



Cinema & Território
Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025
VARIA

L'expérience vécue en Antarctique dans les films et séries du XXI^e siècle :
réalisation de soi, dimension mystique, subjectivité féminine

Aurélien GRAS & Gerusa de Alkmim RADICCHI

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>
DOI: 10.34640/ct10uma2025grasradicchi
ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Gras, A. & Radicchi, G. A. (2025). L'expérience vécue en Antarctique dans les films et séries du XXI^e siècle : réalisation de soi, dimension mystique, subjectivité féminine. *Cinema & Território*, (10), 28-47.
<http://doi.org/10.34640/ct10uma2025grasradicchi>

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

L'expérience vécue en Antarctique dans les films et séries du XXI^e siècle : réalisation de soi, dimension mystique, subjectivité féminine

Aurélien GRAS

Jeune docteur associé à l'Institut ACTE
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Aurelien.Gras@univ-paris1.fr

Gerusa de Alkmim RADICCHI

Center for Valorization and Technology Transfer (CVTT)
University Institute of Lisbon
gerusaradicchi@hotmail.com

Résumé : L'Antarctique au cinéma est un objet de recherche qui a, jusque-là, été peu étudié. Cet article adopte une approche phénoménologique qui vise à montrer que l'expérience vécue sur ce territoire, telle que présentée dans les films (de fiction, mais surtout documentaires) et séries du XXI^e siècle, est structurée par trois axes principaux. Le premier est la réalisation personnelle. Il peut s'agir de relever un défi propre à se dessaisir des verdicts blessant l'ego et à recouvrer une pleine confiance en soi, d'édifier une éthique réglant la conduite de sa vie, ou encore de trouver de quoi vivifier son art. Mais, second axe, l'expérience contemporaine du Continent blanc connaît également un versant mystique. A ce titre, l'expérience dans les productions audiovisuelles étudiées peut être davantage méditative, cosmique, sur un mode immanent, ou plutôt commandée par des affects religieux ; des formes de miracle peuvent également éclore. Enfin, le dernier point du présent article concerne l'expérience féminine. Le genre influence sensiblement le vécu en Antarctique. Certains films analysés peuvent travailler, sur le plan fictionnel, à l'émancipation d'une femme, tandis que d'autres documentent l'évolution, encourageante, de l'expérience féminine sur ce territoire. Des questions afférentes sont traitées, notamment la maternité et le harcèlement sexuel.

Mots-clés : Antarctique, cinéma contemporain, cinéma documentaire, phénoménologie, territoire

Abstract: *Antarctica in cinema is a research topic that has, until now, been little studied. This article adopts a phenomenological approach that aims to show that the lived experience of this territory, as presented in films (fiction, but mainly documentaries) and series of the XXI century, is structured by three main axes. The first is personal fulfilment. It can involve taking up a challenge to free oneself from verdicts that hurt the ego and regain full self-confidence, to build an ethic governing the conduct of one's life, or even to find something to enliven one's art. But, second axis, the contemporary experience of the White Continent also has a mystical side. As such, the experience in the audiovisual productions studied can be more meditative, cosmic, in an immanent mode, or rather commanded by religious affects; forms of miracle can also emerge. Finally, the last point of this article concerns the female experience. Gender significantly influences experiences in Antarctica. Some of the films analyzed may fictionally address the emancipation of a woman, while others document the encouraging evolution of the female*

experience in this territory. Related issues are addressed, including motherhood and sexual harassment.

Keywords: *Antarctica, contemporary cinema, documentary cinema, phenomenology, territory*

Introduction

La représentation cinématographique de l'Antarctique a, jusque-là, été peu étudiée. Il faut d'abord se demander et quelles sont les motivations de la présence humaine en dans cette partie de la planète. On prendra dès lors une acception large de l'Antarctique, confirmée par les définitions de l'article VI du Traité sur l'Antarctique (1959), qui stipule qu'il s'applique à la région située au sud du 60° parallèle sud et comprenant toutes les îles et plaques de glace. Bien sûr, ce n'est qu'une abstraction. Pour les eaux, les animaux migrateurs et les personnes qui voyagent en Antarctique, cet écosystème fait partie d'un écosystème bien plus vaste et interconnecté.

La présence humaine dans la région, après l'entrée en vigueur du Traité Antarctique, dans la seconde moitié du XX^e siècle, se caractérise principalement par une forte orientation vers la recherche scientifique et la conservation de l'environnement. Les activités humaines y sont alors régulées pour préserver ce continent exceptionnel, avec une réduction des impacts directs des populations humaines grâce à un contrôle strict des infrastructures et des stations de recherche. En plus de la science, de nouvelles dimensions culturelles et sociales émergent, notamment à travers l'étude des relations entre les visiteurs et le milieu naturel, ainsi que par l'intégration progressive des sciences humaines et sociales dans la compréhension de l'Antarctique (Kelman, 2022, p. 284). Il faut aussi dire que c'est l'image récurrente de l'Antarctique comme « dernière grande frontière » ou un lieu hors de l'Anthropocène, reflétant des idéaux utopiques liés à la pureté naturelle et à la science, contrastant avec le fait que plusieurs zones présentent déjà des impacts humains et une histoire d'exploration et sont de plus en plus accessibles (Zarankin et al., 2022, p. 1).

Pour en venir à la question de la présence cinématographique de l'Antarctique, quelques travaux scientifiques existent, comme l'article d'Elizabeth Holland (review article) intitulé « *Alien Continent : Representations of Antarctica in Film* », qui est un bref panorama de la représentation du Continent blanc dans une dizaine de films, un chapitre d'ouvrage « *The logic of oil and ice. Re-imagining documentary cinema in the Capitococene era* » (Lisa E. Bloom),, un autre intitulé « *Antarctica and Siegfried Kracauer's Extraterrestrial Film Theory* » par Jennifer Fay ; d'autres travaux se concentrent davantage sur le classique *The Thing* (John Carpenter, 1982), notamment le livre *Aesthetica Antarctica. The Thing* de John Carpenter de Sophie Lécole Solnychkine (angle esthétique). Force est de constater que parmi ces travaux, une grande partie s'intéresse surtout à des questions écologiques. S'il appert que les préoccupations environnementales extrêmement urgentes de notre époque le justifient, il n'en est pas moins possible de s'attacher à d'autres aspects de la représentation et de la figuration de l'Antarctique au cinéma.

Nous souhaitons, en fait, apporter notre pierre à l'édifice des études cinématographiques (et audiovisuelles) sur l'Antarctique en adoptant une approche plus phénoménologique. Selon Salerno, la phénoménologie propose une approche qui remet en question les divisions traditionnelles entre esprit et corps, sujet et objet, soulignant la

relation dynamique entre ces éléments dans la construction de l'identité et de l'ego. De ce point de vue, l'ego n'est pas une entité fixe ou isolée, mais se forme et se transforme à travers l'expérience corporelle et l'interaction avec le monde et les autres, privilégiant une conception plus intégrée et relationnelle de l'être (Salerno, 2001, pp. 100-101). Il s'agit d'examiner comment est-ce que le « Continent blanc » dans les films et séries télévisées, de fiction ou documentaires, est vécu et perçu dans l'expérience humaine, hommes ou femmes¹. Or, c'est bien ce que la phénoménologie (du moins une partie de celle-ci) vise. Nous soulignons que c'est la façon dont l'espace et le lieu sont vécus qui nous intéresse, et jamais cet espace et ce lieu en soi : une phénoménologie de la perception. Pour ce faire, c'est avant tout l'expérience vécue des personnages, incluant donc le « personnage documentaire », qui nous requerra. Plus précisément, le personnage en tant qu'il est « une figure humaine dont l'existence à l'image est ostensiblement celle d'être être en train d'éprouver le monde comme tissu de phénomènes sensibles » (Thomas, 2022, p. 9). On adjoindra également l'expérience des animaux, en tant que personnage à part entière. Pour autant, on ne négligera pas également celle du ou de la cinéaste de documentaire lorsqu'il nous semblera de première importance.

Il faut maintenant préciser notre choix de corpus. On l'a dit, il comprend à la fois de la fiction et du documentaire – un film et deux séries de fiction². Ces deux formes de cinéma sont en vérité moins opposées que le sens commun pourrait croire : « Tout film fait exister simultanément des temporalités (et des espaces) qui sont en réalité incompatibles [...] le cinéma de réalité doit être considéré comme une variante du récit cinématographique dominant, comme une autre forme de fiction » (Kilborne, 2022, p. 25). En outre, *de facto*, documentaires et fictions partagent la monstration de personnages/personnes, dont l'expérience de vie existe toujours à l'intérieur des paramètres de la diégèse – de l'univers du film. Autrement dit, si une différence ontologique existe entre personnage fictionnel et personnage documentaire, il est tout à fait possible, à nos yeux, d'étudier leur vécu dans le temps filmique, et en l'occurrence sur un territoire donné. La construction imaginaire et la réalité d'une personne filmée n'épousent pas les mêmes contours, mais leur traitement dans une même étude nous permettra d'établir de façon plus vaste et intéressante notre problématique de la perception de l'Antarctique.

Par ailleurs, notre corpus présente des films et des séries d'aires géographiques et culturelles assez hétérogènes. En effet, l'épluchage de productions artistiques audiovisuelles se déroulant sur le Continent blanc et la construction de notre problématique nous ont conduit à penser que l'intéressant n'était pas tant d'unifier le corpus en fonction d'une cinématographie nationale ou même continentale, mais bien de l'édifier à l'aune des constantes et des divergentes opératoires heuristiquement quant au vécu humain dans cet espace au cinéma – ou dans des séries. L'apport que nous souhaitons amener concerne donc, précisément, cette phénoménologie expérientielle plutôt que l'unité culturelle ou nationale des productions. Bien sûr, les distinctions nécessaires à cet égard seront effectuées le cas échéant.

Au total, une petite quinzaine d'œuvres sera traité, de façon plus ou moins approfondie en fonction des axes abordés. La plupart sont occidentales, toutefois il y a aussi une série japonaise (*Antarctica : la série*) et une espagnole (*The Head*)³. En revanche, sur le plan temporel, notre corpus est assez unifié, et cela sciemment. Nous aborderons uniquement

¹ Ce travail a néanmoins été fait concernant l'art photographique (Yusoff, 2007).

² Le film *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), et les séries *Antarctica : la série* et *The Head*.

³ Il y a en tout sept nationalités différentes, mais huit des treize films traités sont des productions étatsunaises (en partie du moins), et un seul est français. Par ailleurs, les films sont des long-métrages, à l'exception de deux moyen-métrages : *Objectif pôle Sud* et *Polheim*.

des œuvres datant du XXI^e siècle, d'une part parce qu'on a observé qu'il en existe autrement plus qu'avant cette période, et d'autre part en ce que cette focalisation fait sens, du fait d'enjeux dans l'ensemble plus saillants à notre époque. Notre corpus va de 2006 (*Rencontres au bout du monde*) à 2024 (*Polheim*). Ajoutons que si ce corpus est d'une telle taille, c'est avant tout, encore une fois, pour satisfaire à l'exploration de notre problématique, qui requiert notamment l'analyse comparative dans la variété et l'intensité de l'expérience vécue des personnages en Antarctique. Autre point important : la compréhension de l'expérience vécue des personnages ne pourra se contenter, dans notre approche, du pur phénomène sans la médiation spectatorielle, laquelle se révèle indispensable pour tenter de comprendre ce qui se joue vraiment dans cette phénoménologie cinématographique en Antarctique. C'est dire que le recours à l'interprétation, notamment en termes métaphoriques, sera opéré.

Ainsi, cet article s'attachera à l'analyse de l'Antarctique en tant qu'il est un territoire de trois ordres dans l'expérience vécue de personnages cinématographiques ou sériels. En premier lieu, c'est en termes de réalisation personnelle que peut se penser l'expérience de personnages sur le Continent blanc. Il s'agira ensuite d'étudier la composante mystique ou spirituelle qui traverse le vécu de certains personnages en Antarctique. Enfin, il importera d'examiner comment est-ce que l'expérience des femmes est représentée et figurée dans les productions de notre corpus. Ces trois axes apparaissent comme des thèmes que l'on peut qualifier d'émergents, plus prolifiques dans les productions cinématographiques actuelles en Antarctique et, surtout, reflétant les enjeux qui préoccupent la société du XXI^e siècle.

L'Antarctique comme territoire de réalisation personnelle

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'Antarctique fut le théâtre de grandes épopées héroïques : des courses audacieuses vers l'inconnu, des récits de bravoure et la conquête du pôle Sud. Aujourd'hui encore, ce continent glacé reste un lieu d'épreuve, mais les défis qu'il inspire ont pris une dimension plus intime. Ce sont désormais des « courses » personnelles : des athlètes en quête de records, des groupes de femmes – comme les *Ice Maidens*, expédition entièrement féminine de l'armée britannique en 2017 – qui refont les parcours jadis réservés aux hommes dans le passé. L'Antarctique constitue ainsi un miroir extrême de l'anxiété humaine, entre dépassement de soi et quête de sens.

Dans *Project Iceman* (Ammar Kandil, 2022), le protagoniste, danois, Anders Hofman, trouve dans l'Antarctique le lieu de possibilité de réalisation de son rêve : accomplir un exploit sportif, en l'occurrence un Ironman, soit une manière de triathlon. De fait, l'Antarctique est le seul continent où aucun Ironman n'a été réalisé. L'exploit est de taille, puisqu'il s'agit de nager environ 4 kilomètres dans l'eau glacée, avant de rouler pendant 180 kilomètres à vélo sur la neige et la glace, pour terminer par une course à pied d'environ 42 kilomètres. Et si une entreprise aussi difficile (et périlleuse) est opérée par ce jeune homme, c'est sans doute pour prendre une « revanche sur la vie », puisque comme il le répète tout au long du documentaire, les adultes, lorsqu'il était enfant (et adolescent) trop souvent n'ont pas cru en lui, lui ont fait comprendre qu'il n'avait pas les capacités pour atteindre tel ou tel but. Notamment en football, sport où il voulait (et souhaite toujours d'ailleurs) devenir professionnel, mais son entraîneur ne l'a jamais sorti du banc de remplaçant. Il le déclare explicitement, son premier objectif à travers cet Ironman en Antarctique, c'est de délivrer ce message que personne ne peut prétendre vous dire ce que vous pouvez faire, quelles sont vos limites. Disons-le d'ores et déjà : cette quête de réussite face à l'adversité est de nos jours tout à fait banale. Il s'inscrit dans une

quête de bonheur (toute libérale) obtenue au prix d'incommensurables efforts. C'est que « le bonheur est devenu à la fois le critère d'une vie réussie [...] : il faut pour l'atteindre s'être efforcé de s'améliorer, avoir lutté, s'être « aidé soi-même », avoir su transformer les obstacles en chance à saisir » (Cabanas et Illouz, 2018, p. 151). Soit l'idée de la résilience. « Alimentée par une tradition d'individualisme, cette éthique du pouvoir de l'esprit revient souvent dans les livres de *self help* et de développement personnel. » (Karaki, 2023, p. 18)

Transformer les obstacles en outils d'atteinte de ses objectifs de bien-être : c'est bien ce que montre le film tout du long de sa dramaturgie. Car si une réalisation personnelle peut se produire chez Anders, c'est parce que l'Antarctique représente pour lui, naturellement, ses propres limites. Autrement dit, l'impondérable peut à tout moment surgir qui déjouerait ses plans... voire sa (sur)vie ! C'est que les conditions météorologiques sont à tout le moins extrêmes sur la Péninsule antarctique, plus que sur n'importe quel endroit de la planète. L'accomplissement final par le franchissement de la ligne d'arrivée est opéré par une mise en scène signifiante. En effet, la succession des plans d'ensemble, trois, permet de rendre compte de l'importance de cet environnement (hostile mais beau) dans cette réalisation de soi, mais le resserrement scolaire permet précisément de faire le pont, d'articuler entre le continent blanc et la réussite personnelle. Ainsi, on assiste alors à des plans moyens, avant, juste après la ligne d'arrivée franchie, un brusque zoom avant sur Anders qui prend son frère dans les bras. Après quelques plans en flash-back intercalés, une autre accolade est filmée, cette fois avec un autre membre de l'équipe, et surtout cadrée avec un travelling circulaire, la caméra tournoyant autour des deux hommes. Cette sorte d'esthétisation, en tout cas de soulignement émotionnel, donne toute sa force d'évocation à ce moment tout particulier, qui permet de rendre Anders à sa confiance en lui et, d'une certaine façon, de se réaliser personnellement.

Cette forme de climax émotionnel est, du reste, encadré par un plan d'Anders et un de son frère qui convergent absolument en reconduisant le discours monolithique du film : rien n'importe tant que de croire en soi et d'*empuissanter* ses capacités personnelles, propres qu'elles sont à déjouer (une revanche sur la vie et les médisant-e-s) les verdicts péjoratifs qui jusqu'alors nous circonvenaient. L'individu n'a pas de limite, si ce n'est des chimères réduisant et silenciant ses infinies possibilités. En conséquence, l'expérience vécu d'Anders en Antarctique reste en quelque sorte cloisonnée, limitée par ses objectifs très précis et sa quête de bonheur arrimée à la volonté de dédire les personnes qui avaient miné sa confiance en lui-même. Partant, il est possible de voir dans cette expérience du Continent blanc (certes de quelques semaines seulement) sinon un ratage du moins une substantielle limitation au regard des possibilités offertes par ce territoire. Bien sûr, que le film se soit présenté comme hors du conformisme rampant au début du film, en tout cas dans la trajectoire d'Anders, a de quoi faire sourire, puisqu'il s'agit d'un récit de développement parfaitement conforme aux standards psychologiques du développement personnel dominant aujourd'hui. On peut dire que le film s'inscrit en quelque sorte dans le « male transformation narratives », sous-genre du film en Antarctique selon Elizabeth Leane (Leane, 2012, p. 139).

Moins intéressant, car autrement moins riche est le cas du documentaire *No Man's Land : Expedition Antarctica* (Matthias Mayr, 2018). Disons-en cependant un mot. En effet, ce film relève aussi du « *challenge movie* », où deux amis sportifs, skieurs, décident de partir en Antarctique pour y faire du ski et surtout pour être les premiers à le faire. Ce qui relie, par surcroît, ce film à *Project Iceman*, c'est que le geste sportif n'y est même pas montré dans toute sa puissance phénoménologique, et notamment dans la perception subjective par l'athlète du « *flow* », c'est-à-dire « un état de conscience modifiée, lié à une profonde concentration dans une pratique, à des sensations de fluidité dans le contrôle

du mouvement et à des niveaux élevés de performance ou de plaisir. » (Visioli & Petiot, 2023, p. 47). *No Man's Land* est bien le plus critiquable à cet égard : tout en lui semble mû par la volonté de montrer combien l'exploit est grand d'avoir bravé tous ces dangers, et en fait d'avoir survécu alors que tout était là pour empêcher cela ! Certes, on peut admirer le talent des skieurs qui dévalent les pentes du Continent blanc. Mais jamais l'expérience, la phénoménologie de ces moments de glisse ne sont vraiment donnés à voir et/ou à sentir.

Néanmoins, le sport n'est pas la seule voie ou le seul moyen par quoi peuvent se produire des réalisations personnelles dans les films qui se déroulent en Antarctique. La science peut également y pourvoir, comme c'est le cas, pensons-nous, dans le documentaire *The Lake at the Bottom of the World* (Katty Kasic, 2022). L'objectif de l'expédition est d'explorer un lac sous glaciaire enfoui sous une épaisse couche de glace en Antarctique, encore jamais échantillonnée auparavant. Les scientifiques cherchent à comprendre comment la vie peut survivre dans des conditions extrêmes et à recueillir des indices sur le passé climatique de la Terre. Le voyage commence à la station des États-Unis McMurdo, la base de recherche la plus peuplée en Antarctique, située sur la côte de la mer de Ross. Puis l'équipe se rend dans l'intérieur reculé du continent, vers une région où se trouve le lac subglaciaire, enfoui à plus de mille mètres sous la surface glacée. Celui-ci révèle un éthos de chercheur-se-s dont l'expérience est animée par la réalisation d'eux-mêmes, pour atteindre pour la première fois un lac qui était resté complètement caché pendant tant d'années. Le succès de l'expédition et une conquête de chacun des deux impliqués, indissociable de la recherche de la connaissance scientifique.

Il est vrai que les scientifiques consacrent leur cœur et leur âme à la découverte du monde, et il est tout à fait légitime qu'ils pensent ainsi. Toutefois, du point de vue de l'immensité de l'histoire naturelle de la Terre, les découvertes scientifiques ne sont qu'une petite pièce d'un vaste puzzle. En réalité existe d'autres motivations à prendre en compte et objectifs à poursuivre concernant les expéditions scientifiques en Antarctique une foi que chaque personne apporte ses propres désirs de croissance personnelle et professionnelle. Ce que montrent les discours dans des œuvres de fiction comme la série *The Head* (Àlex Pastor, David Pastor & David Troncoso, 2020-2025). Dans la première saison, Dr Arthur Wilde, biologiste et microbiologiste environnemental renommé, a découvert une bactérie qui se nourrit de CO₂, une avancée potentielle dans la lutte contre le changement climatique. Bien qu'il ne soit pas commandant de la base, Arthur est le scientifique en chef de la station de recherche fictive Polaris VI en Antarctique. Son autorité scientifique lui confère une influence considérable sur l'équipe. Les découvertes scientifiques peuvent-elles provoquer un changement extraordinaire dans l'histoire de la planète, comme la découverte d'un remède au réchauffement climatique ? Nous n'en avons pas encore la preuve, peut-être parce que cela dépend davantage d'un changement de paradigme éthique que de l'innovation. Aucune recherche d'Arthur et de son équipe n'a de plus grand objectif que la reconnaissance et l'enrichissement. Le fait est que, surtout, les « courses » d'endurance des athlètes en Antarctique et les expéditions scientifiques ont un aspect commun : la réalisation de projets de vie individuelle.

La réalisation individuelle est tout autant au cœur du documentaire *Objectif pôle Sud* (Aurélie Miquel, 2021). À seulement 26 ans, Matthieu Tordeur a entrepris une expédition de 1150 km en skiant de la côte de l'Antarctique jusqu'au pôle Sud, seul et sans ravitaillement. Il est le plus jeune explorateur à réussir une entreprise aussi difficile. La monstration d'épreuves y relève d'un perfectionnisme aux accents tout contemporains, cependant que le film s'interroge également sur le rôle éthique et le « moi » derrière son voyage en Antarctique. Mais commençons par les obstacles grâce auxquels un perfectionnement individuel pourra s'opérer. À ce titre, le jeu sur la couleur, en particulier

le blanc, la blancheur de la neige, est probant, qui informe clairement la dramaturgie. À la dix-huitième minute, la blancheur de l'image est ainsi mise quelque peu en déroute par la gauche de l'image, avec l'entrée dans le plan du protagoniste Mathieu Tordeur. À ce moment-là, celui-ci se plaint des conditions météorologiques, dont il prétend qu'elles sont dirigées contre lui. Et de se demander : « comment ils ont fait les pionniers de l'Antarctique pour supporter ça ? » (Miquel, 2021).

La pénibilité, la rudesse inhérente au climat, trouveront un autre point de cristallisation plastique juste après la demi-heure. Après le mitan du film donc, soit une bonne stratégie dramaturgique, un plan fixe laisse le protagoniste s'emparer de la partie gauche du cadre, avant de s'évanouir sous le coup de la neige et de la tempête. C'est une façon très visuelle de donner prise au discours qu'il tient à ce moment-là : « qu'est-ce que je suis venu faire ici ? » (Miquel, 2021). Le protagoniste nage alors en plein doute, scepticisme parfaitement pris en charge par le travail formel, la disparition de la figure dans un entre-deux assez indistinct renvoyant subtilement à ce sentiment compliqué. Bien que restant ouvert, il est loisible de désigner ce dernier comme point de quête existentielle tournée davantage vers le moi, l'ego que vers un dépassement transcendantal. A la trente-neuvième minute, un début de réponse est donné : Matthieu Tordeur déclare apprécier cette solitude en Antarctique, *a fortiori* parce qu'elle se distingue dans un monde où nous sommes constamment entourés des autres, du moins en Occident et dans un contexte urbain, elle en devient même « un luxe » dont il « profite » pour reprendre ses mots.

Cinq minutes plus tard dans le récit, nonobstant, Matthieu Tordeur concède s'être trompé, dans la mesure où la solitude n'a finalement pas été l'expérience déterminante de son excursion, loin s'en faut même, la nécessité de survivre, et d'avancer dans son parcours et les objectifs de kilométrage afférents, ayant pris le dessus – voire toute la place. C'est en fait un *revenir-à-l'essentiel* qui a ici été atteint par le protagoniste, autrement dit, comme il le dit lui-même : « manger. Dormir. Mettre un pied devant l'autre. Respirer. » (Miquel, 2021). On le voit, ce qui constitue la base même de l'existence est reçue de façon méliorative, et acquiert même le bénéfice de l'assumption. Le parcours du jeune homme peut, de fait, se comprendre comme celui pour qui importait d'abord l'abatage de nouveaux records, à celui que seule la vie, dans son essence minimale, ravit. C'est une morale soustractive, ou de la modération, du bonheur pris aux choses qui permettent seulement la survie. Nous sommes, encore dans une fois, dans un « male transformation narrative ». Au tout début du film, en effet, Matthieu Tordeur se présente comme un aventurier et un explorateur, qui dans la vie n'aime rien tant que « vibrer », et pour ce faire se « lance des défis difficiles qui [lui] permettent de [se] dépasser ». (Miquel, 2021).

La quarantaine de secondes du plan où Tordeur nous transmet ces informations est un plan long, qui renforce cette idée de soustraction, la lenteur allant de pair avec cette idée en l'occurrence. Mais surtout, le fait de placer ce plan et ces mots de voix off à ce moment-là, juste avant l'arrivée au pôle Sud, le franchissement de la ligne d'arrivée, permet de suggérer finement que l'important n'est pas tant, au fond, l'accomplissement de l'exploit sportif, la petite gloire qui en découle, que la réalisation de son moi – sur un autre versant donc. Compte avant tout, in fine, de s'être forgé une forme de sagesse pour soi qui outrepasse toute glorieuse à laquelle la société serait plus encline à souscrire, et à apprécier.

C'est en particulier, sur un versant artistique que la réalisation de soi va s'opérer chez le chanteur/protagoniste hollandais Ruben Hein, de *Sounds of the South* (Hubert Neufeld, 2022), film documentaire. En un sens du moins : c'est une source d'inspiration pour sa création musicale, et un lieu de ressourcement plus général semble-t-il, avec une progression dans la conscience écologique de surcroît. Ainsi, lorsqu'un glacier s'effondre, un son strident se fait entendre, auquel est raccordé un plan d'oiseaux qui

s'envolent. Comme une « destruction créatrice » pour employer en la détournant l'expression notionnelle de l'économiste Schumpeter. Il s'agit ici de laisser abdiquer quelque chose en soi pour mieux renaître. Abdiquer sur quoi ici ? « Je ne suis plus ce garçon de huit ans qui va observer les oiseaux avec sa mère, et que la vie m'a rattrapé » (Neufeld 2022) confie Ruben Hein en gros plan, avec une mélancolie toute palpable. Le glacier qui s'effondre est comme cette enfance qu'il s'agit de laisser derrière soi, pour mieux acquérir cette liberté, pour mieux s'émanciper comme le métaphorisent les oiseaux que l'on voit alors voler. Succèdent à cela les analogies entre musique et nature, en particulier celle de l'Antarctique : « L'euphorie que je ressens après un concert est la même que je ressens quand je suis à quelques pas d'un albatros hurleur regardant fixement vers moi. Le canal Lemaire de l'Antarctique me fait pleurer de la même manière que la façon dont la chanson de Randy Newman *Old man* peut me faire pleurer. Une tempête ici, c'est comme du free jazz et un concert de rock. Les icebergs sont des violoncelles, des contrebasses, synthés profonds. La vie que j'ai vue lors de ce voyage est un joyeux piano-bar. » (Neufeld 2022). Un moment plus tard, des ralentis sur la nature majestueuse de l'Antarctique, lorsqu'il parle de la façon dont celle-ci inspire sa création musicale, peuvent être justifiables d'une lecture allégorique : c'est l'idée du flow qui se produit alors. En effet, il s'agit de « l'une des composantes de l'expérience de *Flow* : la transformation du rapport au temps. » (Visioli & Petiot, 2023, p. 58)

De plus, l'Antarctique semble avoir quelque chose de paradisiaque pour Ruben Hein, d'après la chanson qui résonne à ce moment-là. Comme s'il ne croyait pas à l'existence du paradis, avant d'en actualiser la possibilité à la faveur de l'expérience de vie dans cette région de la planète. À la fin du film, Hein chante une autre chanson, probablement inspirée par son voyage, dont le début du refrain est : « Je suis la plus petite roue. / dans cette machine sauvage. » (Neufeld 2022). Le montage devient ensuite alterné, puisque le film passe des images de l'Antarctique à des plans sur le chanteur qui compose dans son studio hollandais. Ce montage alterné peut signifier l'inspiration permise par l'Antarctique vis-à-vis de sa création musicale. Le message donné dans le refrain se rapproche alors d'un sentiment spirituel ou mystique, en tout cas d'une communication avec la nature aux accents cosmiques.

Figure 1
L'Antarctique comme territoire inspirant la composition musicale



Notes: Screenshot of *Sounds of the South* (Hubert Neufeld, 2022), production: HTN Films, avec Ruben Hein

L'expérience mystique

Le contenu sémantique n'est pas indispensable et nécessairement constitutif de l'expérience mystique. Dans la série documentaire *Continent 7 : Antarctica* (Kelley, 2016), le deuxième épisode, présente un moment suspendu, presque poétique du silence, avant de proposer un ralenti sur les bruits de l'Antarctique. Le biologiste spécialiste des baleines et orques (accompagné d'une autre personne) fait alors face à une immense baleine. Il dit (rétrospectivement, en voix off) : « J'adore ces moments où il n'y a plus aucune pollution sonore d'origine humaine. Ce silence ... est palpable. C'est primitif. Les craquements de la glace. Le grondement des glaciers. Le cri des phoques. » (Kelley 2016). Si le personnage n'exprime alors, du moins explicitement, aucune portée mystique ou spirituelle de ce moment, la mise en scène nous porte pourtant à s'y laisser prendre. De fait, tout du long la vitesse de défilement est en ralenti. Les sons n'en sont que plus perceptibles. Et le silence, du moins l'« absence » des sons humains, de sécréter sa propre puissance, aux accents mystiques en ce que tout se passe comme si ces hommes étaient à ce moment-là, l'espace d'un instant certes fugace, traversés par une transcendance, quelque chose d'ineffable qui semble en tout cas connecté à la Nature. Car hormis les plans sur ces deux hommes, ce sont bien les animaux, phoques ou léopards de mer, et ces paysages de glace majestueux, glaciers splendides, qui ravissent nos yeux de spectateurices.

Figure 2
L'Antarctique qui offre des moments de suspension poétique



Notes: Screenshot of *Continent 7: Antarctica* (Kelley, 2016), production : National Geographic Studios

On pourrait ajouter que l'adjectif même « primitif » ici utilisé peut renvoyer à la chose la plus importante que chaque être expérimente, qui est d'être en vie, quels que soient les rôles sociaux complexes et les défis que nous vivons. Il est loisible de rattacher cette expérience à une expérience intérieure telle que définie et pensée par Georges Bataille (2023) : « J'entends par expérience intérieure ce que d'habitude on nomme expérience mystique : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotions méditée. Mais je songe moins à l'expérience confessionnelle qu'à une expérience nue, libre d'attaches ». (Bataille, 2023, p. 15).

L'expérience mystique peut aussi être liée au sentiment d'une transcendance cosmique ou de l'appartenance de son être à quelque chose d'immense qui nous traverse, nous

absorbe et nous meut tout à la fois. Dans *Objectif pôle Sud*, si quelque chose de cet ordre apparaît ponctuellement, c'est d'abord en tant que le sujet s'éprouve d'être dépassé ou subsumé dans un grand Tout. Comme l'écrit Antoine Gaudin (2015),

le cinéma permet ainsi à son spectateur, selon Merleau-Ponty, de saisir d'emblée ce que signifie « être au monde » : non pas simplement être dans le monde comme un objet inanimé, ni au-dessus du monde comme un dieu [...], mais au monde comme un corps-sujet. (Gaudin, 2015, p. 58)

Cela vaut d'autant plus que les plans durent. Par exemple, le plan long où le corps de Tordeur s'évanouit au fond de l'image, dure presque 35 secondes. Or, sur le plan phénoménologique, « l'enjeu le plus important du plan long [...] [se trouve] dans la constitution d'un espace filmique dont l'empreinte serait aussi celle de sa durée – [...] cette durée est la condition pour faire surgir certaines choses de cet espace. » (Gaudin, 2015, p. 58). L'espace de l'Antarctique prend dès lors d'autant plus d'ampleur, de relief, et qu'est-ce qui surgit alors ici ? Nous pouvons dire l'expérience de l'espace vécu, empreint de mystique car vivifié par un sentiment ineffable qui touche pourtant clairement à une totalité transcendant le moi. Le fait que le personnage disparaîsse en fond de plan plutôt qu'en sorte de champ contribue bien sûr à cette impression, comme si nous spectateur-rice-s faisions de même, comme si nous nous engouffrions dans ce trou noir, cette béance dont l'expérience de l'Antarctique pourrait également être constitutive.

Dans *Polheim* (Waterhouse & Whiteman, 2024), apparaît aussi une dimension mystique. Ce moyen-métrage documentaire de 59 minutes suit deux jeunes exploratrices (Laura et Marthe) et deux explorateurs (dont un vétéran habitué) qui participent à l'Inspiring Explorers Expedition, expédition qui permet de fêter les 150 ans de Roald Amundsen. Il s'agit de parcourir en ski près de 1000 km en Antarctique, de la côte jusqu'au Pôle Sud. Le tropisme mystique apparaît dès l'ouverture du film faite de plans longs. En effet, si trois plans en quarante secondes ne correspondent pas forcément à une bien longue durée, l'effet de fondu-enchaîné avec des plans qui se ressemblent beaucoup tend à leur confusion, et le peu d'informations narratives qui sont alors données pousse à les percevoir comme des plans longs. Ce sont de vastes étendues de neige et de glace du Continent blanc qui nous sont alors présentées. De ces premières images propres à sédimenter dans notre esprit, les instants plus ouvertement et clairement mystiques ou spirituels vont prendre toute une ampleur, un relief assez saisissant. Des paroles des « personnages » en éprouvent des balbutiements, comme lorsqu'à leur arrivée sur le Continent blanc, Laura s'enthousiasme : « tout ce qui est ici est tellement immense et massif ! Les êtres humains sont tout petits à côté. » (Waterhouse & Whiteman, 2024).

En fait tout le film, d'une certaine façon, semble construit autour du hapax que constitue un moment d'expérience mystique, placé au tout début (après les plans sus-décris) puis vers la fin du documentaire. Marthe pleure non pas sous le coup de la difficulté et de la pénibilité, mais bien du bouleversement existentiel aux accents mystiques : « C'est donc le premier jour dans cette nouvelle direction. Et vous savez, c'est le moment où vous réalisez que vous marchez vers le pôle Sud ! Et c'est une sensation incroyablement grande. C'était vraiment bouleversant quand j'ai réalisé ça⁴. ». (Waterhouse & Whiteman, 2024). Une musique apparaît, à ce moment-là, ce sont des violons aux accents mystiques. Le raccord sur un plan d'ensemble, proche du plan général, très large autrement dit, permet alors d'inscrire cette expérience personnelle dans

⁴ Nous traduisons. “So it's the first day in the new direction. And you know, it's the moment when it dawns on you. That you're actually walking towards the South Pole! And it feels so incredibly big. And it's just really overwhelming when it dawns on me.” (Waterhouse & Whiteman, 2024).

quelque chose d'autrement plus grand, et de cristalliser du même coup la puissance cosmique qui enveloppe ce moment. Comme pour dire que cette expérience du bouleversement relève bien d'une saisie d'appartenance au monde dans le grand Tout. C'est une sorte de paroxysme émotionnel et transcendantal.

Figure 3
L'expérience mystique vécue en Antarctique par Marthe



Notes: Screenshot of *Polheim* (Simon Waterhouse & Liddy Whiteman, 2024),
production : Resonate Ltd pour Antarctic Heritage Trust

La durée du plan le signale du reste : une quarantaine de secondes pour un plan rapproché, cadré par Marthe elle-même (en selfie), où tout le discours se cristallise autour des affects extrêmement puissants qui s'emparent soudainement d'elle, qui la traversent comme un éclair et sécrètent une force d'ordre cosmique. Quelque chose qui confine au sentiment océanique du monde, concept développé par Romain Rolland, et que le philosophe français André Comte-Sponville (2006) décrit comme tel : « Au fond, c'est ce que Freud décrit comme "un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel." [...] il arrive que ce soit une expérience, et bouleversante [...] Expérience de quoi ? Expérience de l'unité. » (Comte-Sponville, 2006, p. 9) Moment qui rappelle passablement une des expériences ainsi mystiques qu'a vécu ce philosophe : « La première fois, c'était dans une forêt du nord de la France. [...] une joie sans sujet, sans objet [...] c'était une expérience, c'était un silence, c'était une harmonie. » (pp. 155-167) On peut conjecturer que se produit alors, dans *Polheim*, un « effacement plus ou moins complet de la frontière séparant l'intérieur de l'extérieur [...] l'intérieur paraît se dissoudre dans l'extérieur. Le Moi se sent éparpillé à l'infini dans les choses extérieures, tout en maintenant, paradoxalement, une conscience indivise de lui-même. » (Hulin, 2014, p. 49) Or, Marthe est bien dans une telle situation, en ce qu'elle se voit prise dans un devenir-éparse dans le paysage et le cosmos. Expérience proprement mystique ; « quelque chose advient qui n'a été ni recherché, ni prévu, ni même pressenti. » (Hulin, 2014, p. 59).

Cet affect océanique peut au demeurant se retrouver, d'une autre façon, sous les espèces de la pensée de Plotin avec le « principe de connaturalité qui ordonne l'univers : il n'est pas un être ou une chose qui ne soit lié en quelque point de l'espace ou du temps au reste de l'univers. » (Vancheri, 2023, p. 315) Peut-être est-ce excessif de relier cela à l'expérience mystique, mais ce que vit l'autre personnage féminin, Laura, dans *Polheim*, semble pourtant en être voisin, et ressortit sans doute au sentiment du sublime. On y voit le personnage pleurer de joie devant la beauté de la neige, puis d'ajouter une comparaison poétique qui confine ici au registre cosmique-spirituel : « comme skier dans le ciel

nocturne, comme si tu étais dans une mer d'étoiles. » (Waterhouse & Whiteman, 2024). C'est en tout cas une expérience du sublime : « Si le sublime doit exister quelque part, l'Antarctique est assurément l'endroit idéal pour en faire l'expérience. L'environnement hostile, les hautes montagnes enneigées, la côte bordée de falaises de glace, [...] semblent être le lieu idéal pour évoquer le sublime. » (Summerson Bishop, 2011, p. 228).

Toujours dans le cinéma documentaire, mais cette fois dans un long-métrage qui peut également être catégorisé comme film-essai en termes de genre filmique, *Encounters at the End of the World* (Herzog, 2008). La différence aussi étant que l'expérience mystique est vécue avant tout par le cinéaste, documentariste, lui-même. C'est que « Herzog n'a passé que quelques semaines en Antarctique, et son documentaire se concentre autant sur lui-même en tant qu'auteur que sur l'essence (perçue) du lieu. » (Nielson, 2020, p. 229). Comme l'a dit Herzog dans un livre d'entretiens, « il y a quelque chose dont le cinéma peut vous offrir l'expérience [...] : vous touchez alors une vérité plus profonde. Ça n'arrive pas très souvent, ça arrive en poésie. [...] en lisant Rimbaud [...]. Vous êtes immédiatement illuminé ». (Herzog, 2008, p. 81).

On trouve plusieurs moments ressortissants ces illuminations dans le film. Ce sont des moments de connexion intime avec l'espace, les sons et les autres êtres qui les libèrent de la connexion avec leur propre perception et ce qu'ils sont et font là-bas. On peut penser par exemple à ces sons que font résonner les phoques, et qu'une biologiste décrit comme tel : « vous pouvez entendre les phoques appeler, et ce sont les sons les plus incroyables qu'ils font, des sons vraiment inorganiques. C'est comme, je ne sais pas, Pink Floyd ou quelque chose comme ça. Ils ne ressemblent pas à des mammifères, ils ne ressemblent pas à des animaux. » (Herzog, 2008). Une sonorité psychédélique apparaît effectivement ici, et ravit nos oreilles autant qu'elle nous étonne comme une illumination, en ce que de l'inconnu surgit tout à coup qui défie toute idée préconçue. On subodore que Herzog lui-même a vécu une expérience similaire, augmentée d'ailleurs sans doute de ce que ces sons lui sont apparus réellement plutôt que médiés par un film. En outre, ce rapport à l'animal tient d'une expérience mystique, car « L'unité du Cosmos apparaît chez Herzog au niveau des faire anthropomorphes, au niveau actantiel. Les hommes, les animaux, les objets animés ou les paysages sont des actants. Une âme secrète paraît leur être insufflée ». (Gabrea, 1986, 179).

L'expérience mystique en lien avec la chrétienté apparaît également dans *Els records glaçats* (Solé, 2013). Josefina Castellví est une océanographe et scientifique espagnole de renom, pionnière de la recherche polaire. Dans ce documentaire, elle retourne en Antarctique après 25 ans. Elle redécouvre la station Juan Carlos I sur l'île Livingston, dans les îles Shetland du Sud, station qu'elle a contribué à reconstruire dans les années 1980. Castellví revit tout cela comme un ultime adieu. Une scène voit Castellví confier qu'elle n'a jamais su trouver de solution quant aux contradictions entre la science et la religion, excepté, d'une certaine façon, chez Gaudí. Car, ajoute-t-elle, le célèbre architecte espagnol est parvenu à transmettre l'idée, dans son art, d'une unité de la nature dont la compréhension ne pourrait être disséminée en disciplines scientifiques distinctes. Or, Castellví déclare cela à l'intérieur de la cathédrale de la Sagrada Família de Gaudí. Le plan montre alors le toit et les arches de la cathédrale, avant d'être raccordé sur les arches produites par les icebergs lorsqu'ils fondent. Serait-ce une allusion aux vérités transcendantes (aux accents tout chrétiens ici) présentes en Antarctique ? La métaphore visuelle est en tout cas assez claire à travers ce raccord. Si bien que l'expérience mystique vécue en Antarctique n'est, pas, ici, le fait d'un surgissement, d'un déchirement soudain dans la trame de sa perception existentielle, mais quelque chose de plus étale, déployée dans le temps. Notons au demeurant qu'à la dernière scène du film, Castellví sent le vent fort et s'enthousiasme de la beauté du jour et de la puissance infinie qui peut en émaner.

Dans *Antarctica : la série* (Yoshihiro, 2011) (titre original : *Nankyoku Tairiku*), une certaine dimension mystique peut apparaître aussi dans l'expérience de certains personnages, qui prend parfois les atours, comme dans le film précédent cité, du religieux. En 1956, au Japon, le géologue Takeshi Kuramochi (Takuya Kimura) organise une expédition en Antarctique – notamment pour l'honneur du pays à la suite de la guerre. Il s'y rend (à la base Showa, en Antarctique orientale) par le navire Sôya, accompagné de collègues, dont des scientifiques, ainsi que de 22 huskies de Sakhaline. Dès le premier épisode, Kuramochi évoque le fait que son père lui confiait que l'Antarctique était le territoire où vivait Dieu. Et une fois arrivée sur ce continent, effectivement cette dimension, quoique relativement discrète, apparaît. Le fait même que les enfants, pour la plupart élèves de sa belle-sœur (institutrice donc), se mettent soudainement à donner massivement de leur argent de poche pour financer l'expédition en Antarctique, est assez troublant. Or, cette manière de « miracle » apparaît juste après l'explicitation de la dimension spirituelle intense associée au Continent blanc.

Autre élément justifiable d'une lecture mystique : les chiens de traîneau. Tandis que le protagoniste Takeshi Kuramochi peine à « dresser » les chiens sélectionnés pour l'expédition polaire, soudainement, après quelques très gros plans sur le regard du chien Rikki, à l'origine non-mobilisé pour le voyage en Antarctique, comme un éclair zébrant tout à coup l'espace, fendant l'air, tout à coup ledit chien accourt pour retrouver les autres de son espèce. Une manière de miracle encore : tandis que l'expédition semblait bien compromise par l'échec à utiliser comme voulu les chiens choisis, la solution jaillit. Comme si Rikki avait répondu à l'appel mystique de l'Antarctique. Kuramochi et son comparse-poulain vivent/expérimentent alors ce moment miraculeux aux accents spirituels. Et le ralenti de rendre la charge mystique à son intensité foncière.

Dans l'épisode 7, cette forme de mystique touchant aux animaux trouvera un point paroxystique. Quelque chose de spirituel se déploie dans la relation entre Kuramochi et les chiens, en tant que celle-ci s'est cristallisée dans ce continent. Car si Rikki parvient à se défaire de son collier, tout se passe comme si c'était à la faveur d'un montage alterné avec Kuramochi, comme si c'était lui qui impulsait ce « miracle » – et tous les chiens de parvenir finalement à se libérer un à un. Ce montage fonctionne comme suit : Kuramochi crie le nom d'un ou de plusieurs des huskys, puis un plan de celui ou de ceux-ci apparaît qui montre la libération vis-à-vis du collier, pourtant serré très fort, à nouveau juste avant le départ de l'équipage. Le cri ne peut bien sûr être entendu par ces chiens, la distance étant trop importante, cependant que l'expérience mystique telle que vécue par Kuramochi (et les chiens eux-mêmes) en Antarctique et en lien avec celui-ci plus généralement, cette expérience est pourvoyeuse d'événements qui outrepassent l'entendement et la rationalité.

Ce n'est sans doute pas que les chiens entendent le cri implorant de Kuramochi, mais plutôt qu'une sorte d'onde jaillit en eux qui ne vient pas de nulle part, procédant bien de l'expérience mystique que traversent ces personnages – animaux compris donc. Le montage est dès lors gros de cette force mystique, d'où qu'il dispense cette charge symbolique puissante, en tout cas évocatrice dans l'expérience spectatrice. Qui plus est, un raccord par bégaiement, faisant se succéder deux fois la même action diégétique, en l'occurrence avec deux valeurs de plan distinctes, génère un effet de soulignement qui contribue à la dimension pleinement évènementielle de cet instant filmique. Il faut bien montrer deux fois un tel miracle pour que nos yeux finissent par y croire. Bien sûr, toute une scénographie de l'excès, ici ressortissant au genre mélodramatique, est déployée : Kuramochi court dans le couloir pour se rendre à l'extérieur et s'époumonner de toutes ses forces, le climat est spectaculaire, le vent et la neige orchestrés par une forme de tempête, tout se déchaîne puisque le rationnel et ses limitations n'ont plus lieu d'être. La

contre-plongée sur le héros du récit offre aussi un écrin propre à spectaculariser-dramatiser, mais encore « *mysticiser* » et « *miracliser* » l’offrande de l’instant.

C’est que le continent est tout empreint, dans la série, d’une composante mystique. L’arrivée elle-même sur le continent, dans le troisième épisode, en porte la marque, et apparaît notamment explicitement dans les paroles de Kuramochi : « il respire. L’Antarctique : il pourrait être vivant. » (Yoshihiro 2011). Puis lorsque le sol s’ouvre sous leurs pieds. Hoshino, le deuxième professeur particulièrement souriant, reconduit cette vision en intuitant que « l’Antarctique est une entité vivante ». (Yoshihiro 2011). Appert ici une forme de mysticisme attribuant une « âme », en quelque sorte, à ce territoire, comme si c’était un être vivant à part entière.

L’expérience féminine vécue en Antarctique

Le thème de l’expérience féminine en Antarctique est essentiel, car après avoir été considéré pendant de nombreuses années comme un lieu réservé aux « hommes », la présence des femmes augmente, renforçant la représentation de l’Antarctique comme un lieu désormais conquis par les femmes. Ici notre approche s’inscrit principalement dans le féminisme phénoménologique, surtout celui d’Iris Marion Young et celui de Camille Froideveaux-Metterie (2021) qui s’inscrit dans le prolongement de cette dernière. Pour la première, « aussi restreints que soient les choix disponibles et aussi pesantes les entraves, chaque femme agit à sa manière propre, dans l’appropriation ou la résistance [...] les rapports de pouvoir genrés ne sont pas que subis, ils sont aussi vécus » (Froideveaux- p. 99). Nous croyons également qu’« être femme » n’est pas une expérience universelle, mais qu’elle est intimement liée à l’ethnicité, à la culture, à la classe sociale et à l’histoire. Car « l’incarnation est culturellement et historiquement associée à la matérialité, et désignée comme un ensemble limité de discriminations. Un corps est toujours également un corps qualifié. » (Sobchack, 2025, p. 64).

Dans *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), le préquelle du film éponyme de Carpenter, au début du récit se présentent plusieurs échanges tendus entre les chercheurs-s Kate (Mary Elizabeth Winstead) et le professeur Sander (Ulrich Thomsen). On constate que Kate n’a pas encore assez de hardiesse pour s’imposer face à un « supérieur hiérarchique » (symboliquement) comme le professeur Sander, un ponte biologiste renommé. D’où son langage corporel rigide, et surtout hésitant voire maladroit. Comme Marion Iris Young l’écrit,

Si le corps est une transcendance en tant qu’action rayonnant vers le monde et ouverture à ses possibilités, alors il s’agit pour les femmes d’une transcendance ambiguë, c'est-à-dire d'une transcendance « alourdie par l'immanence ». Les femmes doutant de leur corps, elles l'éprouvent [...] comme une charge simultanément lourde et fragile. [...] Leur corps est bien ce par quoi elles visent un but ou accomplissent une tâche, mais il demeure toujours raide, encombré de gestes inutiles et freiné par des tâtonnements. [...] si le corps unifie le milieu et le sujet, [...] il s’agit pour les femmes d’une unité discontinue. Les gestes non orientés et inutiles traduisent chez elles un défaut d’unité corporelle, l’absence de lien entre le but et sa réalisation introduit de la discontinuité entre un « ici » et un « là-bas ». (Froideveaux-Metterie, 2021, p. 131)

Plus tard, le professeur Sander veut effectuer un prélèvement sur le vaisseau spatial (extra-terrestre), mais Kate fait immédiatement part de sa circonspection Le Professeur, lui, reste campé sur ses positions avec un aplomb sans faille. Il ne la regarde même pas,

comme si l'avis féminin était secondaire, voire qu'il n'avait pas de pertinence en soi. On peut d'ailleurs interpréter cette opposition voire cette confrontation de vues de façon écoféministe : si on suit l'idée d' Elizabeth Leane (2012) la Chose peut être perçue comme une métaphore de l'Antarctique lui-même (Leane, 2012, p. 77), or dans cette perspective on peut dire que Kate refuse de donner dans l'extractivisme, de se servir de ressources sans l'autorisation de l'éventuel possesseur ou utilisateur de celles-ci, tandis que l'homme, lui, n'hésite pas à extraire ce qu'il veut, son désir prenant clairement le pas sur ce qui l'entoure.

De surcroît, lors de la scène suivante, Sander vient la prendre à parti pour l'intimer de ne pas jamais la contredire devant les autres personnes de l'équipage. Elle tente alors de répondre à cette attaque, mais à peine a-t-elle le temps d'esquisser « j'ai pensé que », que le Professeur lui coupe la parole, en ayant l'outrecuidance de rétorquer : « on ne vous demande pas de penser. » (van Heijningen Jr, 2011). Les choses paraissent ici assez claires : la femme, bien que scientifique, chercheuse tout comme l'homme en question, ne saurait être assez intelligente pour pouvoir véritablement penser. La domination masculine s'exprime ici sans équivoque. Kate vit à ce moment-là, on le pressent, cette expérience de façon douloureuse, elle se sent rabaissée et péjorée par un homme qui est pourtant censé être son collègue.

À la demi-heure de film, l'autre femme présente dans cette expédition en Antarctique, Juliette, pleure conséutivement à la mort d'Enrik, première personne tuée par la Chose à ce moment-là. Elle rappelle qu'Enrik avait deux enfants, cependant que Kate elle ne pipe mot, elle reste muette et croise les bras dans une position toute fermée. On a comme deux visions des femmes : la femme « traditionnelle », très sensible, encline aux larmes, préoccupée par les enfants ; de l'autre la femme moderne, émancipée, peut-être plus « dure », en tout cas qui montre moins ses émotions. De même, quelques minutes plus tard, après avoir dépecé et découpé pour l'examen la Créature, visiblement Juliette se sent mal, comme s'en enquiert un autre membre de l'équipage. Elle part vomir ou déféquer semble-t-il puisqu'elle se met soudainement à courir ... Or, Kate était quant à elle aux « avant-postes », si on peut dire dans l'examen de la créature/Chose, puisqu'elle aidait le Professeur à l'ouverture du corps. On a encore une fois deux femmes aux antipodes, comme deux figures féminines différencierées voire opposées : d'un côté, la femme trop « sensible » pour être capable de tenir le choc de la vision d'organes vivant, d'un corps ouvert ; de l'autre une femme que n'effraie guère une telle opération, et qui même en est actrice. La figure de la femme d'intérieur, qui doit demeurer à l'abri de l'effrayant monde extérieur hostile, et celle de la femme intrépide, dans son agentivité, qui ne recule point devant la crudité des corps, du monde, de la vie.

Le fait pour Kate de tuer la créature sous les apparences de Juliette peut dès lors être compris de façon métaphorique : il s'agit pour la femme de poursuivre son processus émancipatoire, en se déprenant de la part de féminité traditionnelle et/ou assujettie. Enfin, à la fin du film, le moment où elle tue le dernier « homme-créature », est le paroxysme de ce processus de relative émancipation de Kate : elle est sur le point de s'effondrer en larmes et d'abandonner dans l'usage du lance-flammes pour tuer l'homme-créature, mais finalement elle parvient à maîtriser ses émotions et à actualiser son acte. On ajoutera que quoique de statut hybride à cet égard, Kate peut être considérée comme un personnage de « femme d'action » – femme « de tête » prise dans ce devenir. Or, il faut souligner ici combien ce personnage, pour l'époque, est féministe, puisqu'en 2010, « le pouvoir des femmes d'action, même quand elles sont personnage principal, est souvent limité par le rappel de leur vulnérabilité, de leur disponibilité sexuelle ou de l'instinct maternel » (Moine, 2010, p. 101). Rien de tout cela chez Kate, dont l'expérience vécue en Antarctique reste marquée par l'émancipation et l'agentivité.

Figure 4
L'Antarctique comme lieu d'émancipation feminine : parvenir à la maîtrise de ses émotions



Notes: Screenshot of *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), production : Morgan Creek Productions et Strike Entertainement

De façon certes très différente, l'océanographe Josefina Castellví de *Els records glaçats* présente l'expérience vécue d'une femme en Antarctique qui a joué un rôle important dans la recherche scientifique. Elle fut l'une des premières femmes espagnoles à diriger des équipes scientifiques en Antarctique (années 1980). Castellví est fière d'être la première femme espagnole à la tête d'un projet en Antarctique. Mais son expérience en tant que femme sur le Continent blanc est contrastée. Certes, sa relation avec son superviseur, Antoni Ballester, qui est un homme, a été très bonne, sans domination masculine appuyée, du moins à ses yeux. Toutefois les choses sont plus complexes qu'elles n'en ont l'air à cet égard. Castellví explique que prendre la direction de la recherche en Antarctique n'était pas prévu et ne s'est pas fait naturellement : c'était la conséquence d'un accident de santé survenu avec Antoni Ballester.

Ce qui est certain, c'est que si aujourd'hui les programmes Antarctica en Antarctique commencent à intégrer des mesures d'inclusion des genres, ce n'était certainement pas le cas dans les années 80. Dortoirs mixtes, défis quotidiens liés à l'effort physique, aux machines, à la rigueur aux postes de commandement, Castellví a vécu tout cela. Elle a eu des difficultés dans la vie quotidienne avec la gent masculine, par exemple dans l'expérience du sommeil. Elle confie qu'elle devait parfois dormir dans la cuisine, à même le sol (!), à cause des hommes qui ronflaient dans les dortoirs. Plus fondamentalement, elle nous dit que comme elle était une dirigeante exigeante, parfois dure, certains l'appelaient sorcière. Or, on sait combien ce syntagme est devenu tout un symbole pour les féministes⁵. Dans une perspective féministe radicale, on pourrait même avancer que lors de l'épisode du nouvel an, et plus précisément lorsque Castellví fait sonner les cloches et que des hommes la qualifient alors de « reine », il y a comme une façon de la réassigner à son genre, bien qu'elle ait occupé tant de positions importantes.

Une scène montre Castellví se maquiller chez elle en Espagne devant le miroir avant de quitter sa maison. Dans une autre scène, elle brode, une activité historiquement et traditionnellement considérée dans la société occidentale comme une activité féminine (et principalement domestique). Néanmoins l'insistance sur la grammaire

⁵ « Envisageant la chasse aux sorcières comme un phénomène mondial à la fin de Caliban et la sorcière (2004) et commentant les chasses aux sorcières des années 1980 et 1990 en Afrique et dans d'autres régions du monde, je m'inquiétais du peu d'écho que ces persécutions rencontraient en Europe et aux Etats-Unis. Aujourd'hui, les publications sur le retour de la chasse aux sorcières se sont multipliées » (Federici, 2021, p. 97).

cinématographique dans ces scènes vise probablement à signaler quelque chose d'important. Une coupe centrale nous fait passer d'un plan à mi-corps à un gros plan, la scène dure près d'une minute. Du même coup, on peut d'autant plus se demander : pourquoi l'aspect (traditionnellement) « féminin » de Castellví apparaît-il uniquement hors de l'Antarctique ? Cela suggère-t-il que cette possibilité n'a pas facilement sa place en Antarctique ? C'est très vrai que Castellví manifeste son inconfort face à l'inégalité entre hommes et femmes, et elle en témoigne lorsqu'elle affirme admirer les manchots pour leur partage équitable des tâches. Peut-être fait-elle implicitement référence, ici, au fait que chez de nombreuses espèces de manchots, les mâles et les femelles s'occupent de leurs petits. Il est possible d'interpréter cette observation de la chercheuse comme une manière de souligner ce qu'elle apprécie chez ces animaux de l'Antarctique, car elle-même n'a pas vécu (du moins complètement) cette même égalité (vécue, ressentie) entre les sexes dans sa vie. Une tension reste par conséquent à l'œuvre, et le « tabou » de l'expression de la féminité en Antarctique, comme le montre bien, plus précisément encore sans doute, un autre film documentaire : *The Lake at the Bottom of the World*. Vers le début de celui-ci, on peut voir une femme scientifique dans un manteau rose très flashy. Plus qu'à l'époque de Castellví, les femmes en Antarctique sont désormais un peu plus à l'aise pour exprimer leur « féminité ».

Mais il existe d'autres expériences des femmes en Antarctique qui sont taboues, comme la maternité. C'est le début de *The Lake at the Bottom of the World* : une chercheuse déclare enthousiaste que le continent blanc est sa « deuxième maison » (Kasic 2022), cependant qu'elle en confie une certaine forme de culpabilité à l'égard de son fils, comme si elle trahissait celui-ci en établissant l'idée d'un autre chez-soi. Il est loisible d'imputer cette culpabilité de mère à ce que Froideveaux-Metterie nomme la « condition duale » des femmes : les femmes « ont vécu leur émancipation sur le mode de l'accumulation : à leurs traditionnelles obligations domestiques, elles ont surajouté leurs nouvelles occupations sociales pour découvrir une condition duale qui fait d'elles des sujets publics » (Froideveaux-Metterie, 2021, p. 121). On retrouve cela aussi dans *The Head*. Une biologiste et un chef de station en Antarctique sont les protagonistes du premier épisode et sont mariés ; le mari dit au revoir à sa femme (Johan Berg et le Dr Annika Lundqvist), puis celle-ci lui annonce sa décision d'avoir des enfants. Cela illustre le conflit entre carrière scientifique et maternité que vivent les femmes scientifiques. La société et les institutions rendent ces deux aspects presque incompatibles⁶. D'autant plus que Annika Lundqvist paraît avoir plus de 40 ans : ce serait une maternité tardive.

Si l'expérience vécue par des femmes en Antarctique est, dans ces films, contrainte par la domination masculine, elle s'avère sensiblement plus douloureuse lorsque le harcèlement sexiste et sexuel apparaît au sein des groupes de travail scientifiques, comme les cas décrits dans le documentaire *Picture a Scientist* (Shattuck & Cheney 2020). Mais développons plutôt un autre exemple plus insidieux. Le harcèlement sexuel subi par les femmes en Antarctique est aussi décrit dans la saison 1 de *The Head* – du moins de manière fictive. Dans le premier épisode, Erik Osterland, qui sera le nouveau chef de station cet hiver, est apparemment ivre et impatient de danser. Il invite Ebba Ullman (une fonctionnaire de la station Polaris VI) à danser. Elle décline poliment et dit qu'elle ira se chercher un hamburger. Ebba finit par céder. Elle ne semble pas en colère, mais manifestement mal à l'aise. Elle ne précise pas explicitement qu'il s'agit de harcèlement et ne porte donc pas plainte contre Erik. Au fil de la saison 1, on apprend qu'Ebba et Erik sont amants, et Erik fait une série d'avances indiscrètes à Ebba, qui semble, à chaque instant, ne pas avoir choisi Erik par amour, mais plutôt avoir cédé à son harcèlement à un

⁶ On retrouve cela dans le témoignage d'une des chercheuses de *The Leadership*.

moment donné durant le long hiver qu'ils ont passé ensemble. Cela touche au point critique de l'absence de consentement implicite, c'est-à-dire des mécanismes subtils, normalisés et souvent invisibles d'imposition du pouvoir et du contrôle sur les corps et les subjectivités des femmes, même lorsqu'il n'y a pas de violence explicite ou déclarée.

Le patriarcat frappe également les femmes dans le film documentaire *The Leadership* (Illi Baré, 2020). Ce long-métrage relate une expédition de leadership innovante en Antarctique. En 2016, 76 femmes scientifiques du monde entier ont embarqué pour un voyage de 20 jours en Antarctique à bord d'un bateau, sous la conduite de Fabian Dattner, PDG et experte en leadership, cofondatrice du programme Homeward Bound. La mission : cultiver un nouveau modèle de leadership, collaboratif, inclusif et porteur de changements mondiaux significatifs, tout en mettant en lumière les obstacles systémiques auxquels les femmes sont confrontées dans les domaines des sciences. Cependant, tout au long du développement du film, certaines femmes montrent un manque de synergie entre elles et avec la proposition de formation du projet. Au fur et à mesure que le film se développait, c'était comme si le projet avait beaucoup d'attrait médiatique mais manquait de profondeur pour traiter de questions extrêmement sensibles impliquant l'inégalité des genres. Cela nous incite à penser que le féminisme en question correspond au (pseudo-) féminisme blanc, libéral et bourgeois qui a été fustigé par un certain nombre de chercheuse-s, au premier rang desquels bell hooks⁷, féministe noire connue notamment pour ses travaux relatifs au féminisme intersectionnel. Meredith Nash, une sociologue du groupe de femmes à bord dans le film *The Leadership*, mal à l'aise, tente à plusieurs reprises dans le film d'expliquer à Fabian qu'il n'est pas possible de s'attaquer aux inégalités de genre sans aborder leur rapport à l'ethnicité. En fait, comme elle l'explique bien, le problème avec ce type de projet de management et de leadership, est que les structures sociales ne sont pas vraiment interrogées.

Conclusion

À travers ces réflexions, nous comprenons que l'Antarctique est la toile de fond des idiosyncrasies de la société du XXI^e siècle. L'expérience personnelle, sur le mode de la réalisation de soi, est très courante et procède sans doute pour partie de la mode du développement personnel. L'expérience vécue sur un plan mystique ou spirituelle a également une réelle importance ici, et prend tantôt les atours chrétiens, tantôt peut être rattachée au désir pour les gens d'obvier à la et tantôt elle prend des caractéristiques chrétiennes, tantôt elle peut être liée au désir des gens d'éviter les religions traditionnelles et de rechercher un substitut que constitue la spiritualité immanente, plus individuelle. Enfin, l'expérience vécue en tant que femme s'avère cruciale, en ce que selon son genre, la perception du Continent blanc diffère considérablement, oscillant entre oppression et malversations subies d'une part, et agentivité émancipatoire d'autre part. Soulignons que cette expérience vécue au cinéma par des personnage n'est pas sans percoler pour atteindre le spectateur ou la spectatrice. En effet,

Ceux que l'esthétique et la phénoménologie inquiètent se rassureront peut-être en apprenant que, sur le strict plan du fonctionnement neuronal, des scientifiques ont identifié des mécanismes impliquant ce qu'ils nomment des « neurones miroirs ». Ils montrent, précisément, que dans le cerveau d'un observateur voyant seulement un geste effectué par un autre, sont sollicitées les exactes mêmes zones qu'il solliciterait

⁷ Par exemple dans bell hooks, *La volonté de changer*, Divergences, 2021.

s'il effectuait lui-même un geste similaire. [...] [Cela permet de] conforter encore un peu plus le postulat d'une capacité des images à faire migrer des affects de corps (représentés) dans un autre corps. (Thomas, 2015, pp. 103-104)

On peut dès lors interroger la limitation de notre étude à des films très récents, sortis à partir de 2006. Il existe un bon nombre d'œuvres audiovisuelles précédent le XXI^e siècle, mais si on devait procéder à un bref répertoire, on verrait clairement que dans l'ensemble les films deviennent de plus en plus nombreux qui représentent l'Antarctique de façon déterminante dans leur déroulé. Par exemple, si on se fie à la célèbre base de données sur le cinéma IMDB, 79 films parmi les 120 qui se déroulent en Antarctique sont sortis au XXI^e siècle. On peut remarquer, du reste, que 22 de ces films sont sortis entre les années 50 et les années 90, et seulement 15 pour la première décennie du XX^e siècle.

Il est également intéressant de noter à cet égard que les enjeux autour du genre bien sûr, mais aussi de la réalisation personnelle et de la quête mystique, semblent (assez) nettement plus importants dans ces films très contemporains, du XXI^e siècle mettons, que dans les périodes précédentes. Il paraît évident qu'une partie de l'explication tient au fait que les films reflètent en partie le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent, mais peut-être y a-t-il plus. C'est que la dimension mystique importante de ces films, qui nous paraît à première vue plus présente dans les œuvres audiovisuelles du XXI^e siècle, ne semble pas aussi corrélée à l'époque que les autres aspects traités dans notre article. Comme si cette dimension associée à l'expérience vécue (humaine) en Antarctique procédait, de fait, d'une compréhension ou d'une projection d'éléments afférents. Autrement dit, tout se passe comme si à travers le cinéma et les séries, on se rendait compte aujourd'hui qu'une forme de mystique, religieuse ou non, pouvait apparaître dans l'expérience de l'Antarctique. En cela, si tant est que notre hypothèse soit fondée, le cinéma aura permis de mieux voir quelque chose jusque-là non-perçu, ou du moins avec une moindre ampleur. Il n'est qu'à comparer la série japonaise *Antarctica : la série* avec les deux autres œuvres audiovisuelles traitant du même sujet pour s'en convaincre – en partie. Effectivement, qu'il s'agisse du film japonais *Antarctica* (Koreyoshi Kurahara, 1983) ou de son « remake » Disney très différent *Eight Below* (Frank Marshall, 2006), la part mystique était quasi-inexistante. Là où la série japonaise la thématise certes par moment seulement, mais avec une intensité et un soubassement sur sa longueur, qui en font toute l'importance. On finira en disant que cette étude gagnerait à être prolongée par l'étude d'autres productions audiovisuelles se déroulant en Antarctique, la production étant à cet égard, on l'a vu, assez profuse.

Références

- Bataille, G. (2023) [1943]. *L'expérience intérieure*. Gallimard.
- Bloom, L. (2022). *Climate change and the new polar aesthetics: Artists reimagine the Artic and Antarctic*. Duke University press.
- Cabanas, E. & Illouz, E. (2018). *Happyocratie : comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*. Premier parallèle.
- Comte-Sponville, A. (2006). *L'esprit de l'athéisme : introduction à une spiritualité sans dieu*. Albin Michel.
- Daubresse, L. (2024). *Silence(s) dans le cinéma contemporain : histoire et esthétique*. Presses universitaires du septentrion.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Minuit.
- Federici, S. (2021). *Une guerre mondiale contre les femmes*. La Fabrique éditions.

- Froideveaux-Metterie, C. (2021). *Un corps à soi*. Seuil.
- Gabrea, R. (1986). *Werner Herzog et la mystique rhénane*. L'âge d'homme.
- Herzog, W. (2008). *Manuel de survie : entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*. Capricci.
- hooks, b. (2021). *La volonté de changer*. Divergences.
- Gaudin, A. (2015). *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Armand Colin.
- Holland, E. (2009). *Alien Continent: Representations of Antarctica in Film*. In Gateway Antarctica: Literature Reviews. <http://hdl.handle.net/10092/13925>
- Hulin, M. (2014) (1993). *La mystique sauvage : aux antipodes de l'esprit*. PUF.
- Kelman, I. (dir.) (2022). *Antarcticness: Inspirations and imaginaries*. UCL Press.
- Kilborne, Y. (2022). *L'analyse du film documentaire*. Armand Colin.
- Leane, E. (2012). *Antarctica in fiction: Imaginative narrative of the far South*. Cambridge university press. (version Kindle)
- Lecole Solnyschkine, S. (2019). *Aesthetica Antartica : The Thing de John Carpenter*. Rouge profond.
- Moine, R. (2010). *Les femmes d'action au cinéma*. Armand Colin.
- Nielsone, H. (2020). Identifying with Antarctica in the ecocultural imaginary. Milstein, T & Castro-Sotomayor, J. (Dir.). *Routledge Handbook of geocultural identity* (pp. 225-239). Routledge international handbooks.
- Salerno, M. (2011) *Persona y cuerpo-vestido en la modernidad: Un enfoque arqueológico* (Doctoral dissertation). Universidad de Buenos Aires.
- Sobchack, V. (2025). *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*. Les presses du réel.
- Summerson, R. & Bishop, I. (2011). Aesthetic value in Antarctica: beautiful or sublime? *The Polar Journal*. 1(2), 225-250.
- Thomas, B. (2015). *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*. Circé.
- Thomas, B. (2022). *Sujets sensibles : une esthétique des personnages de cinéma*. La Lettre volée.
- Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Armand Colin.
- Vancheri, L. (2023). Le vocabulaire mystique de Bruno Dumont. Le Bihan, L. & Deville, V. (Dir.). *Penser les formes filmiques contemporaines*. UGA éditions.
- Visioli, J. & Petiot, O. (2023). Quand l'art et le sport sont sublimés : l'expérience du Flow au cinéma. Bauer, T., de la Croi, L. & Gerville-Réache, H (Dir.). *Sport et cinéma : La technique à l'épreuve du réel* (pp. 47-63). Pulim.
- Yusoff, K. (2007). Antarctic exposures: Archives of the feeling body. *Cultural Geographies*. 14(2), 211-233.
- Zarankin, A., Pearson, M. & Salerno, M. A. (2022). Introduction. *Archaeology in Antarctica* (pp. 1-8). Routledge.