

Université de Montréal

La poésie cinématographique
Terrence Malick et la sensation

par

Geneviève Gosselin-G.

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études cinématographiques

mars 2015

© Geneviève Gosselin-G., 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La poésie cinématographique
Terrence Malick et la sensation

Présenté par :

Geneviève Gosselin-G.

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau, présidente-rapporteuse

Serge Cardinal, directeur de recherche

Silvestra Mariniello, membre du jury

Résumé

Qu'est-ce que la poésie cinématographique? Telle est la question primordiale de ce mémoire de maîtrise, qui tentera d'y répondre en analysant les œuvres du cinéaste américain Terrence Malick. Inscrivant par divers moyens cette question dans les réalités de son cinéma, nous déboucherons forcément sur la réponse suivante : il y a poésie cinématographique chaque fois que les formes de la représentation sont ouvertes par une modalité de l'expression ; il y a poésie cinématographique chaque fois que le sensible n'est plus manifestation de l'intelligible, mais la matière et le mode de sa production dans le temps ou plutôt dans le devenir. Décrire cette poésie, ce ne sera possible qu'en décrivant l'expérience que nous avons du régime de sensations des images et des figures propres au cinéma de Malick. Il s'agit de faire venir le monde en présence en rendant justice aux noyaux de sens enfouis dans le visible, justice rendue par le partage d'une description du sensible. Nous verrons alors que, chez Malick, cette poésie se manifeste par une phénoménologie de la lumière et de la gravitation. Nous verrons également l'importance du sonore dans l'apparaître de ce monde sensible qui, à travers les voix ouvertes, la matérialisation des bruits et la musique, forme une partition musicale totale faite de métamorphoses et de devenirs. Encore, cette poésie s'approche de la sensibilité des premiers romantiques allemands qui, par leur résistance au langage et à la raison absolue, déhiérarchisent le monde pour le redéfinir. Seront ainsi définis les éléments constitutifs du cinéma de poésie de Malick, soit la manifestation de la lumière et du mouvement, l'invisible habitant le visible (comme un ailleurs qui l'excède), la réinvention du langage, le système chaotique liant l'homme et la nature, ainsi que le monde duel (de l'ombre à la lumière et de la lumière à l'ombre). Ce mémoire propose donc une approche d'inspiration phénoménologique du cinéma de Malick, qui le présente comme « toujours en train de se faire », dans une immédiateté cherchant à penser dans, à travers, mais aussi au-delà du cinéma.

Mots-clés : cinéma, poésie, Terrence Malick, sensation, phénoménologie, romantisme, son.

Abstract

What is cinematic poetry? This is the fundamental question that this master's thesis will attempt to answer by analyzing the works of American film-director Terrence Malick. By positing this question in different ways within the realities of his films, one will inevitably reach the following conclusions: cinematic poetry occurs where the forms of representation are opened by a modality of expression; cinematic poetry occurs when the sentient is no longer a sign of the intelligible, but of the matter and of the mode of its production over time, that is, in its evolution. Describing this poetry will only be possible by describing one's experience of the sensation-cluster of images and of figures proper to Malick's films. This involves making the world come into existence by doing justice to the core of meanings buried in the visible, a justice rendered by the sharing of a description of the sentient. It will be argued that, in Malick, this poetry manifests itself through a phenomenology of light and gravitation. Also shown, the importance of sound in the emergence of the sentient world, which, through open voices, through materialization of noises, and through music, develops into a total musical score consisting of metamorphoses and destinies. Furthermore, this poetry resembles the sensibility of early German romantics who, through their resistance to language and to absolute reason, destroy the hierarchy of the world in order to redefine it. The constituents of Malick's cinema of poetry, namely the expression of light and movement, the invisible inhabiting the visible (like an elsewhere that exceeds it), the reinvention of language, the chaotic system linking mankind and nature, as well as the dual world (from darkness to light and from light to darkness) will thus be defined. This master's thesis therefore suggests an approach of Malick's cinema inspired by phenomenology, which presents it as being "always underway", in an immediacy seeking to think within, through, but also beyond cinema.

Keywords: cinema, poetry, Terrence Malick, sensation, phenomenology, romanticism, sound.

Table des matières

REMERCIEMENTS	8
INTRODUCTION	9
CHAPITRE 1 : LE MODE DE RAPPORT AU MONDE CHEZ TERRENCE MALICK, UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA LUMIÈRE ET DE LA GRAVITATION	14
1.1. LA PHÉNOMÉNOLOGIE COMME POSTURE SENSIBLE	14
1.2. LA POÉSIE DES SENSATIONS	15
1.2.1. LE MONDE DU SENTIR, LA SENSATION ET LE SENTIMENT	19
1.2.2. LA « CHAIR » ET LA « CHAIR-MONDE »	25
1.2.3. LA « RÉVERSIBILITÉ », LE « CHIASME » ET L'« ENTRELACS »	28
1.3. POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA GRAVITATION ET DE LA LUMIÈRE	33
1.4. UN SYSTÈME MÉTASTABLE	41
CHAPITRE 2 : LA POÉSIE SONORE, LES VOIX « OUVERTES », LES BRUITS ET LA MUSIQUE : UNE SEULE PARTITION MUSICALE, REGARDS POÉTIQUES AUTRES	43
2.1. LA POÉSIE SONORE	45
2.1.1. LES VOIX « OUVERTES » ET LES DIALOGUES : UNE LOGIQUE DE LA MULTIPLICITÉ	47
2.1.2. LA MATÉRIALISATION DES BRUITS	54
2.1.3. LA MUSIQUE : UN CHANT POLYPHONIQUE	60
2.2. REGARDS POÉTIQUES AUTRES	66
2.2.1. LE « VERBAL DANS L'IMAGE » : PASOLINI ET DURAS	68
2.2.2. LE « TOUT IMAGE » : BRESSON, TARR ET TARKOVSKI	73
2.2.3. STATUT SOMMAIRE ET PARTIEL DU POSSIBLE DE LA POÉSIE AU CINÉMA	78
CHAPITRE 3 : « ROMANTISER » LE MONDE : POURRONS-NOUS HABITER UN MONDE COMMUN ?	80
3.1. « ROMANTISER » LE MONDE	80
3.1.1. L'IMMÉDIATÉTÉ ROMANTIQUE	83
3.1.2. LE TOUT NATUREL : L'ANIMAL ET L'HOMME	85

3.1.3. LE PERSONNAGE : UN LIEU D'ÉCHANGE	88
3.1.4. LA RÉINVENTION DU LANGAGE	90
3.1.5. LA DÉHIÉRACHISATION DU MONDE	94
3.2. POURRONS-NOUS HABITER UN MONDE COMMUN?	96
3.2.1. LES PERSONNAGES DISSIDENTS, LE CINÉASTE RÉSISTANT ET LE LANGAGE ROMANTIQUE	98
3.2.2. LES MONDES DUELS : DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE, DE LA LUMIÈRE À L'OMBRE	108
CONCLUSION	114
BIBLIOGRAPHIE	I
FILMOGRAPHIE	IX

*and I remember well
That in life's every-day appearances
I seemed about this time to gain clear sight
Of a new world-a world, too, that was fit
To be transmitted, and to others eyes
Made visible...*

*[...] et j'ai bonne mémoire
Que dans le quotidien spectacle de la vie
Je crus vers ce moment clairement percevoir
Un nouveau monde- et un monde qui méritait
D'être communiqué, et à d'autres regards
Rendu visible [...]*

William Wordsworth, *The Prelude*

Remerciements

Je veux d'abord et avant toute chose remercier Serge Cardinal, qui a su appréhender ce que j'arrivais mal à formuler. Sa sensibilité, nos rencontres inspirantes, son écoute et ses lectures attentives ont transformé ce mémoire en rendant plus compréhensible cette écriture que nous avons ensemble façonnée.

Je veux aussi remercier Michèle Garneau, qui m'a initiée au cinéma de Malick et dont la pensée exigeante aura su m'ouvrir à de précieuses interrogations. Merci à Silvestra Mariniello, qui a été d'une écoute attentive à plusieurs moments ; sa sensibilité à la poésie et sa générosité auront enrichi ce mémoire. Mes remerciements vont aussi aux autres professeurs, chargés de cours et techniciens de l'Université de Montréal que j'ai eu la chance de côtoyer, dont Élène Tremblay, Bernard Perron, Dominic Arsenault, Julie Pelletier, Serge Fortin et Bruno Philip. Je veux remercier les camarades de l'Université, des séminaires et des cours pratiques, avec qui j'ai partagé des moments stimulants. Merci aux amis, dont ceux de la Tournure, ces êtres sensibles et résistants qui me rassurent sur le possible de la poésie, et ceux de la Ferme, avec qui j'ai partagé des libertés entières que je retrouve au cinéma. Merci à la famille (Joëlle, Evelyne, Pierre et ma précieuse maman, Norma) pour le support généreux et aimant. Je pense aussi à mon défunt père, dont l'absence demeure une force de présence inestimable. Finalement, merci à mon aimé, Pier-Philippe, pour l'amour, l'amitié et la présence. Son raisonnement cartésien dissonant du mien, nos conversations prenantes et résistantes, et cette légère folie que nous partageons rendent possible ce monde commun dont je parle dans le mémoire.

Introduction



Illustration retirée / Fig. 1 : Photogramme de la séquence de l'enfance dans *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011). © Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

Une mèche de cheveux dévoile un visage alors que le pied d'un poupon se perd entre
les paumes béantes de son père

le bébé s'endort sur le berceau d'une épaule alors qu'une feuille cherche son ombre

une balle hâtive précipite l'enfant sous la table

premiers pas hésitants l'arbre remue

les rideaux ondulent sous l'été et le chien s'énerve contre les bruits distants

la vieillesse ride le visage d'un grand-père alors que les enfants gravissent l'Arbre-
Monde

les herbes plient le champ et revient la nuit qui s'abandonne au jour

Accompagné de la pièce musicale *Má Vlast Moldau*, de Bedřich Smetana, nous voilà dans une séquence emblématique de *The Tree of Life*. Monsieur et Madame O'Brien tombent amoureux et donnent naissance à un premier enfant, Jack. Nous voyons le monde tel qu'il se découvre à lui pour la première fois, l'accompagnant dans ses premières projections : premiers pas, premiers mots, premiers questionnements. Les saisons passent, la lumière s'incline sur les corps, la pluie nourrit la terre qui abritera l'arbre du terrain familial. Un deuxième enfant voit le jour. Jack absorbe tranquillement cette présence. Lorsqu'il entre dans la chambre où le nouveau-né repose, une onde d'attraction et de répulsion envahit son corps. Devant nous, Jack apprend à tenir son petit frère ; il l'observe frémir, réagissant nerveusement à ses gestes. Alors que RL bouge les bras pour garder l'équilibre, il accroche le visage de Jack, qui sursaute aussitôt, surpris d'être touché alors qu'il touche à la fois. Jack nous fait ressentir les forces invisibles qui l'habitent. C'est ainsi que le corps de l'autre peut rencontrer le nôtre. Le temps se contracte et apparait un troisième fils. Les enfants grandissent. Sous leurs mouvements se construit un milieu qui deviendra familier : celui du jardin, de la maison, du terrain où se dresse l'arbre imposant. Leurs mouvements tracent l'horizon d'un monde à déployer. Puisque le soleil se lève et se couche ailleurs, ils devront franchir les seuils qui les séparent du monde connu. Nous ressentons la force de gravitation qui s'empare des personnages. Nous regardons le monde à la hauteur de Jack, passant sous une table pour jouer à la balle, courant vers une fenêtre, aspiré par l'élan de son corps. La lumière fluctue, nous transmettant un temps fuyant. Nous sommes à la fois hors du film et à l'intérieur de lui, comme si la scène nous regardait pour nous renvoyer à un mode d'existence qu'est celui de l'enfance, dans ce qui est toujours en train de se découvrir. L'écran devient une « membrure¹ » rendant visibles des forces invisibles. Davantage que de voir la lumière, nous la ressentons ; elle se couche et se lève constamment, nous rappelant l'éclosion, puis la chute des jours. La pesanteur et la légèreté des corps nous remémorent que tout est mouvement, que rien ne peut se fixer, que tout bascule au rythme des enfants qui se

¹ Au fil du mémoire, nous développerons plusieurs concepts de Maurice Merleau-Ponty, dont « membrure », « entrelacs », « chair », « déhiscence » et « réversibilité ».

meuvent. Notre vision ne peut rester droite ; elle se penche constamment, se verse parfois à l'envers, se maille à un monde mobile. Lorsque les enfants sont préadolescents, la caméra devient frénétique, nous emportant dans leurs courses : ils se lancent à gauche et à droite, tombent par terre et se relèvent aussitôt, puis jettent un ballon vers le ciel. Comment dire cette énergie impérissable de l'enfance ?

La scène est ponctuée de moments « directs », où un dialogue s'échappe pour s'inscrire sur l'action. Des voix « ouvertes² » transpercent cette paroi du temps, puisque la parole n'est pas confinée à un espace clos. La musique s'efface sous des sons directs, nous montrant un ici et maintenant fugace, puis elle resurgit pour intensifier l'impulsion des enfants, leurs courses et leurs essoufflements. La musique chevauche même les dialogues, laissant apparaître un « entrelacs » de sons et de mouvements. La partition musicale se fait totale : elle suit une logique de la multiplicité, un chant polyphonique de la pensée où tous les éléments sonores se rendent égaux. Le bruit des herbes est aussi important que la voix du garçon ou que la pièce symphonique. Il s'agit de ressentir l'élément sonore qui emplira notre « chair » au bon moment. Dans cette fission, cette « déhiscence » que permet le cinéma, une circulation s'opère entre le corps regardant et le regardé. Nous nous étonnons alors de voir que le film nous observe, comme s'il se versait en nous tout en restant ailleurs, faisant de sa « réversibilité » une façon de réfléchir et de ressentir cette production de temps faite par le cinéma. Des forces invisibles s'emparent de la scène ; ce sont ces sensations ineffables qui nous affectent. Terrence Malick en capte ici des fragments, qu'il juxtapose comme Cézanne « [peint] la matière en train de se donner forme³ ». Il nous offre un cinéma toujours en train de naître à travers des films qui, bien que constitués de séquences multiples, donnent l'impression d'un tout indivisible. Ici, c'est la sensation de l'enfance amorçant son mouvement dans l'existence qu'il réussit à transmettre.

² Au deuxième chapitre, nous différencierons la voix *over* de la voix « ouverte ».

³ Merleau-Ponty, Maurice. 1966. « Le doute de Cézanne » dans *Sens et non-sens*, Paris : Nagel, p. 23.

Être spectateur de Terrence Malick nous confronte à un étonnant problème : celui de ne pouvoir exprimer tout à fait ce qui se déroule à l'écran, non parce qu'il s'agit d'un « en Soi ineffable, [mais bien parce] « qu'on ne sait pas *dire* ⁴ » l'invisible qui envahit le champ du visible. Il suffit de penser au vent et aux éclaircies balayant les champs de bataille de *The Thin Red Line* pour se figurer ces moments suspendus. L'invisible hante le visible en l'excédant comme un ailleurs plus dense et plus fort — et pourtant, ce visible le contient. Les forces singulières de ce cinéma donnent à voir des moments saillants, des compositions mouvantes et évanescences d'images qui réfléchissent un ailleurs à la fois dans le film et hors de lui. Ces moments débordent à la fois la survivance du passé et l'imminence de l'avenir. Pour répondre à ce cinéma, ne faut-il pas tenter de le nommer, de le dire⁵ ? D'autres cinéastes dévoilent aussi un champ de l'invisible (pour ne nommer que Tarr, Tarkovski et Kieslowski), mais il nous semblait que cet invisible chez Malick devenait le mouvement même d'une pensée cinématographique qui n'avait pas encore été suffisamment explorée. Puisque je suis poète dans ma façon d'être au monde, j'essaie de penser le cinéma par et dans la poésie, en faisant de l'écriture un moyen de nommer ces forces. Ce sont véritablement les scènes et les séquences, soient les images survivantes du cinéma de Malick, qui m'ont entraînée dans ce mémoire. Il s'agissait en quelque sorte de trouver l'invisible qui habite le visible de l'image, de la même manière que la poésie poursuit par l'écriture cet invisible. Une relation naturelle s'établit entre le geste d'écriture du poète et les moments cinématographiques offerts par Malick. Tenter de nommer ces perceptions cinématographiques permet de traduire une partie des scènes, comme le démontre l'*ekphrasis* de l'introduction, mais encore leur potentiel s'ouvre au déploiement d'une réflexion plus profonde.

⁴ « Le fond des choses est qu'en effet, le sensible n'offre rien qu'on puisse dire si l'on n'est pas philosophe ou écrivain, mais que cela ne tient pas à ce qu'il serait un en Soi ineffable, mais à ce qu'on ne sait pas *dire* », Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Gallimard, p. 306.

⁵ « Comme le tisserand [...], l'écrivain travaille à l'envers : il n'a affaire qu'au langage et c'est ainsi que soudain il se trouve environné de sens ». Citation de Merleau-Ponty dans l'exergue de Dupong, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses.

Dans ce mémoire, nous adopterons principalement une approche phénoménologique. Il faudra décrire cette poésie, puisque c'est en décrivant notre expérience du régime de sensations des images et des sons propres au cinéma de Malick que nous pourrions imaginer un possible de la poésie cinématographique. Voilà pourquoi, dans les pages qui suivent, vous trouverez des descriptions ponctuelles de tous les films existants de Malick, de *Badlands* (1973) à *To the Wonder* (2012). Par ailleurs, nous aurons recours à la pensée de Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Jean Epstein, Claude Romano, Jacques Aumont, Michel Chion, Claudia Gorbman, Emmanuel Lévinas, Jacques Rancière, Hannah Arendt, Charles Taylor et de celle des premiers romantiques allemands et des transcendentalistes américains. Nous diviserons le mémoire en trois parties, qui exploreront respectivement la phénoménologie de la lumière et de la gravitation chez Malick, le sonore comme chant polyphonique de la pensée et les différents regards de la poésie au cinéma (Pasolini, Duras, Bresson, Tarr et Tarkovski), puis la pensée des premiers romantiques allemands et des transcendentalistes américains comme contrepoint de la pensée cinématographique de Malick. Nous tenterons par et dans l'écriture de dresser un possible de la poésie cinématographique délié de la linguistique et ancré dans le sensible des images et des sons. Nous pensons que cette poésie pourrait être l'émergence de forces invisibles (sensations) contenues dans le visible qui sont à la fois dans le film et hors de lui. La poésie cinématographique se manifesterait lorsque les formes de la représentation seraient habitées par une modalité de l'expression, et donc chaque fois que le sensible ne serait plus une manifestation de l'intelligible, mais le mode de sa production dans le devenir.

Chapitre 1 : Le mode de rapport au monde chez Terrence Malick, une phénoménologie de la lumière et de la gravitation

1.1. La phénoménologie comme posture sensible

Un soir de mai 1961, Maurice Merleau-Ponty s'éteint brusquement à l'âge de 53 ans, laissant sur sa table quelques livres ouverts et une œuvre inachevée : *Le visible et l'invisible*. Écrivait-il un passage, notait-il une idée ou corrigeait-il une section de l'ouvrage lorsque la mort s'est approchée ? Dans son atelier de Paris en 1960, Paul-Émile Borduas meurt d'une crise cardiaque. Près de son lit est posée sur un chevalet son ultime toile : *Composition 69*. Avait-il achevé l'œuvre, était-il satisfait de l'enlacement des noirs et blancs ? Cet inachèvement de l'œuvre chez l'artiste rend sensible un temps de l'apparaître, pointant une préoccupation de ce mémoire, soit ce qui est en train de se produire : le phénomène⁶. Il se rend ici visible par ce dernier geste du vivant, que nous aimons imaginer être celui d'un crayon traçant la courbe d'une lettre ou du pinceau ajustant la densité des noirs sur la toile. Quelque chose prend forme dans un instantané qui met en scène l'apparaître plutôt que l'apparu. Le moment se défait aussitôt qu'il s'accomplit, comme un bref regard entre des passants pressés. Le geste s'inscrit dans une couche de sensible qui continue à exister hors du visible. Francis Bacon peint « le cri plutôt que l'horreur⁷ », puisque l'éclat du cri présente des forces en tension, forces invisibles rendues sensibles au moyen de la peinture. N'est-il pas plus prenant de sentir l'élan de la vie qui se désassemble plutôt que l'immobilité froide d'une dépouille ? L'inachèvement de l'œuvre de nos deux artistes nous invite à aborder la phénoménologie comme posture retrouvant « ce contact naïf avec le monde⁸ », fait d'observations et de descriptions. Revenir au tremblement du visible, à son état naissant, c'est observer les choses en train de prendre forme et, ainsi, rendre insécables l'œil et l'esprit. Nous chercherons à comprendre si la poésie pourrait être un

⁶ « Phénomène » provient du grec « phainesthai », qui signifie « paraître, apparaître ». Il prend ici le sens de « ce qui apparaît » ou « se perçoit » comme « être de l'apparaître ».

⁷ Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence, p. 41.

⁸ Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard, p. 7.

surgissement dans le visible de forces « in-visibles »⁹. Pour ce faire, nous devons d'abord tenter de mieux cerner ce qu'est la poésie, tout comme la sensation, le sentiment et le sentir. Au fil du chapitre, nous ferons communiquer différentes disciplines au travers de concepts merleau-pontien tels que la « chair », la « chair-monde », le « chiasme », « l'entrelacs », la « réversibilité » et la « déhiscence ». À l'aide de Terrence Malick (cinéma), William Faulkner (littérature) et Andrew Wyeth (peinture), nous tenterons de comprendre comment la poésie pourrait être la mise en forme de forces invisibles rendues sensibles. En plus d'étayer notre réflexion à l'aide du phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, s'ajouteront à l'échange des théoriciens qui font du sensible, du phénomène et de l'esthétique un pan privilégié de leur pensée : Jean Epstein, Gilles Deleuze et Claude Romano. En somme, nous découvrirons chez Malick la mise en forme d'une phénoménologie de la « lumière » et de la « gravitation ».

1.2. La poésie des sensations

A poem needs understanding through the senses. The point of diving in a lake is not immediately to swim to the shore; it's to be in the lake, to luxuriate in the sensation of water. You do not work the lake out. It is an experience beyond thought¹⁰.

Qu'est-ce que la poésie cinématographique? Comme il est difficile de fixer irrémédiablement cette question, nous tenterons d'abord de dire ce qu'elle pourrait être. Elle pourrait être une manière d'être au monde. Le poète-cinéaste est happé par le monde : il le perçoit, le décrit et le transmet autrement que par ses formes

⁹ Je souligne. « Je n'oppose pas qualité à quantité, ni perception à idée - Je cherche dans le monde perçu des noyaux de sens qui sont « in-visibles », mais qui simplement ne le sont pas au sens de la négation absolue (ou de la positivité absolue du « monde intelligible »), mais au sens de *l'autre dimensionnalité*, comme la profondeur se creuse derrière hauteur et largeur, comme le temps se creuse derrière l'espace [...]. » Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Gallimard, p. 289.

¹⁰ Le personnage de John Keats expliquant ce qu'est la poésie dans *Bright Star* (2009), de Jane Campion.

reconnaissables. La poésie est une façon de faire venir le monde en présence en absorbant des noyaux de sens enfouis dans le visible (« in-visibles ») pour ensuite les décrire et les transmettre. La poésie serait donc une expérience sensible du labile, de l'éphémère, de la métamorphose et du devenir. Par conséquent, elle produirait des instabilités dans des systèmes stables et clos, que ce soit pour les images, la musique, la représentation ou la narration. La poésie au cinéma n'est pas d'abord une pratique d'écriture, mais bien une pratique cinématographique, c'est-à-dire qu'elle naît directement des images et les sons. Nous tenterons ici d'explorer ces idées au travers de penseurs.

Paul Valéry parle d'une résistance: « Je frotte des allumettes qui ne s'enflamment pas. [...] Ça devient un poème », décrivant une tension entre des forces que l'assemblage de mots rend visibles. La poésie n'est pourtant pas que scripturale, c'est-à-dire qu'elle n'existe pas uniquement sur un support ou à travers une langue. Au cinéma, « Là où le langage se fait image, l'image devrait avoir davantage de possibilités de devenir l'égal du langage¹¹. » Le poème forme des images dans l'esprit du lecteur, alors que le cinéma offre la présence réelle d'images. Il est difficile de théoriser la poésie, constamment ramenée à ses courants classiques et à ses formes rapidement identifiables. Au cinéma, la poésie a plus facilement été associée à des mouvances expérimentales, surréalistes ou d'animation, là où les thématiques se glissent aisément dans une approche abstraite, onirique, symbolique ou même surréaliste. Pour notre part, ce qui nous intéresse est la faculté qu'a la poésie de surgir dans le cinéma à travers la fiction (et même le documentaire), soit à partir d'une forme réaliste, comme dans ces moments de suspension que nous offre Malick lorsqu'il filme le visage de l'altérité dans *The Thin Red Line*. L'armée américaine capture des soldats japonais, et un champ contrechamp silencieux nous dévoile les visages des deux camps. Le visage des Japonais porte une doublure sensible, soit une extrême précarité. La caméra ne nous montre pas que leurs visages ; elles nous montrent notre propre visage, celui de la

¹¹ Aumont, Jacques. 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Collin, p. 93.

vulnérabilité humaine. Le visage des Japonais regarde la mort et l'expose à la fois. Le cinéma nous dévoile une couche d'invisible, soit ces hommes qui silencieusement regardent leur propre visage en l'autre, celui de leur précarité. Nous reparlerons dans le troisième chapitre des considérations éthiques du cinéma de poésie.

Jean Epstein décrit la spécificité du cinéma en lui donnant le nom de « photogénie ». Ce terme, qui signifiait d'abord en photographie le fait d'obtenir une image nette, est aujourd'hui associé à la capacité de bien figurer sur une photographie. Pour Louis Leduc, il fallait départager la photographie du cinéma, et la photogénie prit alors le sens de « mouvement, et cinématographicité¹² ». Pour Epstein, la photogénie devint la spécificité du cinéma : « La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité¹³. » Cette mobilité nous ramène au phénomène, « Un visage n'est jamais photogénique mais son expression quelquefois¹⁴. » Epstein reprendra le terme quelques années plus tard en traitant d'une photogénie de l'impondérable. La poésie pourrait être ce qui s'échappe sans cesse à travers le mouvement, par cette faculté de faire venir le monde en présence en le mettant « à découvert¹⁵ ». En ce sens, Epstein développe une pensée de la poésie, lui pour qui « On ne décrit pas une idée immobile ou solitaire, mais le rapport entre deux idées qui aussitôt s'attirent ou se repoussent, se joignent ou se fuient¹⁶. » Cette idée de la métaphore transmet une instabilité dans un système qui devient alors vecteur de transformation. Pour Epstein, ces tensions permettraient de déstabiliser le sens et d'éviter l'enfermement des images dans un système clos. Ce système de représentation du monde que peut devenir le cinéma le rapproche de la poésie :

¹² *Ibid.*, p. 94, citation de Louis Leduc.

¹³ *Ibid.*, citation de Jean Epstein.

¹⁴ *Ibid.*, p. 95, citation de Jean Epstein.

¹⁵ Comme le témoigne une vision heideggérienne de la poésie. Leclerc, Philippe. 2011. *Le traitement de l'espace dans « Badlands » et « Days of Heaven » de Terrence Malick*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, p. 38.

¹⁶ Leblanc, Gérard. 1998. « La poétique epsteinienne » dans *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, p. 28.

Ce que l'écran offre c'est une suite ininterrompue d'images simples et continuellement mobiles qui, par leur interprétation facile, trouvent une résonance dans la mentalité du spectateur et, par leur mouvement et leur diversité, entraînent automatiquement un flux de pensée préverbale à caractère plus ou moins onirique¹⁷.

Epstein révélait une essence particulière du cinéma délié d'une « pensée verbale » qui était pour lui ancré dans la langue. Le cinéma libérait le langage, alors que l'efficacité des images devenait supérieure à celle des mots. Ainsi, « L'art de la poésie [consiste] à créer une machine de langage qui, d'une manière presque infaillible, place le lecteur dans un certain état poétique¹⁸ », état poétique que nous aimerions traduire par une manière « d'être au monde ». Dans *The Tree of Life*, que nous montrent les images de la maison après qu'une lettre ait annoncé la mort de l'enfant des O'Brien ? La caméra file sur des crayons, une guitare, les silhouettes errantes des parents. Ces plans inanimés en apparence font surgir la présence de l'enfant, une présence perdue. Nous le voyons plus clairement que si l'enfant était montré, puisque notre corps éprouve l'impossibilité de se délier de cet invisible. Ressentir son absence nous ramène sa chair comme présence. Voilà où la machine cinématographique capture l'instabilité : « Les choses ne sont pas ce qu'elles sont, mais ce qu'elles deviennent¹⁹. » La photogénie n'est pas dormante, mais toujours en train de se faire. Elle est dans un mouvement de dissolution constante, se liant à un temps en déploiement ou en contraction : « Chaque présent réaffirme la présence de tout le passé qu'il chasse et anticipe celle de tout l'avenir²⁰. » En ce sens, le cinéma ne permet pas d'enregistrer une réalité, mais plutôt de la révéler, et ce pouvoir de révélation devient sa vitalité propre où l'on peut se prendre à rêver de faire un film « [...] à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche²¹ ». C'est à ce frémissement du visible que la poésie convie. Là où les mots évoquent des images, le cinéma les fait apparaître.

¹⁷ Epstein, Jean. 1955. « Délire d'une machine », *Alcool et cinéma* dans *Écrits Tome II*, p. 238.

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice. [1996] 2009. *Le cinéma et la nouvelle psychologie* [conférence prononcée en 1945]. Paris : Éditions Gallimard, p. 21.

¹⁹ Epstein, Jean. 1955. « Réalisme de l'image animée », *Alcool et cinéma* dans *Écrits Tome II*, p. 204.

²⁰ Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard, p. 481.

²¹ Bresson, Robert. [1975], 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard, p. 125.

1.2.1. Le monde du sentir, la sensation et le sentiment

Aristote voit en la sensation une « altération », un « mouvement subi²² ». Un glissement d'intensité se produit de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur, faisant du sentir un espace d'expériences immédiates qui lie le corps au monde. « À la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre²³. » Le corps ressent tout en se fondant à un état de conscience.



Illustration retirée / Fig. 2 : Photogramme du crocodile au début du film *The Thin Red Line*. (Terrence Malick, 1998). © Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

Deleuze nomme « figure » la forme sensible rapportée à la sensation. C'est par le corps que l'on éprouve la sensation, et c'est par la figure rapportée devant nous que le sentiment circule. Mais, encore, le monde du sentir peut lier un objet, un paysage et même un animal à un corps. Le crocodile, animal préhistorique apparaissant au début de *The Thin Red Line*, agit comme le signal d'un danger apparent : la

²² Voir le chapitre 1 : « La puissance du visible; Le sentir chez Merleau-Ponty et Aristote ». Barbaras, Renaud. 1998. *Le tournant de l'expérience : Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Paris : Librairie philosophique J.VRIN.

²³ Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence, p. 27.

brutalité en dormance chez l'homme. Tout en glissant sur l'eau, le crocodile nous déclare que le monde demeurera inchangé malgré cette guerre qui se joue. Plus tard dans le film, bien que les hommes capturent la bête, sa magnificence signale qu'ils ne le possèdent pas pour autant ; le crocodile était là bien avant eux et restera bien après. Par ce stoïcisme, l'animal clame sa présence au monde, sa peau rigide comme la parure du temps qui échappe aux hommes.



Illustration retirée / Fig. 3 : Photogramme du crocodile capturé dans *The Thin Red Line*. (Terrence Malick, 1998). © Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

Il existe donc une tension, un frottement entre le corps éprouvant et le corps éprouvé, que le corps soit réel ou figuré, humain ou animal. Nous aimerions nommer « sensation » cette variation d'intensité, « sentiment » l'objet de cette circulation, et le « sentir », ce système dans lequel le monde et le corps se lient.

Voyons comment cela peut s'opérer dans une peinture. La toile ci-dessous (*Cristina's World*, d'Andrew Wyeth) nous montre un corps prenant appui sur la terre. Notre premier geste est de remarquer le visage retourné de la figure, puis de déplacer nos yeux pour chercher ce qu'elle regarde.



Illustration retirée / Fig. 4 : La toile *Cristina's World*. (Andrew Wyeth, 1948). Tempera sur panneau, 81.9 cm x 121.3 cm. Le musée d'art contemporain (MOMA), New York.

Nous voyons alors que la tête de Cristina s'arque vers de petites bâtisses qui rappellent des installations fermières. Nous revenons rapidement au corps, qui porte « la sensation *accumulée, coagulée*, comme dans une figure de calcaire²⁴ ». Nous ne sommes pas devant un corps inhabité, mais bien un corps éprouvé. Que se passe-t-il alors ? Nous nous joignons à cette figure pour voir et ressentir la scène. Le titre est évocateur à cet égard, nous indiquant que nous regardons un monde configuré par Cristina, créant une double appartenance ; nous entrons dans le monde de Cristina, et son monde entre en nous. Les forces qui retiennent ce corps au sol ne sont pas proprement visibles. Comment pouvons-nous les voir ? Deleuze nous dit que pour qu'il y ait sensation, « il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde²⁵ ». Parle-t-il de l'onde du sensible ? La toile de Wyeth nous fait ressentir une force de gravitation, une force de pesanteur. Cette figure pousse la terre sous elle tout en y prenant appui, s'abandonnant au monde qui l'entoure en même temps qu'elle s'y

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

réfugie. De plus, la figure se dresse au bas du plan, sur la limite du cadre, comme si elle devait s'agripper au champ pour ne pas chuter hors du cadre. Nous voilà donc avec l'impression qu'elle lutte pour ne pas tomber. De ne pas voir son visage nous absout de son regard et nous invite à nous y plonger davantage. Pour pallier l'absence d'expression, nous devons nous imaginer les penchants qui lui donnent lieu.

Au cinéma, pour Epstein, cet invisible se loge entre les images : « Le sentiment n'est pas une chose ou une qualité, c'est une relation qui dépend de deux entités ; c'est donc du frottement, du bâillement entre l'image et l'anecdote que jaillit le sentiment²⁶ », comme reliquat d'une relation entre l'image et le récit. Le sentiment est le « fruit de la mobilité », ne pouvant se faire « inactif ». Il dépendra toujours d'un temps dans lequel il se déploie²⁷. Dans *Days of Heaven*, la jalousie du fermier s'intensifie à mesure que les criquets mangent les récoltes.

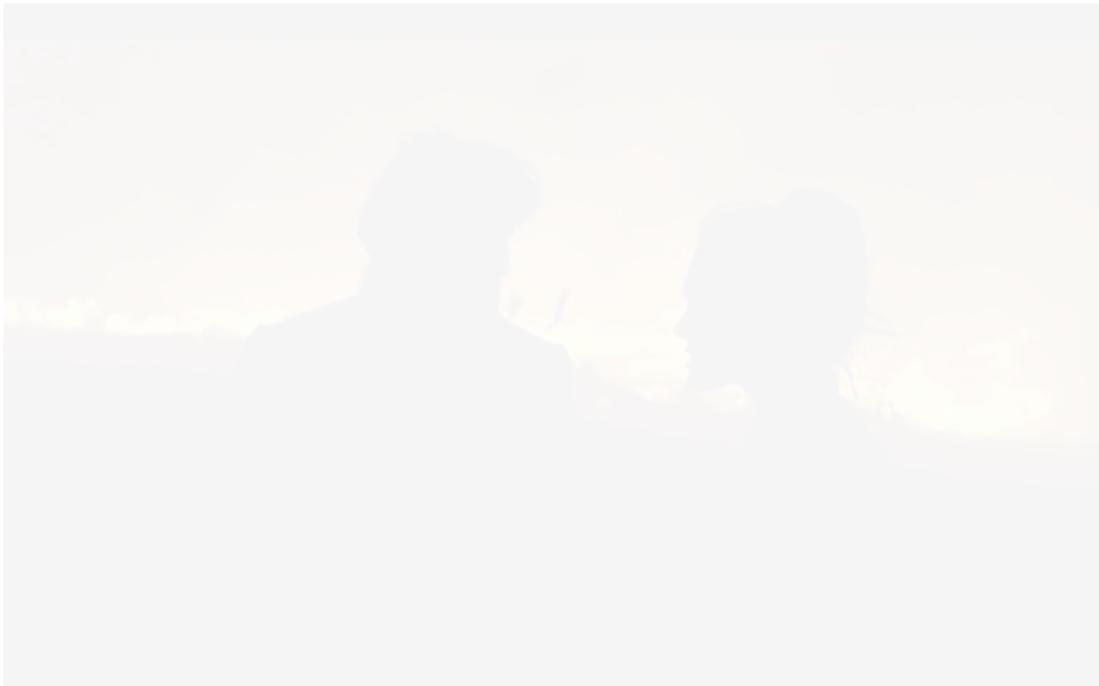


Illustration retirée / Fig. 5 : Photogramme de l'incendie dans *Days of Heaven*. (Terrence Malick, 1978). © Paramount Pictures.

²⁶ Cohen, Keith. 1998. « La logique des sentiments : Jean Epstein en action » dans *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, p. 161.

²⁷ *Ibid.*, p. 164.

Ce sentiment de colère se frotte à la puissance dévastatrice des insectes qui envahissent tranquillement le champ du sentir. C'est alors que seul le feu peut mener à l'anéantissement de l'un dans l'autre. Il faudra que le fermier brûle tout ce qui reste pour se néantiser lui-même. La jalousie devient un monde propre, une force qui se stratifie en intensités progressives pour devenir éventuellement destructrice. Le spectateur la voit à travers le feu vorace, la nuit qui couvre le champ, les criquets affolés et tous ces personnages cherchant à réduire la perte ; la jalousie se rend sensible. Pouvons-nous alors parler d'un monde du sentir ou d'une logique du sentir ? Chez Merleau-Ponty, la sensation se déploie dans un monde commun, ou le sentant et le senti ne peuvent se détacher l'un de l'autre :

Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas *en face* de lui un sujet acosmique, je ne le possède pas en pensée [...], je m'abandonne en lui, je m'enfonce dans ce mystère, « il se pense en moi », je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi²⁸.

Le sentir est donc « entremonde », étant « précisément ce qui, sans bouger de place, peut hanter plus d'un corps²⁹ ». La jeune femme de la toile de Wyeth regarde des habitations au loin. À gauche, nous observons une volée d'oiseaux, et à droite, des morceaux de vêtements qui s'agitent au vent. Pourtant, les herbes qui entourent la figure sont silencieuses. Cette relation qui s'installe entre un lointain tourmenté et un ici paisible nous fait ressentir la tension de la figure. Le champ est-il un refuge ? Attend-elle quelqu'un ? A-t-elle peur de quelque chose ? Son corps est-il en train de se coucher ou de se relever ? Nous sommes conviés à un présent qui contient plusieurs dimensions temporelles. La peinture porte un récit, peut-être même un « bâillement entre une image et une anecdote ». De faire entrer en relations la figure et son environnement renforce le champ du sentir.

Chez William Faulkner, le personnage de Benjy (un simple d'esprit) dans *The Sound and the Fury* (1929) permet d'exemplifier le sentir. Comme le précise Claude Romano, « Sous [son regard], le monde retourne à l'état originel de pure manifestation sans

²⁸ Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard, p. 259.

²⁹ Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Éditions Gallimard, p. 23.

cause ni raison. Il n'est plus que le chaos primordial de dialogues initiés et interrompus, de mouvements naissants, de situations parcelles [...]»³⁰ » Benjy entre dans le sentir à travers une parole immédiate qui se fait et se défait sans justifier son apparaitre :

Versh m'a posé par terre et nous sommes entrés dans la chambre de Maman. Il y avait du feu. Il montait et descendait sur les murs. Il y avait un autre feu dans le miroir. Je pouvais sentir la maladie. C'était un linge plié sur la tête de maman. Ses cheveux étaient sur l'oreiller. Le feu ne les atteignait pas, mais il brillait sur sa main, là où tressautaient les bagues³¹.

Le feu décrit par Benjy est la lumière de la lampe à l'huile et devient le révélateur de la maladie. Sa description candide se construit à mesure de sa perception. Ce n'est pas sans rappeler une disposition du cinéma à nous montrer les choses telles qu'elles se découvrent. Il peut sentir la maladie, puisqu'elle se rend visible à lui : elle brûle la chambre où il circule tout en préservant pour l'instant sa mère de la consommation. La maladie intensifie le pouvoir de la lumière qui habite la pièce. Faulkner, au moyen de l'écriture, nous fait ressentir cette force ; est rendu visible le mouvement de la maladie qui circule entre le personnage et le lecteur.

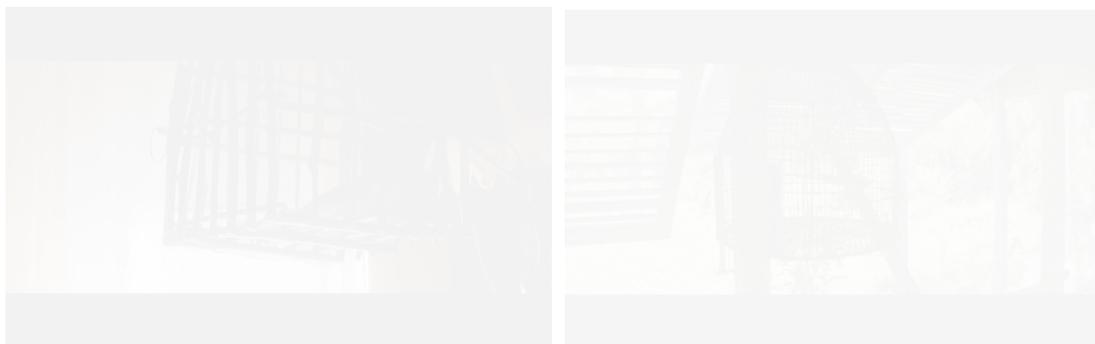


Illustration retirée / Fig. 6 : Photogramme de la cage avec des oiseaux dans le souvenir de Witt, *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998).

© Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

Illustration retirée / Fig. 7 : Photogramme de la cage vide lors de la conversation entre Witt et Welsh dans *The Thin Red Line*. (Terrence Malick, 1998).

© Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

³⁰ Romano, Claude. 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard, p. 37.

³¹ Faulkner, William. [1929] 1972 (traduction française). *Le bruit et la fureur [The Sound and the Fury]*. Paris : Éditions Gallimard, p. 93.

De la même façon, une charge affective est donnée à la cage d'oiseau sous la cabane où se rencontrent Welsh et Witt dans *The Thin Red Line*. Le même type de cage apparaissait au début du film, lorsque Witt se remémorait sa mère mourante. Il y avait alors des oiseaux dans la cage. Lorsque la cage réapparaît sous la cabane, cette fois vide, la sensation immédiate est celle de cette mort qui guette maintenant les soldats. L'absence d'oiseaux se dédouble en la mort qui rôde. C'est cette onde qui circule entre les deux hommes. Cette cage d'oiseau tout comme ce feu dévorant la pièce où la mère de Benjy repose « hantent plus d'un corps », devenant alors des mondes partagés. Ces dédoublements sensibles parcourent le cinéma de Malick.

1.2.2. La « chair » et la « chair-monde »

All men have my blood, and I have all men's.

Ralph Waldo Emerson

« L'esprit n'est ni ici, ni ici, ni ici... Et pourtant, il est « attaché », « lié », il n'est *pas sans liens* [...]. L'esprit n'est en aucun lieu objectif et pourtant il s'investit en un lieu qu'il rejoint par ses entours, qu'il circonvient³². » Ces notes de travail apparaissant dans *Le visible et l'invisible* s'actualisent pour nous dans l'idée d'un cinéma de poésie, qui serait un treillis du « dedans » et du « dehors ». Lorsque je regarde un film, je me projette en lui tout comme il se projette en moi. Mon esprit ne peut se détacher de mon corps et cette entité, Merleau-Ponty la nommera « chair ». Alors que ce terme pourrait mettre de l'avant un tissu de matière animale inanimée (de la viande), Merleau-Ponty en fait un corps « animé » et même luminescent. La « chair » est la « constitution de l'être comme *voyant-visible* », ou « l'étoffe commune du corps voyant et du monde visible³³ ». C'est l'enlacement du corps voyant et du corps vu, ressentant et senti,

³² Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Gallimard, p. 275.

³³ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 17.

touchant et touché, et donc, de façon générale, le fait que « Toute perception est doublée d'une contre-perception³⁴. » Ainsi, lorsque Kitty regarde son chien au début de *Badlands*, elle se regarde « par les yeux des choses³⁵ », par le regard animal. Lorsque Jack se remémore son frère mort dans *The Tree of Life*, il se rappelle ce qu'il n'est pas. Il pense à son frère empli de grâce, de gentillesse et de loyauté, et se voit lui-même, rude et hargneux. C'est ce que Deleuze relève lorsqu'il parle de la « chair » chez Bacon comme réceptacle immédiat des sensations : « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation³⁶ » (voir plus haut : « peindre le cri plutôt que l'horreur »). La sensation agit directement sur le « système nerveux », et ne peut exister s'il n'y a pas échange et circulation entre l'œil et l'esprit. La chair est ce corps luminescent qui absorbe le désordre du monde et qui y participe. Qu'en est-il alors du spectateur face au cinéma : lorsque je regarde un film, est-ce qu'il me regarde à son tour ? Les films de Malick sont-ils constitués par une manière d'être au monde singulière qui nous invite à nous installer dans une vision autre, un regard différent ?

La circulation entre un extérieur (le film ou le film-monde) et un intérieur (notre chair au monde) nous permet de nous observer et de regarder le monde par les yeux du film. Lorsque *The Tree of Life* me regarde à travers les interactions entre Jack et RL, il transmet les rapports de force entre sœurs et frères, mais aussi les jeux de pouvoir des relations humaines, tout en se réactualisant à chaque visionnement. Lorsque je regarde la toile de Andrew Wyeth, *Cristina* m'observe aussi ; elle me dévoile un paysage intérieur où je peux m'étaler. Nous faisons de notre interaction un monde cohérent. Le peintre met en forme ce « Tout indivisible³⁷ », « Le paysage se pense en moi et je suis

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ Manuscrits déposés à la bibliothèque nationale de France, Microfilm VIII-2, p. 356.

³⁶ Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence, p. 27.

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice. 1966. « Le doute de Cézanne » dans *Sens et non-sens*, Paris : Nagel, p. 26.

sa conscience³⁸. » Le geste du peintre atteint le regardant, qui à son tour se pensera par l'œuvre, de la même manière qu'un cinéaste crée un monde qui se pensera en nous.

Pour Faulkner, la mémoire est toujours reliée à la « chair » : « Elle cherche à tâtons dans le passé comme cherche le corps dans les ténèbres³⁹. » Elle permet de relever d'un corps « existentiel » plutôt que simplement « physiologique ». La « chair » est « songeuse » ; les marques qui y figurent accompagnent le corps au présent. Dans cet extrait de *The Wild Palms* (1939), notons l'inhérence du corps à l'esprit :

Mais il faut bien que ce soit quelque part pensa-t-il [...] Ainsi c'est donc toujours la chair, si vieille qu'elle puisse être. Car si le souvenir existe en dehors de la chair, ce ne sera pas le souvenir; car il ne saura pas ce dont il se souvient ; ainsi, quand elle eut cessé d'être, la moitié du souvenir cessa d'être également ; et si je cesse d'être, alors tout souvenir cessera d'être aussi. Oui, pensa-t-il, entre le chagrin et le néant, c'est le chagrin que je choisis⁴⁰.

Ce passage marque la capacité de la « chair » à se faire plus qu'une enveloppe, mais bien jonction entre notre passé et notre devenir. Le personnage préfère le chagrin, puisqu'il le garde vivant, alors que l'effacement du souvenir signifierait sa propre disparition. Si nous traitons ici de la mémoire, c'est qu'elle permet de visualiser concrètement ce qu'avance Merleau-Ponty, soit ce va-et-vient constant entre des forces internes et externes. La mémoire agit aussi dans les films de Malick comme un catalyseur de sensation. Les fragments de mémoire composant *The Tree of Life* le démontrent : ils surgissent, puisque quelqu'un se souvient quelque part de quelque chose, puisque quelqu'un « préfère le chagrin au néant ». La mémoire se manifeste constamment dans un présent, qu'elle soit celle d'un personnage ou non. Cette construction permet une circulation des échanges entre nous et les personnages. Jack adulte se remémore son frère, le réanimant dans son présent et son devenir. Son frère mort parle en lui, puisqu'il est inscrit dans sa « chair » et ne peut s'en extraire, sa « chair » n'étant pas le lieu de sensations inertes. Nous partageons ces sentiments avec

³⁸ *Ibid.*, p. 30. Citation de Cézanne.

³⁹ Romano, Claude. 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard, p. 147.

⁴⁰ Faulkner, William. 1952. *Les palmiers sauvages [The Wild Palms]*, traduction et préface par M.E Coindreau. Paris : Éditions Gallimard, p. 331-332.

Jack, puisque nous sommes comme lui, faits d'une « chair-monde ». Le corps est une « puissance de métamorphose [...] qui impose ou qui crée des formes [...] capable de se transformer elle-même ou de composer avec d'autres forces une puissance plus grande⁴¹. » Notre corps jette ces forces dans le monde, et elles se répercutent sur ce qui nous entoure, continuant d'agir en d'autres temps et d'autres lieux. Dans le cas de Faulkner, « Le souvenir du deuil s'approfondit toujours un deuil du souvenir », puisque le souvenir ne se reconstruit que partiellement, comme « Ce que l'iceberg immergé est à sa partie visible⁴². » La mémoire « ne fait qu'un avec notre vie incarnée, aveugle et impénétrable à elle-même, il n'y a jamais restauration à l'identique d'un contenu passé de conscience⁴³ ». Alors que le cinéma peut parfois privilégier des retours en arrière classiques qui séparent l'espace du temps, Malick cherche dans *The Tree of Life* et *To The Wonder* à les fondre dans un seul espace-temps, les traitant esthétiquement de la même façon que ses scènes « actuelles⁴⁴ ». Même le passé pour Malick se réactualise dans le présent, dans un rapport au monde phénoménologique, puisque toujours en train de se faire, le cinéma parvient à rendre ce moment « présent » constant.

1.2.3. La « réversibilité », le « chiasme » et l'« entrelacs »

Merleau-Ponty dresse un système de pensée que nous pourrions réfléchir dans le cinéma de Malick. Le mouvement qui s'opère entre le sentant et le sensible est nommé « réversibilité ». Le corps n'est pas désincarné, il est « opérant » et « actuel » ; il n'est pas « un faisceau de fonctions mais un entrelacs de vision et de mouvement⁴⁵ ». Ainsi,

⁴¹ Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 77.

⁴² Romano, Claude. 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard, p. 146-147.

⁴³ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁴ Par scènes « actuelles », nous traitons de l'espace-temps proposé par le récit principal. Notons que certains souvenirs dans *The Thin Red Line* sont pressentis comme se déroulant dans un autre espace-temps, par exemple lorsque With se remémore la maladie de sa mère. Cet effet d'une mémoire actuelle devient omniprésent dans *The Tree of Life* et *To The Wonder*. Les personnages sont alors assiégés par des forces (que ce soit celle de la mort, de la jalousie, du désir, etc.), et une mémoire visuelle (individuelle ou commune ?) vient ponctuer leurs sensations.

⁴⁵ Escoubas, Eliane. 1992. « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger » dans Richir, Marc et Étienne Tassin (dir.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble : Éditions Jérôme Million, p. 127.

le corps est expressif tel « un nœud de significations vivantes ». Après tout, « On ne voit pas comment un esprit pourrait peindre⁴⁶. » La « réversibilité » s'exprime à travers le « chiasme », qui révèle l'ouverture du corps à une profondeur, une dimensionnalité, comme un négatif fécond, un dédoublement. Le « chiasme » signifie cette impossibilité de séparer un intérieur d'un extérieur⁴⁷. L'œuvre d'art, qu'elle soit peinture ou film, serait pour Merleau-Ponty la mise en forme de cette « réversibilité », soit que le regardé regarde, le touché touche, le senti sent. Elle permet de dire ce système d'échange et ainsi de revenir à une « intentionnalité inverse » quant à notre façon de réfléchir, en d'autres mots, « être regardé par les choses⁴⁸ », plutôt que de regarder les choses en cherchant à les déconstruire. La description semble alors une façon d'y parvenir. Au lieu d'expliquer ou d'analyser, décrire le monde nous permettrait de revenir aux regards qu'ont les choses sur nous. Cette réversibilité veut aussi dire que tout agir prend sur lui une passivité. Merleau-Ponty l'explique par l'endormissement. Lorsqu'une personne s'endort, « Son abandon penche vers l'agir [...] et quand l'intention vide se remplit [...], l'agir se retourne en passivité⁴⁹. » « C'est l'ouverture d'une situation qui est comme l'acte commun du dormeur et du monde⁵⁰. » Lorsque le dormeur accomplit la dormance, il se laisse ensuite ensevelir par le monde. Pour que le mouvement entre l'actif et le passif se poursuivre, il devra se réveiller. Le sortir de soi est une entrée en soi : une main qui touche se voit aussi touchée, un regard est aussi regardé. Baudelaire écrit : « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais⁵¹. » Ce vers, tiré du poème « À une passante », présente la dynamique même d'une identité dans la différenciation ou d'une « unité par opposition ». Dans le « chiasme », « Chacun [n'est] lui-même qu'en étant l'autre⁵². » Cet invisible ne peut exister sans le visible, puisqu'ils sont unis dans leur différenciation, faisant partie du même fond, dans leur

⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129. « Réfutation du *partes extra partes* de l'espace cartésien et réfutation de la séparation kantienne du sens interne et du sens externe ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁹ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 21

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Alloa, Emmanuel. 2008. *La résistance du sensible : Merleau-Ponty, Critique de la transparence*. Paris : Éditions Kimé, p. 81.

⁵² Dupond, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, p. 7.

« réversibilité ». C'est aussi ce qui cerne les contours d'un cinéma de poésie permettant au spectateur de sortir de soi en entrant en soi, de visiter un extérieur qui n'est nul autre que son intérieur. En ce sens, les forces du sentir deviennent une puissance de poésie.

Dans *To the Wonder*, c'est le désir de Neil qui circule jusqu'à nous. C'est par le regard amoureux rendu par la caméra que nous ressentons les différentes intensités qui s'emparent du champ du sentir. Et alors que les amants se quittent et que Neil rencontre une autre femme, cette force de désir qui se rendait à nous tombe à plat. Comme Neil, nous avons appris à désirer Marina, à vivre comme elle « ce sentiment invisible, [qu'elle] sent si fort⁵³ », et nous cheminons avec Neil dans l'intrication de ce désir. Nous souhaitons qu'il la retrouve pour qu'il retrouve cette force. La caméra se transforme en fil d'Ariane, reliant la « chair-monde » du film à notre « chair » de spectateur, parcourant le chemin de la « réversibilité », rendant le désir sensible, presque touchable.



Illustration retirée / Fig. 8 : Photogramme de Marina et Neil à Paris dans *To the Wonder*. (Terrence Malick, 2012). © Brothers K Productions, Redbud Pictures.

Comme le mouvement d'une fuite qui rapproche, « Quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel

⁵³ Voix « ouverte » de Marina vers 00 :59 :30 dans *To the Wonder* (2012), Terrence Malick.

ou spatial des éléments⁵⁴. » Ce désir prend forme dans la succession d'images qui se défont devant nous, l'inclinaison de la tête de Marina, sa façon de bouger, ses cheveux qui découpent sa silhouette, tous les mouvements et leur assemblage dans le temps convergent vers le regard amoureux, un regard qui libère et retient à la fois, nous obligeant à nous mouvoir à l'intérieur du film. Tout comme Faulkner, Malick révèle ses personnages sans les juger :

Ce qui est irremplaçable dans l'œuvre d'art [...] c'est qu'elle contient mieux que des idées, des matrices d'idées ; [...] justement parce qu'elle nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire⁵⁵.

C'est un système d'échanges, donc, qui montre un « entrelacs », « un recouvrement ou un empiètement, de sorte qu'il faut dire que les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses⁵⁶ », par un enveloppement réciproque. Merleau-Ponty nommera « déhiscence » cette « ouverture de mon corps à lui-même et au monde par fission et empiètement du corps voyant et du corps visible, de la masse sensible du corps voyant et de la masse sensible du monde visible⁵⁷ ». Se loge dans le corps une brèche par où entre le monde sensible, et qui à son tour rend sensible le monde. Cette fission montre que « Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁵⁸. » Merleau-Ponty utilisera l'imagerie du miroir pour décrire ce phénomène, puisqu'il réfléchit le sensible en le rendant double. Devant la glace, le dédoublement nous permet d'observer notre visage, qui s'imprime alors dans la « chair » du monde, et se rend visible en se faisant un dehors du dedans. En nous regardant dans un miroir, nous nous faisons voyants et vus à la fois. Dans *The Tree of Life*, les nombreux reflets de fenêtres suivant l'annonce de la mort du fils nous font voir le père et la mère O'Brien qui errent dans la maison. Dans ce quotidien, leurs corps reflétés entrent dans le champ du visible de l'autre. Ils se regardent en l'autre, ces

⁵⁴ Merleau-Ponty, Maurice. [1996] 2009. *Le cinéma et la nouvelle psychologie* [conférence prononcée en 1945]. Paris : Éditions Gallimard, p. 22.

⁵⁵ Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *La prose du monde*. Paris : Éditions Gallimard, p. 126-127.

⁵⁶ Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Gallimard, p. 165.

⁵⁷ Dupond, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, p. 10.

⁵⁸ Merleau-Ponty, Maurice. [1964] 2006. *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard, p. 95.

images tendent à se rejoindre dans ce qui les sépare, soit par la fenêtre, cette membrure entre eux. Cette expérience, qui pourrait échapper à nos ordinaires, vient se cristalliser sur la pellicule du cinéaste comme moment liant nos deux personnages au drame qu'ils vivent.



Illustration retirée / Fig. 9 : Photogramme de Monsieur et Madame O'Brien après la mort du fils dans *The Tree of Life*. (Terrence Malick, 2011). © Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

Les figures presque spectrales sont un dédoublement de leur personne qui se révèle voyante et vue à la fois : « Mon existence est, originairement, coexistence [...] mon monde, monde commun et en partage avec d'autres⁵⁹. » Les personnages de Faulkner et de Malick affirment ce lien entre les individus et le monde. Chez Malick, c'est la caméra qui devient la mince surface de contact qui permet à cette « réversibilité » de se rendre visible, alors que chez Faulkner, cette « membrure » prend forme par le papier portant le discours indirect libre. Le support artistique devient une « charnière » qui lie le spectateur ou le lecteur au monde de l'œuvre : nous nous versons dans l'œuvre et elle se verse en nous.

⁵⁹ Romano, Claude. 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard, p. 210.

1.3. Pour une phénoménologie de la gravitation et de la lumière

*Depuis toujours, pour toujours, nous sommes des projectiles,
formés et formant à l'infini d'autres projectiles.*

Jean Epstein, *L'Or des mers*

Le soleil se couche sur trois corps, étirant leurs ombres, leur donnant une longueur disproportionnée. Ce sont ces ombres qui résonnent chez la mère endeuillée. Ce sont ces ombres qui apparaissent à l'endroit, et non les corps. Le vrai corps est accessoire ; il permet au souvenir de se mouvoir sur le sol. C'est bien à cela que nous assistons : un fragment de mémoire. Il suffit de quelques secondes pour que la rétine soit marquée, qu'on y imprime une image qui penche vers le passé, révélant l'anéantissement de l'un des corps.

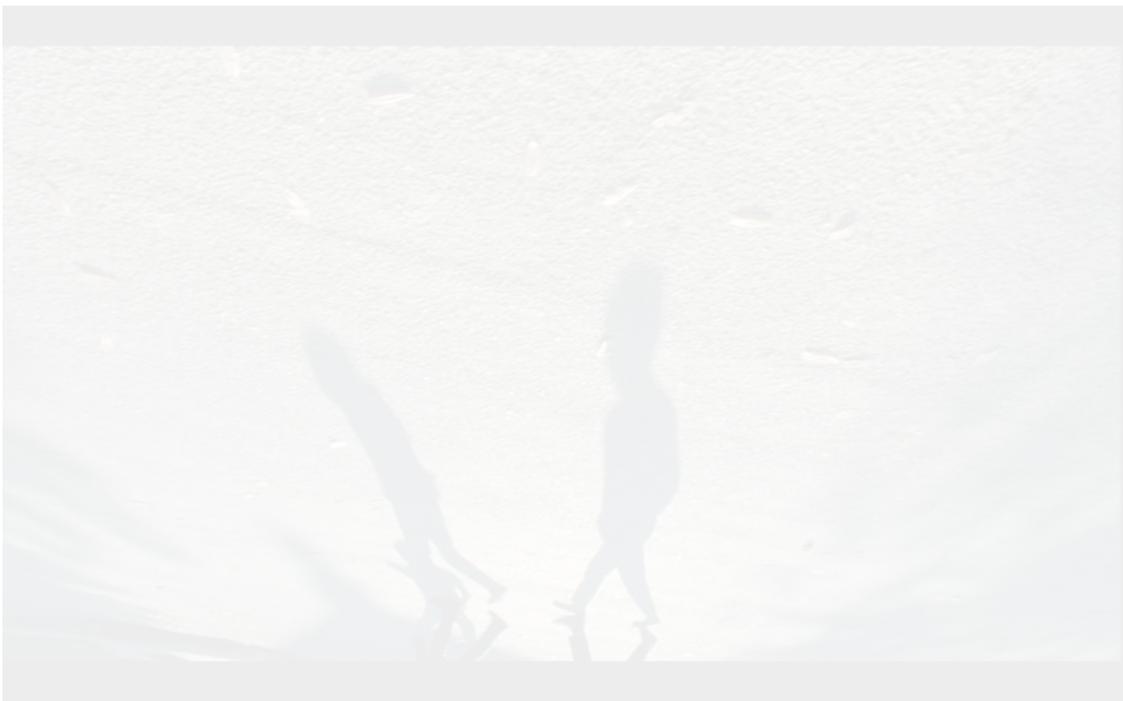


Illustration retirée / Fig. 10 : Ombres des trois garçons dans *The Tree of Life*. (Terrence Malick, 2011).
© Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

C'est une lutte du corps qui cherche à demeurer vivant. Ce souvenir n'est plus heureux : l'un des corps a disparu. Dans un va-et-vient, nous avançons vers eux, nous reculons, nous tentons de suivre le mouvement de ce fragment qui s'échappe. La musique nous inquiète, nous fait sentir la pesanteur du moment qui se bute au contraste de la légèreté des enfants. Ils bougent avec aisance. On porte attention à ce qui fut, à ce qui est dorénavant rompu. La frontière entre les ombres et les corps se brouille. La mère cherche un appui où se rendre. Son Dieu protecteur l'a trahi, lui a pris son fils. La mère questionne les ombres et s'apaise au moyen de la représentation la plus emblématique de l'enfance : le jeu. L'équilibre est perdu, il se déforme. Les ombres se dissocient des corps, ils n'appartiennent plus au monde. Le soleil se couche, et les ombres s'étirent jusqu'à leur disparition.

Cette scène d'à peine 20 secondes nous permet d'introduire dans le cinéma de Malick une phénoménologie de la gravitation et de la lumière, c'est-à-dire une mise en forme visant le surgissement de ces deux forces, et ce, dans toute sa filmographie. Rendre visible la gravitation et la lumière, c'est sortir de la restriction qu'impose le langage pour sentir dans l'image la manifestation du mouvement et du temps. « Merleau-Ponty appelle invisible une *armature intérieure* du sensible, que le sensible à la fois *manifeste et cache*⁶⁰. » En ce sens, l'armature intérieure du sensible chez Malick est faite de lumière et de gravitation : la gravitation s'incarne dans le mouvement et la lumière s'incarne dans le temps. Voyons comment cela se construit.

Comme le souligne Deleuze, il faut qu'une onde agisse sur le corps pour qu'il y ait sensation. Plus tôt, nous mentionnions le propre de ce que nous nommons « poésie du cinéma », soit cette faculté à rendre sensibles des forces invisibles. L'onde agissante est souvent chez Malick une force de gravitation. Comment cela s'opère-t-il dans la scène plus haut ? La force de gravitation se manifeste par le mouvement : mouvement

⁶⁰ Dupond, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, p. 37.

de la caméra, mouvement des personnages et mouvement de l'onde sensible de gravitation. Celle-ci s'opère dans le va-et-vient constant de la caméra qui enroule les corps pour nous transmettre leur déséquilibre⁶¹. Le mouvement s'opère aussi chez Malick à l'intérieur du cadre, souvent à travers le poids ou la légèreté du corps. En plus de la caméra qui bouge, les corps bougent, créant un rapport d'intensité entre les forces de mouvement qui se rendent visibles. Comme dans la toile de Wyeth, les personnages sont en déséquilibre. Tout comme il n'y a pas de sentiments inertes, il n'y a pas de personnages immobiles. Ce sentiment d'instabilité émerge à travers Benjy dans la première partie de *The Sound and the Fury* : « Dans le mouvement spontané de leur surgissement, les choses se mettent à vivre sous nos yeux, pour la première fois, dans leur obscure et injustifiable évidence⁶². » Malick ne cherche pas à rendre l'histoire impénétrable, s'efforçant plutôt par l'improvisation contrôlée de capter, dans le moment présent, ce surgissement du sensible. De la même manière, Faulkner laisse Benjy narrer le récit du livre en s'emparant de cette faculté qu'il possède de vivre dans un ici et maintenant pour décrire le monde tel qu'il se présente. Malick est donc à la recherche des sensations non pas pour trouver la meilleure d'entre elles, mais plutôt pour chercher « celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation⁶³ ».

Deleuze appellera « hypothèse motrice » cette idée selon laquelle les niveaux de sensations se rendent visibles en des instantanés ou des arrêts de mouvement⁶⁴. C'est ainsi que le mouvement deviendrait « un élastique de la sensation », qui permettrait de faire ressentir des envolées et des contenance. Dans la figure ci-bas, le choc d'apprendre la mort du fils se traduit chez Madame O'Brien par une aspiration de la

⁶¹ Notons que ce mouvement constant de la caméra est de plus en plus assumé par le cinéaste, notamment par l'utilisation du *Steadicam*. Terrence Malick était d'ailleurs l'un des premiers cinéastes à tester cette technique avec l'un des premiers modèles prototype, le *Panaglide*, pour des scènes de *Days of Heaven*.

⁶² Romano, Claude. 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard, p. 23.

⁶³ Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence, p. 30.

⁶⁴ *Ibid.* Chez Bacon, ces mouvements « recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence ».

caméra vers l'arrière, qui se retire alors vers le haut, comme si le vertige se rendait visible par le mouvement. L'attraction terrestre quitte le corps de Madame O'Brien, et la masse de son corps se dilate subitement ; l'onde sensible force la caméra à reculer.



Illustration retirée / Fig. 11 : Annonce de la mort du fils dans *The Tree of Life*. (Terrence Malick, 2011).
© Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

Le rythme de ce mouvement permet d'intensifier le sentiment d'aspiration qui l'anime. Ce que nous voyons, c'est la gravitation rendue sensible par le mouvement de la caméra, le mouvement intrinsèque de Madame O'Brien, puis cette tension entre les deux déplacements rendue visible. De la même façon, *Cristina* se tient dans la toile en suspens entre son écroulement sur la terre ou son surplombement au-dessus d'elle. Nous voyons un mouvement figé par la peinture qui ne rappelle rien d'autre qu'un potentiel moteur. Et alors que tout bouge en arrière-plan, l'avant-plan aux herbes paisibles, convie *Cristina* à s'abandonner au monde pour ne pas se dresser et marcher vers les forces déséquilibrantes de l'arrière-plan. Ainsi, cette onde de gravitation se rend visible, et donc sensible pour le spectateur qui s'y attarde. Malick se penche sur un cinéma de la « dissolution permanente » :

L'instabilité du mouvement engendre l'instabilité des formes. Les formes sont aussi mobiles que les mouvements dont elles sont affectées et *se comportent*

*comme des fluides. Elles entrent en liquidité. La géométrie de l'instable leur confère un caractère spectral*⁶⁵.

Pour Malick, c'est donc une tentative de filmer une « photogénie » au sens d'Espein, soit cette mobilité fuyante qui sans cesse défait et refait la matière. Dans cette phénoménologie de la gravitation, les personnages se greffent à un monde mobile, où tout doit bouger comme le regard. Dans le regard du cinéaste restera une rencontre, celle d'un monde qui tressaille. C'est ce monde que le cinéaste restitue par sa caméra. Par cette « déhiscence », le cinéaste prête son corps au sensible, tout comme le spectateur s'ouvre au monde du sentir : « Les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses⁶⁶. » Peut-être qu'alors s'effectue un partage : par ce sensible circulant par « empiètement », par « réversibilité », nous sommes unis par le film, tout en vivant des expériences singulières.

Le mouvement se veut aussi le point de jonction entre le temps et l'espace. Indéniablement, une deuxième force se rend visible : il s'agit de la lumière. Alors que la lumière ne peut être palpée⁶⁷, elle peut être vue et ressentie, tant par les personnages que par les spectateurs. Son dédoublement devient alors le temps. Le temps comme la lumière ont la faculté de révéler ce qui apparaît devant nous. Le soleil qui étire les trois ombres des enfants leur donne une forme longiligne, puisque le temps s'incline en eux. Chez Malick, les personnages circulent constamment dans une lumière temporalisante, qui se lève, se couche, clignote, tombe, traverse. Les personnages qui marchent dans cette lumière changeante se meuvent dans le temps, et non uniquement dans l'espace. Chez Faulkner, les ombres permettent aussi d'incarner un temps qui passe :

L'ombre n'avait pas tout à fait quitté le perron. Je me suis arrêté avant de franchir le seuil et j'ai observé la progression de l'ombre. On pouvait presque la percevoir. Elle rampait vers l'intérieur, faisant reculer l'ombre jusque dans la porte⁶⁸.

⁶⁵ Leblanc, Gérard. 1998. « La poétique epsteinienne » dans *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, p. 38.

⁶⁶ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 53.

⁶⁷ Bien que dans le cinéma de Malick, nous voyons à plusieurs reprises des personnages qui s'aspergent de lumière comme on pourrait le faire avec de l'eau (*The New World, To the Wonder, The Tree of Life*).

⁶⁸ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 119.

Ce monologue de Quentin dans *The Sound and Fury* nous rappelle un temps sensible, qui agit sur les personnages. L'ombre se projette dans le monde de Quentin ; elle n'en est pas séparée. Dans l'*ekphrasis* ci-dessus, les ombres des enfants deviennent pour Madame O'Brien l'incarnation d'une absence. Les ombres circulent entre le corps d'un enfant et son effacement graduel, comme une doublure qui rappelle le temps disparu et celui qui disparaîtra. L'ombre est temporalisante, puisqu'elle se métamorphose et donne ainsi un temps au corps. Le corps des personnages avance dans le temps, leur ombre n'étant pas simplement spatiale, mais bien temporelle : elle bougera différemment selon l'heure à laquelle ils apparaissent. L'ombre habite la « chair » de Quentin, tout comme elle habite celle de Madame O'Brien. Dans le « chiasme » qui s'opère, ses ombres nous habitent aussi ; elles ne sont pas extérieures à nous. Elles apparaissent chez Malick pour rappeler que notre corps poursuit le temps, alors que les personnages sont magnifiés par les moments évanescents que sont ceux de l'heure pénultième. Cette beauté de la lumière qui subsiste entre le jour et la nuit renforce notre impression d'être maillé à un temps éphémère. Le mouvement de la lumière est semblable au regard que l'on pose sur un film : il ne peut se fixer. Les ombres créées par un soleil qui se couche nous le rappellent : la nuit viendra et les ombres disparaîtront. L'élan de la lumière est vivant, sans cesse changeant. Cette lumière qui effleure la nuque d'un personnage et qui est parfois projetée directement vers la caméra devient le miroir du projecteur cinématographique, qui rend luminescents les personnages, en nous révélant à la fois l'image.

Les personnages sont en déséquilibre, mais ne tombent pas. En ce sens, on pourrait qualifier le système de gravitation et de lumière chez Malick de « métastable⁶⁹ », en empruntant l'expression au philosophe Gilbert Simondon. Ce système aurait comme caractéristique de ne jamais être complètement stable, tout en ne versant pas dans l'instabilité absolue. Lorsque Madame O'Brien apprend la mort de son fils, la caméra se retire pour transmettre un vertige, mais elle se rapprochera aussitôt du corps de

⁶⁹Simondon, Gilbert. 2005. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Million, p. 28.

l'actrice. Le système est en tension, toujours à la frontière entre l'instabilité ou la stabilité. Dès que la rupture approche, le mouvement ralentit pour se transformer à nouveau.

La lumière qui se fait temps est égale pour tous les personnages chez Malick. Pour Faulkner, le temps est « le courant à la fois un et multiforme dans lequel sont plongés ensemble des personnages — et leurs voix à jamais emportées —, sans qu'aucun ne puisse se prévaloir d'une perspective supérieure à celle des autres⁷⁰ ». Il en est de même chez Malick, qui fait de ses personnages des êtres qui avancent ensemble dans une « chair-monde ». Les soldats de *The Thin Red Line* sont tous éclairés d'une même lumière, ils partagent cet espace-temps du film et se posent la même question: quel est le sens de cette guerre dans le ventre du monde ? Pour Jean Epstein, le cinéma ne reproduit pas en temps, mais en produit un, et c'est dans ce temps faisant lui-même partie de notre temps que nous pouvons penser différemment⁷¹, dans « l'ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde⁷² ». De la même façon, pour Merleau-Ponty, le temps est inséparable du sujet, comme « la forme constante de son apparaître [...], comme une jointure du monde et de la perception⁷³ ». La lumière qui défile au rythme des saisons dans *Days of Heaven* rend visible ce temps qui passe, alors que le personnage d'Abby se laisse tranquillement séduire à travers un mariage qui devait être platonique. La lumière hivernale n'est pas la même que celle des moissons, et lorsque les travailleurs reviennent en été pour gagner un peu d'argent, le temps passé dévoile l'inéquitable jeu de pouvoir qui s'opère. Alors qu'Abby accède à une autre classe sociale, les ouvriers continuent à s'éreinter au champ sous la lumière qui la baignait auparavant. La lumière pèse sur le temps qui passe, et Malick réussit à le capturer par des moments de « photogénie » :

[...] dérivée du temps, [elle] est accélération ou ralentissement vertigineux du temps, sans point de fixation possible, [elle est] la présence réelle qui se manifeste

⁷⁰ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 153.

⁷¹ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Collin, p. 69.

⁷² Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Éditions Gallimard.

⁷³ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 205.

par instants, aussi éblouissants qu’intermittents, dans la continuité cinématographique, [qui] est en voie de dissolution permanente⁷⁴.

Les ombres explicitent bien cette sensation de ne pouvoir saisir l’instant, mais davantage la lumière participe à cette mise en forme du sensible. Nous ne ressentons pas de la même façon la lumière éclairant Jack enfant dans *The Tree of Life* que celle qui l’éclaire lorsqu’il est adulte dans la ville. La froideur des édifices d’Austin contraste avec la lumière chaude qui berce son enfance. Le gris tombant sur Paris lorsque Marina se sépare de Neil dans *To The Wonder* contraste avec la lumière enveloppante des champs du Texas.

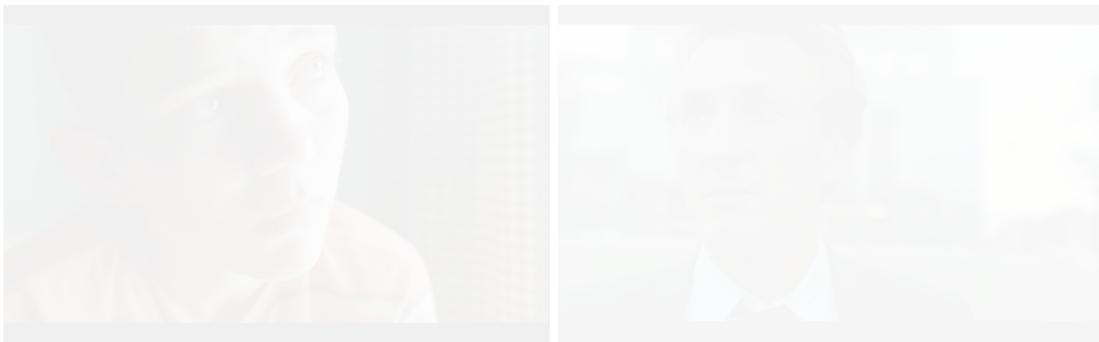


Illustration retirée / Fig. 12 : Photogramme de l’enfance de Jack dans *The Tree of Life*. (Terrence Malick, 2011). © Cottonwod Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

Illustration retirée / Fig. 13 : Photogramme de la vie adulte de Jack dans *The Tree of Life*. (Terrence Malick, 2011). © Cottonwod Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.



Illustration retirée / Fig. 14 : Photogramme de Marina au Texas dans *To The Wonder*. (Terrence Malick, 2012). © Brothers K Productions, Redbud Pictures.

Illustration retirée / Fig. 15 : Photogramme de Marina à Paris dans *To the Wonder*. (Terrence Malick, 2012). © Brothers K Productions, Redbud Pictures.

⁷⁴ Leblanc, Gérard. 1998. « La poétique epsteinienne » dans *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, p. 38.

Cette lumière habite les personnages et fait partie d'eux, influe sur leur présence à l'écran. Elle nous fait aussi sentir le temps qui passe, qui s'échappe, qui fuit sans jamais s'arrêter, comme si nous étions constamment à sa poursuite, à le subir, à le désirer, à l'attendre. Merleau-Ponty nous rappelle que « Le temps n'est pas une chose, une substance fluente comme une rivière, le temps est inséparable du sujet ; et pourtant *on dit qu'il y a un temps comme il y a un jet d'eau*⁷⁵. » Il se lie au sujet, tout comme le sujet s'enveloppe de lumière. Dans la vie réelle comme dans celle du cinéma, nous partageons notre survivance avec la lumière. À la manière de Cézanne, Malick « recherche la réalité sans quitter la sensation⁷⁶ », jouant de forces gravitationnelles et lumineuses pour dire le monde.

1.4. Un système métastable

I must create a system, or be enslaved by another man's

William Blake

Si la poésie demeure cette tentative de rendre sensibles des forces invisibles, nous croyons qu'elle peut envahir le champ cinématographique par une mise en forme multisensorielle qui donne à ressentir les images de façon parfois plus prenante que dans une forme plus classique, celle de la poésie littéraire. Par le moyen des images, nous avons cherché à décrire cette poésie en nous attardant à l'expérience immédiate du régime de sensation, « métastable » dans le cas de Malick. Par des moments empreints de « photogénie », fugaces et mobiles, nous avons parlé de « sensation », de « sentiment » et de « monde du sentir » pour mieux cerner comment la manifestation de la poésie s'opérait. Nous avons exploré des concepts de Merleau-Ponty tels que la

⁷⁵ Dupond, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse, p. 204.

⁷⁶ Merleau-Ponty, Maurice. 1966. « Le doute de Cézanne » dans *Sens et non-sens*. Paris : Nagel, p. 21.

« chair », le « chiasme », la « réversibilité », « l'entrelacs » et la « déhiscence » pour chercher une résonance tangible dans le cinéma de Malick. Nous avons décrit plusieurs scènes des films en les comparant à d'autres médiums artistiques, tels que la peinture avec Andrew Wyeth et la littérature avec William Faulkner. De cette façon, nous avons montré que cette force de poésie ne s'affirmait pas uniquement au cinéma, mais bien ailleurs, renforçant sa complexité, mais aussi son potentiel de réfringence. Ces réflexions nous ont permis de découvrir une phénoménologie de la gravitation et de la lumière chez Malick, qui rend visibles des forces de mouvement et de temps. Par ses personnages, nous avons découvert que la gravitation et la lumière agissaient telles des ondes sensibles qui permettaient au spectateur d'avoir accès au monde du sentir des films. Par cette « réversibilité », la peinture, la littérature et le cinéma nous regardent comme nous les regardons, et c'est peut-être par cette « armature » qu'est l'écran, la toile ou l'écriture que nous nous versons dans l'œuvre d'art tout comme elle se verse en nous.

Chapitre 2 : La poésie sonore, les voix « ouvertes », les bruits et la musique : une seule partition musicale, regards poétiques autres

Un enfant nage sous l'eau enveloppante d'une piscine à ciel ouvert. Les trois frères de la famille O'Brien s'amuse sous le regard détendu de leurs parents. Ils sont enjoués, se taquent entre eux, nous remémorant un moment typique des loisirs de l'enfance. Ils plongent tour à tour dans l'eau. Soudainement, un corps surgit, flottant, la tête immergée. Un sifflet retentit alors que les parents O'Brien observent la tragédie. Doucement, [la symphonie n° 1 de Malher](#) nous fait entendre ses premières notes. La musique est-elle simplement un matériau musical ou une présence à part entière ? Nous voyons le garçon noyé sous l'eau. Nous sommes sous lui ; sa silhouette se détache de la lumière qui le berce, créant une auréole.

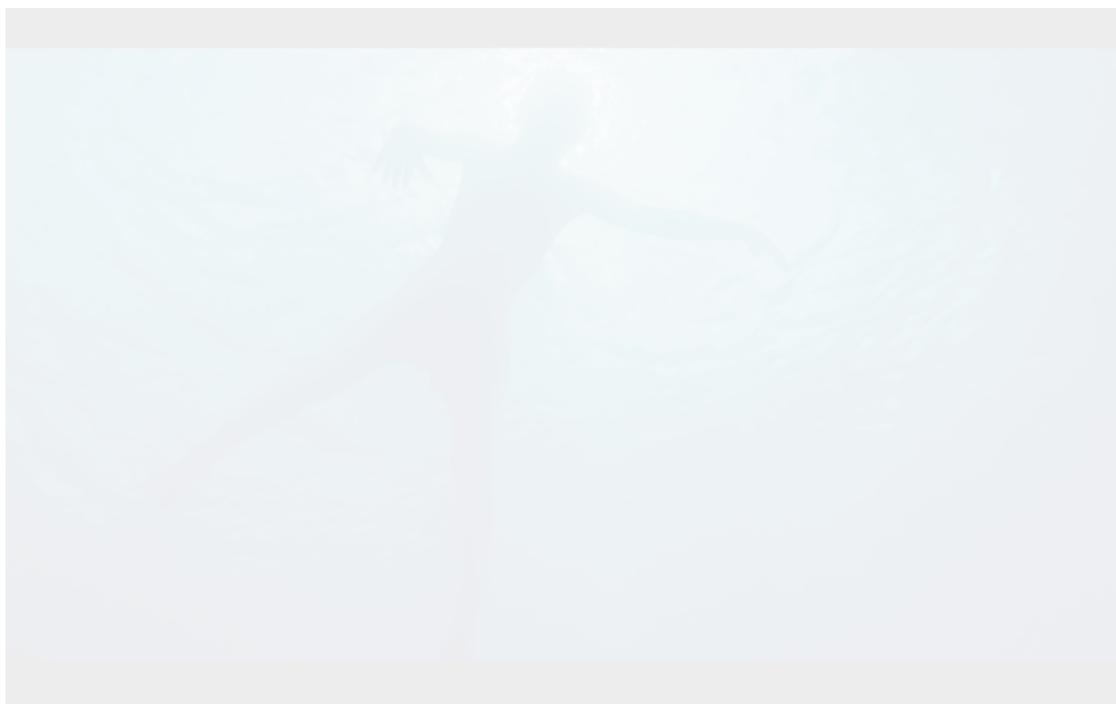


Illustration retirée / Fig. 16 : L'enfant noyé dans *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011).
© Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

Le silence de l'espace sous-marin contraste avec les déplacements visuels hors de l'eau. L'enfant est retiré du bassin, sa mère supplie qu'on le réanime. Sa voix paniquée et implorante se masque soudainement pour nous laisser entendre le doux

clapotement de l'eau. Le film s'anime par lui-même ; les éléments sonores et visuels construisent de leur propre chef le montage. On aperçoit la mère des trois garçons regarder le drame, impuissante. Les deux mères se ressemblent à s'y méprendre, si bien qu'il nous faut observer la scène attentivement pour vérifier que ce n'est pas un fils O'Brien qui vient de se noyer. Le bruit ambiant revient tranquillement. Jack, l'aîné des frères, observe la scène, horrifié. Regarde-t-il la mort pour la première fois ? Le père O'Brien essaie de réanimer l'enfant, sans succès, puis éloigne la foule du drame. Les gens sont réticents à partir, presque hypnotisés par l'évènement.

Nous voilà à l'enterrement du garçon. Les trois frères font des pirouettes entre les pierres tombales, tentent de s'effrayer tour à tour. On entend le vent, puis leurs rires. Jack apparaît dans un fragment de mémoire à contrejour, baigné d'une lumière qui rappelle la silhouette de l'enfant noyé. Sa mère lui fait boire de l'eau, eau qui a noyé son ami. Le son direct nous ramène au cimetière où les frères jouent. Ces sons se masquent alors que la caméra s'élance à la poursuite de l'un des frères. Nous ne savons plus si l'image crée les modulations du son ou si le son bouscule l'image. Encore, est-ce leur enlacement qui dessine la trajectoire du film ? Nous voyons un plan de l'enfant noyé (ou est-ce un frère O'Brien ?) sous terre, les yeux ouverts. La voix de Jack surgit : « Was he bad ? » C'est maintenant [la musique classique d'Alexandre Desplat](#) qui accompagne la scène. Le jeune noyé sous terre ferme les yeux. Les trois frères regardent à l'intérieur d'un trou. Sur le terrain de la famille, R-L demande à sa mère : « Will you die too ? You're not that old yet, mom ? » La famille marche vers le jardin. La mère O'Brien apparaît sous un cercueil de verre au milieu de la forêt ; la végétation reprend possession de son cadavre. Jack joue à la balle, demandant au ciel : « Where were you ? » La voix de Jack n'est pas individualisée ; elle se meut comme une parole immémoriale, celle du premier et du dernier des croyants questionnant les cieux. Est-ce réellement lui qui parle, s'agit-il de notre voix, de la voix humaine ? Est-elle prononcée au passé, au futur, au présent ? Les trois garçons se disputent la balle, qui sans cesse apparaît puis disparaît au-dessus d'eux. Jack poursuit : « You let a boy die. » Dans la maison familiale, nous avançons vers le vent qui soulève les rideaux. Devant les

décombres de la maison incendiée du voisin, les pierres jonchent le sol. Le jeune ami de Jack regarde les débris de sa demeure : « You let anything happen. » La tête de son ami nous laisse observer les brûlures qu'il a subies lors d'un l'incendie. Nous voyons les flammes envelopper bruyamment sa maison. Il regarde son copain brûlé, et des hommes donnent des coups de masse dans la pierre pour concasser les débris restants. Des camions de la ville projettent de l'insecticide dans le quartier. La troupe d'amis plonge dans la fumée qui s'échappe. L'un d'eux s'écrit joyeusement : « I see nothing ! » La voix de Jack nous dit alors : « Why should I be good, if you aren't ? »

2.1. La poésie sonore

C'est peut-être parce que je conçois le cinéma comme un opéra qu'il m'est difficile de penser aux images, aux bruits, au commentaire, à la musique, comme si ces éléments pouvaient être compartimentalisés, isolés les uns des autres.

Maurice Blackburn

Lors du tournage de *The New World*, Terrence Malick s'est allié d'un ornithologue pour recréer le chant d'oiseaux disparus de l'Amérique précoloniale⁷⁷. Il a fallu enregistrer des oiseaux contemporains entretenant des liens de parenté avec ces espèces éteintes. Le film commence avec des sons du territoire qui nous situent immédiatement dans l'atmosphère de la Virginie d'autrefois (eau, oiseaux, vents sur la végétation). Déjà, nous pouvons partager les sensations de cette terre d'affrontement en devenir par une « sollicitation des sens plutôt [qu'une] fixation du sens⁷⁸ ». La musique entourant l'arrivée des hommes est celle du prélude de [*L'Or du Rhin*, de Wagner](#), poème qui,

⁷⁷ Barnier, Martin. 2007. *Le cri de la nature chez Terrence Malick. Analyse du son de The Thin Red Line dans Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007, p. 41.

⁷⁸ Boillat Alain. 2007. « Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007), p. 9.

selon le compositeur, décrit la « nécessité de se soumettre et de céder au changement, à la variabilité, à la multiplicité, à l'éternel renouveau de la nature et de la vie⁷⁹ ». Remarquons que la structure musicale (« 136 mesures autour de l'arpège de mi bémol majeur⁸⁰ ») renforce ce sentiment d'eau grouillante et de dégel. L'*ekphrasis* de ce début de chapitre et la brève description ci-dessus nous éveillent aux sensations possibles par l'audible cinématographique : voix *over*, bruits et musique nous envahissent immédiatement, fugacement, intensément. En nous concentrant dans le premier chapitre sur les images de Terrence Malick, nous avons bien fait un constat : il est difficile de parler d'images malickiennes sans décrire les sons. Il en est ainsi parce que l'audiovision travaille conjointement dans l'ébauche du sentir : les sons et les images s'entremêlent, s'englobent, se débordent, se frappent. Si, comme nous l'avons dit précédemment, la poésie est une façon de faire venir le monde en présence en absorbant des noyaux de sens enfouis dans le visible (« in-visibles ») pour les décrire et les transmettre, la bande sonore contribue impérativement à cette expérience. Les sons labiles, éphémères, dans leur métamorphose et dans leur devenir participent à cette création d'instabilités dans des systèmes stables et clos.

Dans la première partie de ce deuxième chapitre, nous chercherons à mieux décrire la poésie sonore chez Malick en traitant des voix ouvertes, des bruits et de la musique (Gorbman, Chion, Aumont, etc.). Nous défendons l'idée que tous les éléments sonores chez Malick sont traités également et participent à la formation d'une même partition musicale sensible : le bruit du vent dans les herbes est aussi expressif qu'une symphonie de Berlioz. Tout son possède un devenir sensible, et aucun d'entre eux ne se place spontanément au dessus des autres. Davantage, nous montrerons que l'audiovisuel chez Malick est tissé de matières intelligibles qui avancent dans le temps, donc dans le devenir.

⁷⁹ Lettre à Roeckel du 25 janvier 1854, citée id., p. 43 dans Guido, Laurent. 2007. *De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain* dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007, p. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous ferons un retour sur ce que nous avons découvert sur la poésie cinématographique au premier chapitre en ajoutant les connaissances acquises au deuxième chapitre pour faire dialoguer Malick avec d'autres cinéastes qui ont fait de la poésie une pratique cinématographique : Pasolini, Tarkovski, Ruiz, Tarr, Duras et Bresson. Nous voulons ici comparer leurs pensées, que nous diviserons en deux parties, le « tout-image », et le « verbal dans l'image », pour dresser un portrait sommaire et partiel du statut de la poésie au cinéma.

2.1.1. Les voix « ouvertes » et les dialogues : une logique de la multiplicité

Maurice Blanchot introduit dans *L'espace littéraire* le concept de la « puissance du négatif », c'est-à-dire la possibilité de faire exister le « non-être ». La mort ou l'absence seraient donc des forces « agissantes » plutôt que « léthargiques », puisque nous sommes à même de ressentir un manque, et ainsi de le rendre sensible. Ce concept nous permet de remarquer chez les personnages de Malick la présence d'une brisure ou « fêlure » qui permettrait à des forces « agissantes » de se découvrir. La fêlure dans sa définition propre est la « fente d'une chose fêlée⁸¹ ». Gilles Deleuze a théorisé ce concept dans *La logique du sens* et *Mille plateaux* avec Fitzgerald. Au début de son recueil *La fêlure*, Fitzgerald stipule que « Toute vie [...] est un processus de démolition⁸². » Autrement dit, la fêlure est présente en chacun de nous et nous accompagne notre vie durant. Chez Malick, les personnages cherchent à retrouver un monde commun alors que des forces les engagent dans une tension perpétuelle. Dans *The Thin Red Line*, Witt nous dit : « I've seen another world », puisqu'il refuse d'étreindre les valeurs guerrières, cherchant plutôt à rejoindre son île intérieure, celle du monde mélanésien. Lutte contre les forces d'absorption, la fêlure ne mène pas à l'anéantissement, mais bien à la résistance. C'est par elle qu'entre l'expressivité audiovisuelle : la fêlure des personnages les fait réagir à l'engloutissement possible. Lorsque Jack est confronté à la noyade de son ami dans *The Tree of Life*, les sons et les

⁸¹ Dictionnaire *Le Petit Robert* 2014.

⁸² Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris : Les éditions de Minuit, p. 242.

images excèdent sa présence. Seul le clapotement de l'eau nous parvient. Ce son normalement calmant entre en réaction avec la mort de l'ami. C'est plus tard dans la scène que la voix de Jack surgit, telles des vaguelettes de réflexions condensées et partielles naissant de la répercussion des images et des sons. Comme spectateur, nous devenons une « tierce figure⁸³ » qui n'est ni la caméra ni le personnage, mais plutôt dans l'entre-deux, dans la « fente de la chose fêlée ». Nous sommes dans le film et à l'extérieur de lui, dans un espace qui est celui de la « chair », soit d'un corps « sentant et senti ». Nous pouvons nous loger près de la fêlure de Jack pour partager son monde. Nous avançons dans le film avec lui, et sommes attentifs à une multiplicité d'images et de sons. Cette fêlure pourrait devenir la source d'une puissance expressive libérée des impératifs de la représentation. Ces personnages fêlés pourraient être ce qui nous donne accès au « monde du sentir ». Cela rappelle ce que dit Deleuze dans *Mille plateaux* à propos des lignes qui composent la vie des personnages. Nous sommes faits de trois paquets de lignes : lignes dures, lignes souples et lignes de fuite. Les lignes dures nous sont imposées comme des modèles, les lignes souples naissent par hasard, et les lignes de fuite sont inventées et tracées sans modèle, sans hasard. Ainsi, « ces lignes s'inscrivent comme autant de segments, de seuils ou de quanta, de territorialités, de déterritorialisations ou de reterritorialisation. Les lignes s'inscrivent sur un Corps sans organes, où tout se trace et fuit [...]»⁸⁴ Elles se conjuguent, se connectent et se mélangent dans la vie des personnages. Les lignes de fuites sont peut-être celles qu'esquisse la poésie, et ce, en continuant d'interagir avec les autres lignes. Le cinéma de poésie dessinerait ces lignes de fuite comme autant de fêlures par où entrer, ne traçant alors aucun modèle à suivre tout en ne se révélant d'aucun hasard.

La voix *over* est probablement l'un des éléments les plus théorisés du cinéma de Malick. Comment la décrire en évitant les redites ? Elle nous permet peut-être de devenir une tierce figure, éclairant quelques bribes de la complexité du monde des

⁸³ Concept de Jaques Rancière dans « L'historicité du cinéma » dans De Baeque, Antoine et Christian Delage (dir.). 1998. *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles : Éditions Complexe.

⁸⁴ Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, p. 248-249.

personnages. « Le statut *over* est avant tout défini par rapport à la diégèse, puisqu'il s'applique à un son qui, bien que parvenant au spectateur, ne peut être entendu par les personnages du film⁸⁵. » Voilà une dimension impérative du cinéma de Malick : les voix *over* sont inaudibles pour les autres personnages. Elles deviennent ainsi le lien privilégié entre nous et les protagonistes, puisqu'une « présence au monde » est révélée « tout haut ». Davantage, ces voix nous font entrer dans une durée, dans une matière vocale mise en mouvement, suivant un rythme ample qui renvoie à la mobilité même de la caméra malickienne. Ces voix sont des espaces de chiasme ; elles nous permettent d'entrer dans la genèse du film et dans le monde qu'il projette. Cette parole chuchotée nous atteint comme si elle était familière. Alors que dans la cinématographie de Malick, la voix *over* répond à certaines caractéristiques classiques qui lui sont attribuées, elle refuse toutefois de « nous explique[r] les images, [de] les [lire] à notre place ou [de] nous souffle[r] à l'oreille une manière de comprendre qui nous convainc presque toujours...⁸⁶ » Elle n'est pas utilisée comme « voix du pouvoir » et n'est donc pas explicative. En fait, « L'absence de voix *over* sur plusieurs segments d'actions significatives [...] fait échouer les motivations habituelles propres à ce dispositif⁸⁷. » Précisons que les deux premiers films de Malick (*Badlands* et *Days of Heaven*) traitent la voix autrement que ses films ultérieurs, bien que celle-ci soit subjective, décalée du récit et souvent réflexive⁸⁸. À partir de *The Thin Red Line*, la voix *over* s'affirme dans sa plurivocité et dans son approfondissement d'un espace de la pensée. Chez Malick, les voix ne font pas avancer le récit et s'éloignent de toute justification des éléments d'actions. Michel Chion les qualifiera de « narratives » ou « intérieures décalées⁸⁹ ». Le mot « décalé » qualifie ce rapport non linéaire avec le récit : la voix pourrait se déplacer à plusieurs endroits sans que le sens ne soit bouleversé, revendiquant une indépendance (malgré la forte unité expressive). C'est leur enlacement avec les images

⁸⁵ Boillat, Alain. 2007. Du bonimenteur à la voix *over*. Suisse : Éditions Antipodes, p. 24.

⁸⁶ Jullier, Laurent. 2006. *Le son au cinéma. Image et son : un mariage de raison*. Paris : L'étoile, Cahiers du Cinéma, p. 60-61.

⁸⁷ Davies, David. 2009. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Livingston Paisley et Carl Plantinga (dir.), New-York : Routledge 2009, p. 577.

⁸⁸ Voir Leclerc, Philippe. 2011. *Le traitement de l'espace dans « Badlands » et « Days of Heaven », de Terrence Malick*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

⁸⁹ Chion, Michel. 2005. *La ligne rouge*. Paris : Éditions de la Transparence/Cinéphilie, p. 61.

qui leur confère une puissance, les transformant en compositions audiovisuelles uniques. Puisque ces voix ne remplissent pas entièrement les qualificatifs de la voix *over* classique⁹⁰, nous les appellerons voix « ouvertes ». D'une part, elles refusent d'être omniscientes, et d'autre part, elles appellent un espace de la pensée chiasmatisée. De ce fait, elles se révèlent opaques plutôt que transparentes, révélant une poétique sonore unique faite de durées et de mouvements. Comme nous le découvrirons peu à peu, il est intéressant de noter que le mode d'apparaître des voix s'étend à l'ensemble de l'armature audiovisuelle de Malick.

Essayons ici au moyen de la description de dire cette poétique des voix ouvertes. Bresson nous rappelle que la voix est d'abord « âme faite chair⁹¹ », c'est-à-dire qu'elle est le prolongement même du corps. En ce sens, elle s'approche davantage de l'immédiat que l'écriture : la voix est instantanée⁹², elle se fait et défait à la mesure du parlé, quand bien même la réflexion qu'elle suppose est étendue. Cela rejoint les préoccupations du premier chapitre, soit notre approche phénoménologique du cinéma de Malick. Dans la voix ouverte se loge une corporéité. « Extériorité et intériorité ne s'opposent plus⁹³. » La voix « rompt une clôture, libère une limite que par la même elle révèle⁹⁴ ». Ainsi, elle permet la « réversibilité » décrite par Merleau-Ponty, le passage entre un intérieur et un extérieur fécond qui ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre. La voix est parlante, mais aussi entendue, et ce « chiasme » opéré dans l'instantanéité éveille chez le spectateur une écoute attentive. Les voix murmurées chez Malick sont douces et amples. Nous sommes invités à parcourir un espace commun de pensées

⁹⁰ Pensons à la voix *over* de *GoodFellas*, de Martin Scorsese, ou d'*Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

⁹¹ Bresson, Robert. [1975] 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard, p. 67.

⁹² Pensons à l'effet sur les spectateurs des textes défilant dans *Laurentie*, de Mathieu Denis et Simon Lavoie. Bien que ces textes (souvent de penseurs québécois) offrent un espace de la pensée, le rapport que le spectateur entretient avec eux diffère par une lecture consciencieuse qui nous abstrait quelques instants du noyau audiovisuel.

⁹³ Fink, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » : Essai de poétique du son*. Paris : Honoré Champion, p. 131.

⁹⁴ Zumthor, Paul. 1993. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

humaines. Nous voilà qui prêtons l'oreille attentivement, le corps penché vers l'ami inquiet.

Les voix ouvertes sont parcellaires. Cette fragmentation transforme la parole en une matière mouvante, bien qu'invisible. Comme spectateur, nous savons que les voix réapparaîtront à tout moment. Elles sont plurielles, elles nous accompagnent bien qu'elles se rendent audibles subrepticement. Elles arrivent à se confondre avec notre propre voix intérieure et celles de nos confrères et consœurs. Ces voix se détachent d'une individualité pour se faire espace commun de réflexion, espace humain. Les voix se dédoublent, s'entrelacent, s'éloignent et se frappent. Elles ne sont pas psychologisées. Nous ne sommes pas face à des voix distinctes. Nous avançons dans le chant polyphonique de la pensée. Il y a donc bel et bien un déplacement des voix dans le temps. Lorsque les soldats de *The Thin Red Line* nous font entendre leurs voix ouvertes, nous arrivons en plein milieu d'une réflexion. Nous n'avons pas accès à l'entièreté de la pensée d'un soldat, mais plutôt à une relique de parole. Les voix « isolent les personnages les uns des autres, ceux qui les ont entre eux [pensées], parce qu'ils les ont à des moments différents, et ceux qui les ont par rapport à ceux qui ne les ont pas⁹⁵ ». Une tension s'opère alors : bien que les personnages n'aient pas accès aux pensées de leurs camarades, ils partagent des questionnements similaires. Ils tendent donc à ne faire qu'un, comme nous le révèle Witt en soignant des blessés : « Maybe all men got one big soul, who everybody is a part of », « All faces of the same man. One big self. » Cette réflexion résume le jeu des voix ouvertes. Bien que parcellaires, elles se rejoignent quant à leurs interrogations, révélant un même visage humain, questionné et questionnant, un *one big self*. Ce sont des voix de seuil qui s'ouvrent sans cesse vers l'ailleurs. Elles donnent un commentaire libre et elles soulignent la « fausse évidence du visible⁹⁶ ».

⁹⁵ Chion, Michel. 2005. *La ligne rouge*. Paris : Éditions de la Transparence/Cinéphilie, p. 63.

⁹⁶ *Ibid.*

Les voix ouvertes sont intemporelles : elles emploient souvent un temps présent et viennent se réactualiser à chaque visionnement. Elles se veulent interrogatives, produisant « un effet diffus de suspension⁹⁷ ». La parole ne fixe pas le sens ; elle l'ouvre aux questionnements. Les voix sont décentrées : elles cherchent à nous rejoindre à la fois dans ce qui nous unit et nous sépare, à travers un temps qui échappe au récit. D'ailleurs, il n'est pas rare de se demander à qui s'adressent ces voix jaillissantes comme dans *To The Wonder*, où les personnages anticipent l'avenir, se souviennent du passé ou se soumettent à la promptitude du présent. À la fois elles s'adressent à nous, aux autres personnages et se questionnent elles-mêmes. Les voix proviennent quelquefois des morts, renforçant un caractère intemporel et spectral, comme cette scène dans *The Thin Red Line* où apparaît un Japonais mort. Son visage émerge d'un amas terreux et s'adresse à Witt.

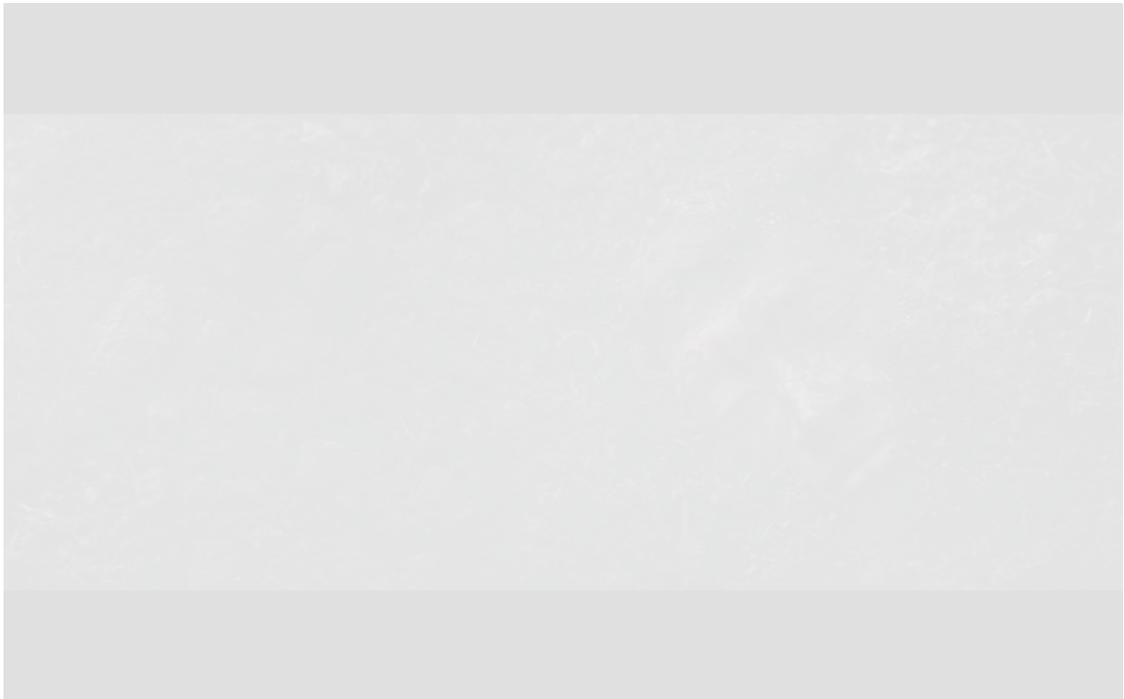


Illustration retirée / Fig. 17 : Le Japonais mort sous la terre dans *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998). © Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

⁹⁷ Alain Boillat. 2007. « Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 9.

Est-ce un revenant, est-ce véritablement le Japonais qui parle ou une parole restée accrochée à son cadavre ? La singularité que l'on trouvait dans la voix de Witt résonne chez le Japonais mort. Alors que les dialogues des Japonais ne sont jamais sous-titrés dans le film, ce mort parle à Witt en anglais : « Are you righteous? Kind? Does your confidence lie in this? Are you loved by all? Know that I was too. ». Cette scène survivra au film. Cette singularité du timbre, du ton et du rythme retrouvée dans chacune des voix malickienne nous fait entendre une voix commune, polyphonique, qui s'avance dans un espace de la pensée. Ce Japonais est l'autre devant la mort qui nous regarde : « Au moment même où mon pouvoir de tuer se réalise, autrui m'a échappé. [...] Je ne l'ai pas regardé en face, je n'ai pas rencontré son visage⁹⁸. » Sous la fumée restante de la poudre à canon, la voix ouverte nous aspire dans l'enfer des vivants, devant notre propre responsabilité éthique devant l'autre. Dans son immédiateté et son devenir, cette voix nous questionne et cherche à tâtons la justification de ce « pouvoir de tuer » cautionné par l'armée. De ce fait, Lévinas nous parle du visage comme « extrême précarité de l'autre », et cette scène troublante d'un visage éteint parlant permet d'ouvrir un questionnement éthique dans la chair même de l'audiovision (le cadre, la lumière, le champ-contrechamp, la musique, la voix ouverte). Ce visage échappe à la représentation. Il est difficile d'exprimer en mots l'intensité de la scène. Comment dire ce champ-contrechamp entre un mort parlant et un vivant muet, ce léger brouillard qui fait disparaître puis réapparaître le Japonais, cette musique dont le tic-tac constant rappelle la mort qui rôde ? Les matières de l'expression produisent de l'intelligible. Elles réfléchissent par elles-mêmes et elles éveillent le possible audiovisuel du sensible. Nous reparlerons des considérations éthiques du sensible dans le troisième chapitre.

⁹⁸ Levinas, Emmanuel. [1991] 2007, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris : Le Livre de Poche, p.21-22. « Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer. Je peux vouloir. Et cependant, ce pouvoir est tout le contraire du pouvoir. Le triomphe de ce pouvoir est sa défaite comme pouvoir. Au moment même où mon pouvoir de tuer se réalise, autrui m'a échappé. [...] Je ne l'ai pas regardé en face, je n'ai pas rencontré son visage. La tentation de la négation totale mesurant l'infini de cette tentative et son impossibilité- c'est la présence du visage. »

Ces voix ouvertes sont donc singulières plutôt qu'individuelles. Elles possèdent un ton, un timbre, un rythme similaire alors qu'une voix individualisée la retrancherait des autres voix. Cette singularité répétée dénote d'une logique de la multiplicité qui s'intensifie dans les dernières œuvres malickiennes. Cette logique ne touche pas que les voix. Le mouvement des corps, les pensées, les fragments de mémoire, les strates de temps, les images : toute chose se reconfigure dans la prochaine chez Malick. La caméra suit le mouvement des corps, amplitude reprise par les voix, strates de temps rapprochées par l'image. Cette logique de la multiplicité axée sur la singularité révèle un regard autre sur le monde et invite donc à réfléchir le monde autrement en adoptant la vision du cinéaste.

2.1.2. La matérialisation des bruits

Traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant⁹⁹.

Robert Bresson

Les soldats américains s'apprêtent à une offensive contre les Japonais. Les hommes avancent rapidement entre les herbes, à ras le sol. Deux soldats sont envoyés au front pour observer la réponse des Japonais. Ils s'observent, effrayés, avant de se lancer. Sous le regard de leurs camarades, ils sont abattus brusquement. Des éclaircies se dessinent alors sur les montagnes, et le vent balaie les vallées verdoyantes. Ce moment nous ancre avec les soldats, et nous offre un suspens avant l'horreur attendue et redoutée. Dans le cinéma de Malick, ce n'est pas la force ou la densité d'un son qui lui donne sa signification. Un bruit a priori familier comme celui du vent peut révéler la même intensité expressive qu'une pièce jouée par un orchestre complet. La plupart du temps, le dépouillement sonore force l'écoute attentive.

⁹⁹ Bresson, Robert. [1975] 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard, p. 77.



Illustration retirée / Fig. 19 : Éclaircies sur les champs de bataille dans *The Thin Red Line*.

© Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

Une première constatation nous habite alors : il se produit une matérialisation des bruits, c'est-à-dire qu'on cherche ici à nous faire « ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de [la] source et l'histoire concrète de son émission : sa nature solide, aérienne ou liquide, sa consistance matérielle, les accidents survenant dans son déroulement, etc.¹⁰⁰ ». Voilà comment, dans le cinéma de Malick, une sensation se teinte d'une autre sensation. Ici, le mouvement des herbes qui abritent les soldats passe de l'audible au tactile et du tactile à l'audible. Alors que nous entendons le bruit du vent dans les herbes, nous sommes à même de nous imaginer être touchés par ces brindilles parmi les soldats. La perception n'est pas « réductible à un message sensoriel simple¹⁰¹ ». Il y a encore un désir : celui de rendre les sensations dans leur immédiateté, dans leur mouvance éphémère. Mais alors que signifie cette scène de suspension où la matérialité des sons s'offre à nous ? Il ne s'agit pas seulement de traduire la sensation concrète d'habiter l'espace avec les soldats. Ces sons ne sont pas seulement

¹⁰⁰ Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 424.

¹⁰¹ Chion, Michel. [1990] 2011. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, p. 96.

« l'expression de la chose [qu'est le vent] ; ils sont la chose même¹⁰² ». Il s'opère une fusion entre le sensible (la matière vent) et l'intelligible qu'il contient. Ici, le bruit dans les herbes et le balancement des éclaircies se parent d'une intelligence, nous emplissent d'un sentiment autre. Le vent devient l'indifférence face à la guerre qui se joue. Avec la lumière, il poursuit son mouvement, que l'on fasse partie du monde ou non, et c'est cette domination et cette neutralité de la nature qui remplit la scène, se répandant pour nous offrir un moment suspendu : le beau embrasse le terrible. Mais le vent n'aurait pas la même portée sans les rayons de soleil qui éclairent soudainement la vallée et le visage mystérieux de Welsh. De la même façon, le bruit du clapotement de l'eau couvrant tous les autres sons dans *The Tree of Life* (lors de la noyade de l'enfant) n'est rien sans l'enlacement visuel. La rencontre entre l'image et le son est au cœur de la sensation, et cette sensation dessine un mode de production propre et intelligible. Cela nous permet d'aborder une particularité de la mise en forme des bruits chez Malick, soit leur isolation répétée. Effectivement, il n'est pas rare d'être dans une situation où les bruits disparaissent ou s'atténuent grandement pour nous laisser écouter l'un d'entre eux en particulier. Dans une scène de *The Tree of Life*, les trois jeunes frères sont avec leur mère dans un espace public. Nous y voyons un attroupement autour de prisonniers escortés par des policiers. Nous entendons le bruit des chaînes aux pieds de l'un d'entre eux. Un autre prisonnier à l'intérieur d'une auto de patrouille frappe les bancs sans qu'aucun bruit ne nous parvienne. Puis, un autre prisonnier entre dans une auto avec résistance, et c'est alors le bruit de la portière et le froissement des vêtements que nous entendons. Pourquoi couper certains sons et en laisser d'autres habiter l'espace ? Nous croyons que l'isolation de ces bruits peut amener le spectateur à mieux faire monde de la scène. Il se produit alors un débordement de l'audible dans l'inaudible. Par exemple, dans *Days of Heaven*, lorsque le fermier effectue des réparations sur le toit, le bruit de la girouette vient masquer entièrement la conversation qu'il voit au loin entre Abby et Bill. C'est ce que Michel Chion nomme un masque :

¹⁰² Barry, Kevin. 1987. *Langage, music and the sign: A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge*. Great Britain : Cambridge University Press, p. 71.

« Un son gêne l'écoute d'un autre, ou suggère que sans lui on entendrait tel autre son suggéré par l'image mais non entendu¹⁰³. »



Illustration retirée / Fig. 19 : Le fermier prend conscience de la relation entre Bill et d'Abby dans *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). © Paramount Pictures.

Illustration retirée / Fig. 20 : Bill et Abby s'embrassent au loin dans *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). © Paramount Pictures.

Ici, le son de la girouette masquant la scène nous permet d'imaginer une conversation entre Bill et Abby. Le fermier réalise que sa douce lui a menti depuis le début sur la nature de sa relation avec Bill. Le « bruit fondamental » engouffre tous les autres et donc dirige notre attention sur des éléments particuliers. Plus tard, le bruit envahissant des criquets qui mangent les récoltes nous fera ressentir la jalousie, transformant l'audible en sentiment. Dans la scène de *The Tree of Life*, bien que nous n'entendions pas le prisonnier frappant rageusement la banquette devant lui, l'amortissement des sons (la suspension momentanée des sons directs) nous permet de ressentir cette colère. Il est parfois plus prenant de masquer plusieurs sons pour mieux ressentir ceux qui débordent la scène. Comme avec le concept de Blanchot évoqué plus haut (la puissance du négatif), c'est en retirant des éléments sonores que nous sommes à même de les faire exister davantage. Chez Malick, l'état affectif des personnages s'étend sur la nature et sur le monde. Les personnages réagissent aux forces de leur monde tout comme leur propre état s'étend sur ce monde. L'espace se module, devenant le sismographe de l'action. Lorsque le fermier regarde Bill et Abby au loin, c'est sa propre colère qui devient vent et fait tourner la girouette. Ce chiasme lie les figures du

¹⁰³ Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 426.

film aux sons de leur monde dans un système d'échange rappelant la réversibilité décrite par Merleau-Ponty. La colère du fermier devient l'incendie qui ravage le champ. Ces états affectifs des personnages envoient des ondes d'intensités invisibles qui font réagir l'environnement autour d'eux.

Le facteur donne un télégramme à la mère O'Brien. Celle-ci le saisit, puis ferme la porte. Elle décachète tranquillement l'enveloppe en se dirigeant vers la salle à manger. Discrètement, le chœur de la *Cantique funèbre* se tait pour nous laisser entendre les sons directs qui accompagnent la scène (oiseaux, jappement de chien au loin). En lisant le papier, elle s'assoit. Elle échappe ensuite la lettre. La caméra nous dévoile son profil. Ses yeux semblent chercher un endroit où se poser, puis sa bouche s'ouvre sans laisser échapper de sons. Les bruits paisibles du quartier s'éteignent tranquillement. La caméra se fait aspirer vers le haut comme si elle réagissait à une force invisible alors que Madame O'Brien laisse échapper un cri en se pliant en deux. Nous n'avons pas le temps d'entendre son cri jusqu'à son extinction, puisque nous voilà maintenant avec le père O'Brien qui, à son travail, essaie d'entendre ce que son interlocuteur lui dit au téléphone. Sa voix ne nous parvient pas, complètement masquée par le bruit assourdissant des moteurs d'un avion qui s'éloigne. Puis, alors que le son de l'avion diminue pour se couper entièrement, la bande sonore réapparaît, nous laissant entendre des bruits sourds de cloches. Monsieur O'Brien se plie en deux à son tour¹⁰⁴, puis regarde le coucher du soleil, qui nous transporte alors au quartier où le couple se rejoint. Les parents O'Brien viennent d'apprendre la mort de leurs fils. Un moment particulier de cette scène se démarque, soit lorsque la caméra effectue un mouvement d'aspiration alors que le son se coupe presque totalement, suivi du cri sourd de Madame O'Brien et d'une coupe précipitée au prochain plan. On pourrait y voir ce que Michel Chion nomme une « synchrèse » :

¹⁰⁴ Les personnages de Malick sont constamment habités par une force de gravitation. Ici, ils réagissent à la mort en se courbant vers le sol, forçant la caméra à suivre leurs mouvements.

[La synchrèse] consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un évènement sonore ponctuel et d'un évènement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante¹⁰⁵.

Ainsi, un choc s'opère entre l'image et le son qui se fusionnent pour aussitôt se rompre. Cela crée un sentiment plénier, difficile à exprimer, comme si l'invisible de la mort du fils se matérialisait dans l'image et le son. Ici, la synchrèse serait ce cri coupé par le plan suivant alors que la caméra cherche son équilibre dans l'espace. Ces points de synchronisation qui se manifestent ponctuellement dans le cinéma de Malick contribuent à créer du sens. Cela nous permet néanmoins de rouvrir cette notion de Chion. Dans l'amalgame du son et de l'image, nous sommes devant la synchronisation de l'homme et du monde. Ce rapport synchronisé se reconfigure au-delà d'un simple phénomène technique entre l'image et le son. Chez Malick, cette synchronicité tisse des temporalités, devient pluriforme et polyphonique. Par l'audible et le visible, mais aussi par le mouvement du personnage et de la caméra, la place du cadre et la tombée du jour, nous arrivons à ressentir ce choc, bien que celui-ci ne se montre pas. Il ne sera pas question d'apercevoir l'enterrement du garçon ou de voir sa mort. Nous faire ressentir la perte est plus prenant.

Ainsi, Malick travaille la tension des rapports horizontaux et verticaux entre les images et les sons. Les rapports verticaux se manifestent dans les « relations qui s'établissent entre deux phénomènes simultanés [...]»¹⁰⁶, alors que les rapports horizontaux prennent forme par « la perception de sons et d'images en évolution et en mouvement à travers une certaine durée [...]»¹⁰⁷. Ce n'est pas seulement l'image qui nous permet d'entrer en relation avec le temps et le mouvement (ou cette phénoménologie de la gravitation et de la lumière dont nous parlions dans le premier chapitre). Les sons se

¹⁰⁵ Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 192.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 437.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 423.

parent aussi d'une intelligence : « Ils sont multiples, complexes, hétérogènes et tridimensionnels¹⁰⁸. » Ils bougent dans l'espace et dans le temps, ce qui nous laisse croire en une intelligence de l'audiovisuel. Il se produit ainsi une « déhiérarchisation du monde¹⁰⁹ » : la conjonction du son et de l'image ouvre le possible des sensations. Le bruit tremblant de la nature est aussi significatif que le regard empreint de compassion de Witt. Voilà qu'en déhiérarchisant les matières, les formes et les figures, il est possible de reconfigurer le monde au moyen des images et des sons, et d'ainsi nous inviter à nous plonger dans un regard autre.

2.1.3. La musique : un chant polyphonique

Dans une entrevue donnée en France, Alexandre Desplat parle de son expérience quant à la composition des pièces musicales de *The Tree of Life*¹¹⁰. Il mentionne un élément pertinent : Malick lui aurait demandé de composer les pièces sans voir les images finales du film, qu'il tournait et montait parallèlement, ce qui est contraire à la façon « classique » de procéder dans le cinéma hollywoodien. Les compositeurs préfèrent généralement s'inspirer des images pour créer leurs pièces, et parfois même écrire la musique à même le montage. Ainsi, le réalisateur aurait dit à Desplat de composer une musique qui est « comme une rivière qui coule à travers le film¹¹¹ ». En ce sens, nous sommes devant une « musique-matériau » (ainsi nommée par Pierre Schaeffer). La musique « est utilisée en fonction de sa résonance propre, dont le pouvoir émotif et suggestif influe sur la dynamique générale du film¹¹² ». Nous remarquons, de ce fait, l'importance de la musique quant à la construction du montage. Il n'est pas rare d'entendre dans les films de Malick une œuvre musicale déjà existante jouée pendant

¹⁰⁸ Traduction libre d'Altman, Rick. 1992. « The material Heterogeneity of Recorded Sound » dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York : Routledge, p. 16.

¹⁰⁹ « [...] ce lissage des sensations et des émotions », voir Michel, Chion. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 406.

¹¹⁰ Voir cette entrevue accordée par Alexandre Desplats au sujet de *The Tree of Life* sur AlloCiné, mise en ligne le 2 février 2011 [<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-46017/interviews/?cmedia=19194389>].

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Porcile, F. 1969. *Présence de la musique à l'écran*. Paris : Éditions du Cerf, p. 196.

une longue séquence. Par exemple, un segment du requiem de la *Grande messe des morts*, de Berlioz, l'[Agnus Dei \[Requiem, Op. 5 \(Grande Messe des Morts\)\]](#) à la fin de *The Tree of Life* joue dans sa presque entièreté et les images sont montées à même la musique. Il y a dans cette volonté de placer la musique en amont du montage quelque chose comme un transfert d'un art à un autre art. Nous verrons dans cette partie en quoi la musique nous fait réfléchir sur l'art « total » que pourrait être le cinéma. La musique ébranle, rend sensibles le temps et l'espace, puis permet d'être à la fois dans le film et hors de lui. Enfin, nous tenterons de montrer en quoi le sonore chez Malick pourrait former une seule partition musicale totale.

Premièrement, notons que deux types de musique se manifestent dans les œuvres de Malick, soit la musique préexistante (Berlioz, Wagner, Mahler, Gorécki, Respighi etc.), puis la musique composée spécialement pour le film¹¹³. Deuxièmement, plus sa filmographie avance, plus il augmente le nombre de pièces préexistantes, passant d'une douzaine pour *Badlands* à une trentaine pour *The Tree of Life*¹¹⁴. Cela pointe un souci expressif : « La musique est le possible poétique parce qu'elle commence là où les *images* se taisent, où les représentations se défont¹¹⁵. » Il ne s'agit pas d'avancer que la musique composée pour les films n'est pas dotée de ce pouvoir expressif, mais plutôt de suggérer qu'en allant sélectionner des œuvres dans l'étendue de l'histoire, Malick élargit son champ des possibles pour choisir des pièces marquantes aux sensations approfondies. Il utilisera d'ailleurs des extraits de mêmes compositions à travers ses différents films (Wagner, Berlioz, Respighi). Encore une fois, la musique est à même de rendre « réversible » un intérieur et un extérieur féconds qui opèrent alors un « chiasme », dans cette impossibilité de séparer le dedans du dehors. Baudelaire

¹¹³ Références IMDB. Hanan Townshend pour *To the Wonder*, Alexandre Desplat pour *The Tree of Life*, James Horner pour *The New World*, Hans Zimmer pour *The Thin Red Line*, Ennio Moricone pour *Days of Heaven* et George Tipton pour *Badlands*.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Fink, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » : Essai de poétique du son*. Paris : Honoré Champion, p. 345.

exprime ce sentiment dans une lettre qu'il écrit à Wagner après avoir assisté à un concert à Paris :

D'abord, il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer¹¹⁶.

Ainsi, la musique émerge en Baudelaire, alors qu'elle est bel et bien extérieure : « Nous *agissons* en quelque sorte sur la musique en y projetant des parties de nous-mêmes¹¹⁷ », générant ainsi des sensations, et même des émotions. Nous avons donc « l'aptitude à jouir et à comprendre, à travers l'expérience de l'autre¹¹⁸ ». Une pièce musicale est un monde en soi. Jouée dans un film, elle en devient une partie intégrante. Ces deux mondes se rejoignent, et leur entremêlement renforce certaines sensations : « As we may wish to say that a piece of music express a *quite peculiar emotion*: an emotion that we cannot put into words, but for which we need no other words, since *this* — the song — is its exact expression¹¹⁹. » Le sentiment poétique surgit en nous, puisque la musique est liée à ce qui se produit devant nous : « The mood of any music on the soundtrack, be it diegetic or nondiegetic music, will be felt in association with diegetic events¹²⁰. » Elle permet ainsi un rapport phénoménologique avec l'œuvre. La musique fait vibrer en nous un sentiment poétique : un « oceanic feeling¹²¹ ». Lorsque [la symphonie n° 1 de Malher](#) joue lors de la noyade de l'enfant dans *The Tree of Life*, elle se joint naturellement à l'image mouvante. Cette symphonie achevée en 1888 nous transmet l'inquiétude et l'angoisse du moment. Quel phénomène fabuleux se produit alors lorsque les deux œuvres se touchent malgré plus d'un siècle d'écart et que cette rencontre semble avoir été prédestinée.

¹¹⁶ Coeuroy, André. 1965. *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Éditions Gallimard, p. 198.

¹¹⁷ Cano, Cristina. [2002] (trad. 2010). *La musique au cinéma : musique, image, récit*. Rome : Gremese, p.178.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 179. Citation de Jauss.

¹¹⁹ Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford : Oxford University Press, p. 158.

¹²⁰ Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana : Indiana University Press, p. 23.

¹²¹ *Ibid.*, p. 61. « [...] *oceanic feeling* experienced by the music listener- feeling that the sounds of music comme not only from outside but from within their own emotions. »

La particularité de la musique est « de ne pas être assujettie à des barrières de temps et d'espace, contrairement aux autres éléments visuels et sonores, qui doivent être situés par rapport à la réalité diégétique et à une notion de temps linéaire et chronologique¹²² ». Notons que les voix ouvertes répondent aussi à cette particularité, puisqu'elles sont traitées comme appartenant à un chant commun plutôt qu'à un sujet individuel. Ainsi, la musique devient un tissu mouvant, presque libre de se retrouver n'importe où ? Pas exactement. Elle est davantage comme la poésie chez Rilke : « une spatialisation des *sentiments* ; une conversion des *sentiments* en *paysages* audibles [...]»¹²³ ». La pièce [Má Vlast Moldau, de Bedřich Smetana](#) nous transmet tout à fait cette idée de « paysage audible ». La musique contient ici sa propre intelligence : le mouvement des enfants devient le mouvement de la musique qui nous transpose l'horizon qu'ils auront à déployer. Dans notre « chair » de spectateur, alors que nous voyons les trois frères courir sous cette musique entraîante, nous sommes replongés dans nos palpables moments d'enfance. La musique nous plonge dans le passé et permet aussi de « rendre sensible l'écoulement du temps¹²⁴ » à l'écran. Mais d'où vient cette musique qui surgit du film ? Est-elle extérieure aux personnages ou se loge-t-elle à l'intérieur d'eux ? Vient-elle de leur corps ou de notre esprit ? Puis, comment fait-elle pour résonner si fortement en nous ? Où se trouve la « membrure » entre nous et l'œuvre ? Le mouvement de la musique se rend visible, puisqu'il voyage du film à nous et de nous au film, révélant un espace commun. De plus, par la partition, un mouvement de syntaxe musicale se dévoile (la distance entre les notes, la tonalité). À ce titre, [L'Or du Rhin, de Wagner](#) apparaissant au début de *The New World* transmet ce sentiment, alors que les gradations musicales rendent visible le matériau même de l'œuvre, tout en créant un effet concret sur la scène, où l'on sent alors que se dessine devant nous un « nouveau monde ». La musique a ainsi une vertu matérialisante, donnant un corps à ce qui apparaît devant nous.

¹²² Chion, Michel. [1990] 2011. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, p. 72.

¹²³ Fink, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » : Essai de poétique du son*. Paris : Honoré Champion, p. 346.

¹²⁴ Porcile, F. 1969. *Présence de la musique à l'écran*. Paris : Éditions du Cerf, p. 73.

Dans *The Thin Red Line*, une scène de chant de la communauté mélanésienne exemplifie le pouvoir de liaison que procure la musique. Alors que le groupe avance en chantant, nous sommes à même de ressentir leur communion, mais aussi notre propre désir de communauté, et cela, au moyen de notre empathie¹²⁵. Par le rythme et la mélodie, le chant remplit une fonction de communion, qui « s'active quand la musique est porteuse de valeurs communes, d'une identité collective, devenant ainsi source de socialisation¹²⁶ ».



Illustration retirée / Fig. 21 : La communauté mélanésienne dans *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 2011). © Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau et Phoenix Pictures.

Ce qui s'exprime dans cette scène témoigne de notre propre relation au film. La musique cherche à nous faire communier avec le monde des Mélanésiens auquel Witt

¹²⁵ Je souligne : « Chanter est encore plus particulier : c'est être traversé- mais ce qui vous traverse opère la conjonction de deux puissances poétiques, qu'il a fallu préalablement dissocier : la puissance verbale du poème; sa puissance musicale et émotive. Chanter, c'est comme réciter un poème, mais dont on aurait extériorisé, en la mettant à part, valorisée pour elle-même, toute la musique. Celui qui chante, comme celui qui récite, se fait corps de transit, de passage d'un texte déjà écrit – avec une autre écriture, celle de la musique, qui fixe ses effets émotionnels. Le chanteur restitue le poème à la poésie, le chant à la musique ; il transmet la poéticité et la musicalité, en même temps qu'il invente la forme de cette transmission ». Aumont, Jacques (dir.). 1999. *L'image et la parole*. Paris : Cinémathèque française, p. 178.

¹²⁶ Cano, Cristina. [2002] (trad. 2010). *La musique au cinéma : musique, image, récit*. Rome : Gremese, p. 206.

s'identifie. La musique « enveloppe dans un espace harmonieux le spectateur et le spectacle¹²⁷ », espace qui réduit la multitude en unité, se faisant puissance de liaison, créant des relations entre le spectateur et l'œuvre. Il se produit alors une fusion entre la forme musicale et son contenu : « Le signifié est immanent au signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais *est* un sens¹²⁸. » La poésie et la musique on en commun selon Hegel d'être les deux arts qui vont du plus matériel au plus spirituel¹²⁹. Pour Wagner, la fonction de l'art en était une de rédemption : « unique salut dans cette vie terrestre¹³⁰ ». Pour le compositeur, le drame représentait la forme la plus « haute » de l'art, et la forme la plus « haute » de ce drame devait être l'unification de la parole, du geste et de la musique¹³¹. Il serait présomptueux d'avancer que le cinéma peut atteindre « l'œuvre d'art absolue » entendue comme *Gesamtkunstwerk*¹³², par Wagner, mais alors peut-il tendre vers cela en explorant les différentes combinaisons sensibles et en atteignant parfois des moments de poésie ?

Pour conclure sur la bande sonore malickienne, nous proposons d'avancer qu'elle ferait partie d'une partition musicale totale, soit un grand chant polyphonique composé à la fois des voix, des bruits et de la bande sonore. Dans *Le Tempestaire*, Jean Epstein enregistre différents bruits de vent et de mer qu'il pose dans le film comme dans une partition : « C'est que pour lui, il ne s'agissait pas d'ambiance sonore, mais d'éléments dont on devait tirer un lyrisme, une grandeur, une musique¹³³. » Le souci d'unité artistique dont fait preuve Malick et la logique de la multiplicité qu'il travaille dans le

¹²⁷ Traduction libre. Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana : Indiana University Press, p. 55.

¹²⁸ De Schloezer, Boris. 1979. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Idées, Paris : Éditions Gallimard, p. 31. Dans Fink, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » : Essai de poétique du son*. Paris : Honoré Champion, p. 11.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁰ Coeuroy, André. 1965. *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Éditions Gallimard, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² « Artwork in wich all the single art-varieties should combine for their own highest completion » dans Bulher, James, Caryl Flinn et David Neumeyer. 2000. *Music and cinema*. États-Unis : Wesleyan University Press.

¹³³ Porcile, F. 1969. *Présence de la musique à l'écran*. Paris : Éditions du Cerf, p. 59.

traitement de la voix, des bruits et de la musique nous permettent d'avancer que la poésie qui en émane rend égaux les différents éléments sonores, si bien qu'il devient difficile de dire si le vent ne remplit pas la même fonction qu'une pièce classique ou que la voix ne résonne pas en nous comme un cours d'eau lointain. Du moins, tous les sons sont affectés par une logique de la multiplicité, qu'ils soient minimes ou grandioses.

2.2. Regards poétiques autres

Nous ne pouvons parler de poésie en ignorant que d'autres cinéastes l'ont placée au cœur de leur pratique et de leur pensée cinématographique. Dans ce prochain segment, nous avons cru bon de comparer la poésie de Malick à celle d'autres cinéastes en regard de ce que nous avons découvert jusqu'à présent pour acquérir de meilleures connaissances sur la poésie au cinéma. Dans le premier chapitre, nous avons soutenu que la poésie était une façon de faire venir le monde en présence en absorbant des noyaux de sens enfouis dans le visible (« in-visibles ») pour les décrire et les transmettre. Nous avons souligné que la poésie était tissée d'expériences labiles, éphémères et faites de devenir. Elle créerait des instabilités dans des systèmes stables et clos (des déséquilibres) qui permettraient un regard autre sur le monde puisé à même les sensations. Nous avons vu apparaître chez Malick une phénoménologie de la lumière et de la gravitation qui rend visibles des forces de mouvements et de temps qui nous permettent à la fois d'être dans le film, mais aussi de réfléchir à travers, dans et au-delà de celui-ci. Dans le présent chapitre, l'essentialité du son dans l'assemblage audiovisuel nous a permis d'approfondir la richesse de la poésie cinématographique. La matérialisation des bruits, l'ubiquité de la voix ouvertes et le pouvoir de liaison de la musique nous ont permis d'observer une partition musicale déhiérarchisante construite autour d'une logique de la multiplicité, fortement ancrée dans les sensations. Par la description des films, nous avons voulu rendre le monde du sentir auquel nous étions conviés. Avant de nous lancer dans le troisième chapitre, nous comparerons cette poésie à la poétique d'autres cinéastes. Ces cinéastes ont eux-mêmes théorisé leur

art ; cela nous permettra d'esquisser un statut sommaire et partiel de la poésie cinématographique. Nous avons consciemment décidé de ne pas nous pencher sur le cinéma expérimental, d'animation et documentaire dans un souci de définir ce que pourrait être la poésie en fiction. Pour ce faire, nous parlerons de Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras, Robert Bresson, Béla Tarr et Andreï Tarkovski. Si nous laissons Jean Epstein de côté, c'est qu'il est déjà ancré dans ce mémoire et qu'il nous a aidés à cerner la poésie malickienne. Pour nous concentrer sur une poésie des sensations, nous laisserons aussi de côté l'intellectuel Jean-Luc Godard et le chamanique Raoul Ruiz. D'autres cinéastes pourraient éventuellement venir nourrir cette réflexion, tels Sofia Coppola, Apichatpong Weerasethakul, Lars Von Trier, Wim Wenders, Gus Van Sant, Krzysztof Kieslowski, Pierre Perrault et Abbas Kiarostami.

Jacques Aumont parle de deux directions possible prises par la poésie au cinéma, soit celle du « tout image », qui serait représentée par Epstein et son « indicible photogénie », puis celle du « verbal dans l'image », très près de la théorie pasolinienne¹³⁴. Si nous empruntons cette formule à Aumont, c'est qu'elle permet de séparer deux mouvances en poésie cinématographique : l'une découlant de l'image même et l'autre réfléchissant par la linguistique. La première se pencherait sur l'immanence d'une pensée de l'image, alors que la deuxième serait associée à un repliement de la langue dans l'image (réfléchir par la linguistique les signes de l'image). Il ne s'agit pas ici de dresser une opposition binaire entre les deux, mais plutôt de nourrir notre questionnement sur le cinéma de poésie. Pour ce qui est du « verbal dans l'image », nous traiterons de la poétique de Duras et Pasolini, et pour le « tout image », nous observerons les poétiques de Bresson, Tarr et Tarkovski.

¹³⁴ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, p. 97.

2.2.1. Le « verbal dans l'image » : Pasolini et Duras

Écrit en 1965, le texte *Cinéma de poésie* cherche par la sémiotique une façon d'extraire le cinéma de la langue, c'est-à-dire de le différencier. Pasolini décode la langue pour mieux affirmer l'unicité du cinéma, se faisant ainsi le délateur des faiblesses de la sémiotique. Cette réflexion naît peut-être chez lui d'une sensibilité aux dialectes italo-romans (plus de 200) accrue par la subtilité de la gestuelle italienne : « (Si c'est un Napolitain qui parle, par exemple) : un mot suivi d'un geste a une signification, suivi d'un autre geste il a une autre signification, etc.¹³⁵.) » En tant que poète et cinéaste, il cherche à décrire les « im-signes », ces « images signifiantes » qui ne remplissent pas de dictionnaires (contrairement aux mots les « lin-signes »), et qui sont alors tirés du « chaos où ils ne sont que de simples possibilités ou des ombres de la communication mécanique et onirique¹³⁶ ». La communication visuelle est donc « presque sauvage » : « La mimique et la réalité à l'état brut, tout comme les rêves et les mécanismes de la mémoire sont des faits presque pré-humains [...] pré-grammaticaux et même pré-morphologiques [...]»¹³⁷. Bien que ces « im-signes » ne fassent partie d'aucun dictionnaire, ils se logent dans un patrimoine commun, nourrissant notre « mémoire visuelle et nos rêves » d'hommes. Le cinéma tout comme la langue a une nature double : il est à la fois « extrêmement subjectif et extrêmement objectif » tout comme les mots peuvent être langage de poésie et langage de prose. Nous reconnaissons déjà une correspondance entre Malick et Pasolini. Malick ne cherche-t-il pas lui aussi à tirer du chaos et de la multiplicité des images signifiantes qui ne remplissent aucun dictionnaire ? Ces images et ces sons seraient faits ici de sensations. Ce chaos de sensations serait lui-même tiré d'une mémoire et de rêves préhumains, prégrammaticaux. Malick cherche parfois des images et des sons d'avant-monde comme s'il était à l'écoute de la genèse de toute sensation¹³⁸. Pour qu'une langue de

¹³⁵ Pasolini, Pier Paolo (trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg). 1976. « Cinéma de poésie » dans *L'expérience hérétique*, Paris : Payot, p. 136.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁸ Notons par exemple les premières rencontres entre les Algonquins et les colonisateurs anglais dans *The New World*. La caméra semble chercher à attraper ces sensations offertes par l'unicité de cette immédiateté.

poésie existe au cinéma, Pasolini croit qu'il faut se poser cette question : « La technique du Discours Indirect Libre est-elle possible [...] ¹³⁹ ? », soit cette fusion entre un auteur et ses personnages au moyen de la langue, nous permettant comme lecteur de nous projeter dans le monde des protagonistes. Il changera cette formule pour la « subjective indirect libre », en pointant que « Le cinéma n'a pas la possibilité d'intériorisation et d'abstraction qu'a la parole ¹⁴⁰. » Il nous dit ainsi : « Il ne me semble pas qu'il existe de film qui soit une totale *subjective indirecte libre*, où toute l'histoire serait racontée travers le personnage, dans une intériorisation absolue du système d'allusions de l'auteur ¹⁴¹. » Alors que nous parlions du discours indirect libre chez Benjy (roman de Faulkner), nous avons pointé cette « subjective indirect libre » chez Malick, qui se manifeste par une caméra mobile exprimant une façon d'être, soit cette disposition à montrer les choses telles qu'elles se découvrent pour les personnages (une phénoménologie de la lumière et de la gravitation). Malick traite ses images signifiantes comme des héccités (au sens où l'entend Deleuze) : « Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance [...] ¹⁴². » Deleuze nous dit alors qu'une saison, que le vent, qu'une atmosphère peuvent présenter une individualité parfaite bien qu'elles ne se confondent pas avec celle d'un sujet ou d'une chose. Davantage, elles enveloppent les sujets et ne s'en séparent pas. L'héccité du vent comprend les sujets qui le parcourent. « C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une héccité ¹⁴³. » La « subjective indirecte libre de Malick » pourrait mettre de l'avant ces héccités, cherchant alors à trouver un mode d'individuation des sensations, une façon de les voir et de les entendre, de les reconnaître comme matières propres et vivantes. « Ce sont des héccités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos, entre molécules et particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté ¹⁴⁴. » C'est ainsi que Deleuze comprend

¹³⁹ Pasolini, Pier Paolo (trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg). 1976. « Cinéma de poésie » dans *L'expérience hérétique*, Paris : Payot, p. 144.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, p. 318.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 321.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 318.

l'héccéité comme n'ayant ni origine, ni destination, ni fin, ni commencement : « Elle est toujours au milieu. » La lumière n'est-elle pas héccéité dans l'œuvre malickienne, et le mouvement n'est-il par reconnu comme individualité ? Voilà comment l'agencement des herbes, du vent et des soldats sur le champ de bataille devient une héccéité propre, alors que chaque dimension affecte et est affectée. À la fois je suis et je deviens par la sensation, j'avance dans les herbes en les écartant pour mieux voir ; à la fois elles me touchent et me cachent de l'ennemi. Cette héccéité des herbes du champ de bataille est unique et parfaitement reconnaissable dans le cinéma de Malick : « Les déterminations spatio-temporelles ne sont pas des prédicats de la chose, mais des dimensions de multiplicités¹⁴⁵. » Il ne s'agit pas d'une différence entre permanence et éphémère, durable et instantané. La différence est celle de deux temporalités comme temps indéfini de l'évènement. Sans le danger clamé par la présence de « l'ennemi », ces herbes ne présenteraient pas la même individualité et ne créeraient peut-être pas « l'évènement ». Par contre, ces herbes se transforment dans tout le cinéma de Malick et réapparaissent comme héccéité toujours liée à une sensation qui entre dans une autre. Cela constitue le défi du cinéma de poésie : il ne s'affirme pas par une linguistique, mais par une stylistique, et c'est cette « langue technique » qui « instaure une tradition possible¹⁴⁶ ». La poésie au cinéma est « l'anarchie du langage » et se résume pour Pasolini par cette formule : « faire sentir la caméra¹⁴⁷ ». Nous voyons une correspondance entre l'ubiquité de la caméra malickienne parcourant de multiples espaces et temps et cette opacité du langage recherchée par Pasolini. En ce sens, « Tout ce code technique est né d'une presque intolérance aux règles, d'un besoin de liberté insolite et provocatrice [...]¹⁴⁸. » La caméra malickienne déjoue parfois les codes classiques, cherchant ainsi à forger son propre langage. Dès *Days of Heaven*, Malick fait du « jump cut inversé » une signature. Le plan de Bill et Abby marchant dans la rivière témoigne peut-être de l'apparition de ces plans. Plutôt que de faire des bonds

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

¹⁴⁶ Pasolini, Pier Paolo (trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg). 1976. « Cinéma de poésie » dans *L'expérience hérétique*, Paris : Payot, p. 147.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

dans le futur au sein d'une même scène, Malick revient légèrement en arrière, nous donnant alors l'impression que les personnages répètent des mouvements.



Illustration retirée / Fig. 22 : Bill avance vers Abby en avant-plan dans *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). © Paramount Pictures.

Illustration retirée / Fig. 23 : Bill réapparaît dans l'espace plus loin qu'il ne l'était, cette fois-ci dans l'arrière-plan, dans un *jump cut* inversé dans *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). © Paramount Pictures.

La sensation que cela crée : les personnages paraissent errer en eux-mêmes, marchant dans le temps passé pour réfléchir leur présent. La poésie doit s'affirmer par sa forme même, et non seulement par son contenu. Chez Malick, le son est immanent à toute pensée cinématographique, à tel point qu'on ne peut concevoir un cinéma malickien sans son. Pasolini aurait-il vu la poésie des sons chez Malick à travers le bruit des herbes de *The Thin Red Line* ? L'héccéité des herbes ajoute du lyrisme au film : à la fois elles se taisent pour protéger les soldats, à la fois elles amplifient leur panique alors qu'ils s'élancent, à la fois elles se calment pour devenir un tombeau. Le bruit des herbes et les soldats qui y évoluent ne peuvent se dissocier : ils font monde sur le champ de bataille. Le cinéma de Malick n'est pas une totale « subjective indirecte libre », mais des « pages lyriques » sont posées, et ce, par de purs moyens cinématographiques.

Marguerite Duras a partagé sa vie entre le roman, la scénarisation, la réalisation et le théâtre, faisant de sa pratique d'écriture une façon d'être au monde. Elle deviendra réalisatrice après de nombreuses années d'écriture, étant alors marquée par l'existentialisme et le situationnisme¹⁴⁹. Voilà ce qui fait dire à Jacques Aumont que sa

¹⁴⁹ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, p. 84.

pratique cinématographique est davantage idéologique que technique. Pour Duras : « Le texte doit être préservé contre le cinéma¹⁵⁰. » Elle cherche le non-spectaculaire en gardant intacts les décors, tout comme le corps des acteurs, puisqu'il « faut filmer sans tricherie¹⁵¹ ». Parallèlement à cette lutte à la tromperie, elle talonne avec acharnement le jeu des acteurs, adoptant une philosophie bressonienne alors que ceux-ci doivent se détacher complètement d'eux-mêmes pour préserver la pureté du texte. Pour elle, « L'image arrête l'imaginaire alors qu'un mot contient mille images¹⁵². » Le travail du sens vient des mots et de l'écriture plutôt que de l'image. Du moins, les mots sont en amont de l'image et opèrent la dialectique. Comment ressent-on ces longs segments de textes que Duras insère en *voix off*, qui deviennent la marque indélébile de son écriture ? Ils s'offrent souvent dans la conversation, comme plusieurs voix s'enlaçant, se questionnant, se répondant parfois. Ces longues phrases donnent l'impression d'un sens qui ne se fixe jamais, puisqu'il est à la poursuite de la prochaine réflexion. Voilà peut-être un lien que nous pourrions établir avec les voix chez Malick, qui ouvrent à un ailleurs hors du film mais contenu en lui. Bien qu'elles soient brèves comparées à l'écriture dense de Duras, les voix malickiennes demeurent une parole signifiante. Elles n'offrent pas le détachement propre à Duras ou Bresson, mais ne tombent pas non plus dans l'extrême expressivité. Or, le cinéma de Malick s'oppose à la primauté du texte sur l'image prônée par Duras. Si le sens peut provenir des voix ouvertes, ce mémoire aura bien tenté de prouver qu'il peut aussi venir directement de l'image, dans un travail égalitaire et constant avec le sonore. Et alors, cela revient à poser une question fondamentale au cinéma de poésie : est-ce que les images mouvantes possèdent une intelligence ? Si les voix ouvertes de Malick disparaissaient, est-ce que le sens aussi s'échapperait ? Pour Deleuze, l'image visuelle et l'image sonore créent chez Duras un acte de parole relevant de l'héautonomie, c'est-à-dire que la disjonction opérée entre le son et l'image renforce la puissance de l'audiovisuel plutôt que de la briser. Ces rapports chez Duras visent un invisible-indicible qui ne peut être totalement montré par l'image, ni totalement dit par la parole, un « amour entier ou un désir

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

absolu ». Les voix chez Duras sont « voyeuses » : elle filme la parole comme chose visible¹⁵³. Comme chez Duras, ces rapports audiovisuels résonnent chez Malick dans une héautonomie. Le trou béant laissé par l'image renvoie à l'errance des voix alors que des éléments denses de l'image ne peuvent être nommés par les voix : « Ce que la parole profère, c'est aussi bien l'invisible que la vue ne voit que par voyance, et ce que la vue voit, c'est ce que la parole profère d'indicible¹⁵⁴. » Encore : « Ce qui ne peut être dit par la parole habituelle ou empirique, c'est précisément ce qui ne peut être vu par un regard pragmatique [...]»¹⁵⁵. » Ainsi, il faut faire « des deux images les perspectives d'un point commun situé à l'infini¹⁵⁶ ». Duras et Malick ont en commun de tendre vers ce point, et d'offrir une héautonomie audiovisuelle qui reconfigure les relations entre l'image et le son en s'ouvrant à leur potentiel individuel et combiné.

2.2.2. Le « tout image » : Bresson, Tarr et Tarkovski

Les *Notes sur le cinématographe* sont une bible pour quiconque pense les rapports entre poésie et cinéma. Les aphorismes de Bresson sont incisifs. En ce sens, bien qu'il traite de cinéma, son livre prend parfois l'allure d'un recueil de poésie. Bresson pense l'écriture des mouvements et des sons et les rapports qui les animent : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformations¹⁵⁷. » L'acteur n'est plus. Il se transforme plutôt en « modèle » : sa neutralité et son interprétation mécanique le rendent automate, ce qui permettrait « de traquer l'interprète au point de l'inciter à dévoiler sur l'écran sa propre personnalité, même à son propre insu¹⁵⁸ ». Ce « modèle » est loin des personnages malickiens, mais l'approche qui anime le jeu des acteurs est analogue : « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent, mais ce qu'ils me cachent et surtout ce qu'ils ne

¹⁵³ Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-Temps*. Paris : Les éditions de minuit, p. 340.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 18.

¹⁵⁶ Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-Temps*. Paris : Les éditions de minuit, p. 336.

¹⁵⁷ Bresson, Robert. [1975] 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard, p. 22.

¹⁵⁸ Estève, Michel. 1974. *Robert Bresson*. Paris : Seghers, p. 80.

soupçonnent pas qui est en eux¹⁵⁹. » Malick penche vers cet aphorisme alors qu'il utilise l'improvisation comme façon d'amener un jeu insoupçonné des acteurs. Chez Bresson, « il ne faut jouer personne », ce qui donne l'impression d'un jeu faux. Il cherche à retrancher toutes émotions, permettant alors de faire apparaître une réalité autre, possible par le cinéma. Il faut « vider l'étang pour voir les poissons¹⁶⁰ ». Malick cherche à déconstruire le jeu classique en travaillant souvent sans scénario sur les plateaux de tournage pour amener ses acteurs à reproduire un moment présent qu'il tente alors de capturer. Pour Bresson, le jeu du « modèle » doit opérer un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur (« dehors vers le dedans ») et « éviter le paroxysme ». Les personnages malickiens sont expressifs, et le jeu peut venir à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Puis, sur le tournage, lorsque Bresson parle « d'attraper des instants », ou de « s'en tenir à des impressions et des sensations » alors « [qu'il] ne faut pas chercher [mais] attendre », nous y voyons des similitudes avec l'attitude de Malick, qui cherche « le moment à saisir ». Ce qui rapproche peut-être le plus les deux cinéastes, c'est l'importance accordée au montage et au son. Chez Bresson, ce système de montage est nourri par une vision religieuse et éthique du monde. Comme chez Malick, le bien et le mal sont questionnés. Dieu résonne chez les personnages sous la forme d'interrogations. La tonalité religieuse est parfois rendue visible, et la croyance semble lier les hommes au monde. Le montage est « l'outil majeur, qui a le pouvoir de faire surgir le sens et l'expression¹⁶¹ ». Il y a chez les deux cinéastes un souci de la « fragmentation » : « voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance¹⁶² ». Si, chez Bresson, cela se traduit souvent par de gros plans sur une partie du corps ou des objets (pensons à *Un condamné à mort s'est échappé*), la fragmentation chez Malick aspire à un mouvement dans le temps et dans l'espace qui fait entrer en relations des moments apparemment déliés. Les deux cinéastes cherchent à créer un système (sons-images) qui travaille les relations entre les objets, les personnages, la nature et parfois

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶¹ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, p. 47.

¹⁶² Bresson, Robert. [1975] 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard, p. 94.

les animaux (*Au hasard Balthazar*, *The Thin Red Line*). Enfin, la bande sonore est primordiale pour les deux cinéastes. Dans le scénario de *Au hasard Balthazar*, chaque page était divisée en deux colonnes verticales, « à gauche une notation brève de ce qui est visible, à droite ce qui révèle du son (bruit, voix, dialogues...) »¹⁶³. Bresson pensait les sons avant de les enregistrer. Le système de relations mis en place entre les sons et les images fait de l'audiovision un même tissu sensible, tout comme chez Malick.

Comparer la poésie de Béla Tarr à celle de Malick est un exercice déconcertant. Bien que leurs films paraissent ne rien avoir en commun, ces deux cinéastes font de la sensation un pan privilégié de leur art. Béla Tarr filme comme Malick l'action en train de se produire au moment présent « [imposant] une sensibilité particulière au rythme et à la respiration du temps »¹⁶⁴. Alors que le montage de Malick est névralgique comparé aux plans contemplatifs de Béla Tarr, il n'en demeure pas moins qu'ils cherchent tous deux à emprisonner cet éphémère et à saisir l'instant. Tarr se dit au-delà de la mélancolie. Dans sa Hongrie natale, il n'y a pas d'échappatoire¹⁶⁵. Voilà peut-être ce qui le différencie des thématiques de Malick qui, dans la noirceur, laisse toujours poindre un certain optimisme. Connue pour ses longs plans-séquences, le cinéaste hongrois nous révèle que l'histoire de ses films ne l'intéresse pas, puisque toutes les histoires se répètent. Ce qui l'intéresse ? L'humanité de ses personnages, le temps déroulé de leur vie à l'écran. Malick et Tarr ont une façon particulière d'accompagner les personnages avec la caméra, découvrant toujours des perspectives, au sens merleau-pontien du terme : « L'espace est toujours perçu à partir d'un point de vue, qui découpe dans la totalité du visible un champ limité, à l'intérieur duquel les choses entrent en relation les unes avec les autres »¹⁶⁶. Le corps est ainsi le point d'attraction de la caméra. Chez Tarr :

¹⁶³ Arnaud, Philippe. 2003. *Robert Bresson*. Quetigny : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p. 55.

¹⁶⁴ Breteau Skira, Gisèle. 2010. *Cinéastes de la mélancolie*. Biarritz : Séguier, p. 17.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 21. Citation de Béla Tarr : « En Hongrie dans mon pays, c'est au-delà de la mélancolie. Pas d'échappatoire. »

¹⁶⁶ Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti.

[...] la caméra adopte ces extraordinaires mouvements tournants qui donnent l'impression que ce sont les lieux qui bougent, accueillent les personnages, les rejettent hors champ ou se referment sur eux comme un bandeau noir occupant tout l'écran¹⁶⁷.

La forme opère une tension avec les thématiques. Dans *Le Cheval de Turin*, les lentes répétitions de la charrette aux habits du père, des habits du père à la cuisson des patates, de la patate chaude à l'assiette vide sont consolidées par les longs plans-séquences. Tout comme chez Malick, la technique vient renforcer l'histoire. La lumière est au cœur de la phénoménologie de Malick. Pour Tarr : « Il y a beaucoup plus de couleur dans le noir et blanc [...], les gris sont magnifiques, car il y a des centaines de variations¹⁶⁸. » Dans les mondes réalistes de Tarr, la nature dans sa matérialité vient engloutir l'homme. Comment ne pas penser aux vents dans *Le Cheval de Turin* ? Ils nous hantent dès le début du film, et il n'est plus possible d'être happé par le vent sans se replonger dans ceux du film. Cette pluie, cette poussière, ces feuilles se rendent vivantes. Elles sont au-delà de leur matérialité, elles expriment l'état des personnages, et davantage, elle se place au-dessus d'eux. Chez Malick et Tarr, la nature subjuguée. Chez les deux cinéastes se manifestent des figures romantiques ancrées dans la nature et dans le paysage. Tous deux pensent la figure en termes de relations : celle-ci bouge dans l'espace, mais l'espace bouge aussi autour d'elle. La figure et la nature réagissent mutuellement aux variations d'intensité, que ce soit le chien qui jappe près de l'homme ou le vent qui empêche l'homme d'avancer aisément. Nous explorerons davantage ces figures romantiques dans le troisième chapitre.

Tarkovski est persuadé qu'un spectateur qui entre dans une salle de cinéma cherche l'expérience du temps. Voilà comment le cinéma se différencie des autres arts grâce à un phénomène miraculeux : « L'homme a trouvé le moyen de fixer le temps, et en même temps de le reproduire, de le répéter, d'y revenir autant de fois qu'il le voulait¹⁶⁹. » Peut-être qu'il réussirait même « à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper un temps perdu » ? Dans *Le temps scellé*, il parle de son film

¹⁶⁷ Rancière, Jacques. 2011. *Béla Tarr, Le temps d'après*. Paris : Capricci, p. 34

¹⁶⁸ Breteau Skira, Gisèle. 2010. *Cinéastes de la mélancolie*. Biarritz : Séguier, p. 21.

¹⁶⁹ Tarkovski, Andreï. [1989] 2014. *Le temps scellé*. Paris : Philippe Rey, p. 73-74.

idéal, qui consisterait à produire des millions de mètres de pellicule de la vie d'un même homme et de ne garder qu'une heure trente de temps d'écran¹⁷⁰. Ce fantasme cinématographique nous fait soupçonner une quête similaire chez Malick, qui a tourné un million de mètres de pellicule pour *The New World* et environ 600 000 mètres pour *The Tree of Life*¹⁷¹. Par l'écoulement du temps jusqu'à son épuisement, ces cinéastes cherchent à capturer quelque chose comme l'essence du temps, ou peut-être alors sa cristallisation ? Mais que cherchent-ils vraiment dans l'engloutissement du temps ? Chez Tarkovski comme chez Tarr, cette puissance du temps est particulièrement forte à l'intérieur des plans, alors que chez Malick, ce temps bondit d'un plan à l'autre, tissant une toile d'instant de temps coagulé. Tarkovski refuse de donner un pouls au film par le montage. Le temps se sculpte plutôt par l'intensité qui sépare un plan du suivant. Malick voit dans le rythme du montage une façon de déjouer le temps, de provoquer l'enjambée, la voltige. Pour Tarkovski, l'essence du cinéma se trouve dans « l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps¹⁷² », et voilà ce qui le fait admirer le haïkaï japonais, qui est pour lui une pure observation faite de mots. Tarkovski croit que le XX^e siècle témoigne d'un éloignement de l'art de la spiritualité¹⁷³. Cette spiritualité n'est pas l'apanage de la religion, mais plutôt d'une philosophie de l'âme et de l'esprit questionnant et questionnés. Ces images se nourrissent de l'icône « conçue comme biface : un côté représentatif, qui la tire vers le monde (et constitue sa garantie référentielle), un côté métaphorique, qui est sa part proprement créative (et constitue sa garantie artistique)¹⁷⁴ ». Cette conception de l'image biface le rapproche de Malick, qui à la fois nous montre les choses comme elles sont, mais aussi ce qu'elles peuvent devenir. L'image ne cherche pas à se faire analyser, mais touche à la rencontre, au découvrir. Voilà comment Tarkovski, Bresson et Malick restent dans l'« in-volonté » : le film n'est pas fait d'avance, « Il s'agit de créer ou recréer une expérience, qui doit être vécue pour la première fois lors du

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 77. Reformulation de la citation de Tarkovski.

¹⁷¹ La première version de *The Tree of Life* durait huit heures. Voir *Les cahiers du Cinéma*, juin 2011, n° 668.

¹⁷² Tarkovski, Andreï. [1989] 2014. *Le temps scellé*. Paris : Philippe Rey, p. 79.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷⁴ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, p. 63.

tournage¹⁷⁵. » La représentation doit être naturaliste : « Comment traduire tout ce que l'homme voit à l'intérieur de lui-même, ses rêves nocturnes et diurnes ? [...] Tout cela est possible, à condition que les rêves à l'écran aient les formes naturelles de la vie¹⁷⁶ », soit une forme « sensuelle et émotionnelle ». Tarkovski fait venir un monde en présence : « Les personnages ne se souviennent pas, il se souviennent d'un souvenir », et cette construction de noyaux de sens d'« in-visibles » dans le visible le rapproche assurément de la poésie malickienne. Les éléments naturels si présents dans le cinéma de Tarkovski permettent ce jeu d'« in-visible ». Mais alors, ce n'est pas uniquement la matérialité de l'eau qui nous permet de sentir ce monde, mais bien la mémoire sensorielle que nous partageons avec elle. Le naturel est ancré en nous comme le fossile de notre existence.

2.2.3. Statut sommaire et partiel du possible de la poésie au cinéma

Pour conclure le deuxième chapitre, faisons l'exercice de rassembler ces ressemblances pour imaginer un possible de la poésie au cinéma en regard de nos cinéastes poètes et de Malick. Pasolini nous permet d'aborder la poésie au cinéma comme une « anarchie du langage », une déconstruction des règles cinématographiques. Il faudrait alors « faire sentir la caméra », qui deviendrait le monde filmé (ou les personnages) et qui révélerait les « héccités des sensations ». Ainsi, le vent, la chaleur, l'horizon couchant et le mouvement sont des modes d'individuation propres que l'on pourrait ressentir. La technique permettrait de « redécouvrir » constamment ce monde. Avec Duras, nous avons vu que la parole, les dialogues et les voix *over* pouvaient s'allier à l'image pour entamer des réflexions qui tentent de déplier le sens plutôt que de le nouer. À ce titre, ce dépliement serait sans fin, et voilà en quoi les mots égalent les images. Duras comme Malick cherchent l'« héautonomie » de l'image et des voix. Par une disjonction apparente, ils tendraient vers l'indicible de l'image et l'invisible de la parole. Bresson nous rappelle alors que le montage permettrait de fragmenter des morceaux dépendants

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁶ Tarkovski, Andreï. [1989] 2014. *Le temps scellé*. Paris : Philippe Rey, p. 85.

pour « créer une nouvelle dépendance », un système unique de relations. La caméra devrait « attraper ces instants », le cinéaste les provoquant dans « l'in-volonté ». Les acteurs deviendraient alors ceux qu'il faut pétrir pour atteindre cet absolu des images (« im-signes »). Le son permettrait la cristallisation des sensations infinies et révélerait ainsi son essentialité. Béla Tarr nous permet de voir la matérialité de la nature et de la lumière comme transmettant des sensations liées à des affects humains, nous ramenant sans cesse à une mémoire d'avant-monde, ancrée dans notre chair. Malick comme Tarr font ainsi de la figure romantique une façon de montrer les relations qui animent notre monde, et replacent l'homme en face de l'immensité de la nature et du temps. Il faudrait ouvrir un « point de vue » : filmer les personnages, en « entrant dans la perspective ». Puis, avec Tarkovski, nous avons vu que le temps constituait l'obsession du poète, et le cinéma serait peut-être une façon de le déjouer. Tout cela nourrirait la même question : comment faire ressentir cet « in-visible » contenu dans le visible et cet indicible formant les sons ? C'est alors que Tarkovski nous dit de façon simple mais déconcertante : « La véritable image artistique présente toujours une unité entre l'idée et la forme¹⁷⁷. » La poésie au cinéma pourrait se produire lorsqu'il y a une tension entre la forme et l'idée. Et alors que les cinéastes jouent avec le temps, ne font-ils pas de ce temps l'expression d'un tourment plus concret ? Dans le troisième chapitre, nous explorerons la pensée des premiers romantiques allemands et des transcendentalistes américains en cherchant dans les idées de Malick et dans la forme de son cinéma ce que pourrait incarner le façonnement du temps.

¹⁷⁷ Aumont, Jacques. [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, p. 63.

Chapitre 3 : « Romantiser » le monde : Pourrons-nous habiter un monde commun ?

3.1. « Romantiser » le monde

Il est difficile de se plonger dans le romantisme en raison de la diversité de ses mouvances, qu'elles soient françaises, allemandes, anglaises, politiques, spirituelles, philosophiques ou littéraires. Loin de nous l'idée d'embrasser toutes ces propositions. Le romantisme est d'abord un mouvement culturel européen des XVIII^e et XIX^e siècles, se développant « au-delà » et non « contre » le rationalisme des Lumières¹⁷⁸. Les romantiques ne s'opposent pas à la raison, mais ils avancent plutôt qu'elle n'est pas l'unique source de vérités, se révélant tout comme Malick des héritiers de la philosophie de Kant, qui distingue deux sources de connaissances : celle de l'entendement et celle de la sensibilité. Alors que le mot « romantique » apparaît au XVIII^e siècle dans la littérature française et traite d'une relation affective au monde, « romantic » est d'usage dans la langue anglaise depuis plus d'un siècle, et « provient du sentiment de finitude et d'anéantissement que l'homme éprouve face à l'infini¹⁷⁹ ». Le genre descriptif aujourd'hui associé au naturalisme et au réalisme était avant tout un genre poétique s'étant presque confondu avec « l'effet romantique¹⁸⁰ ». Ainsi, dès son apparition dans la langue, « romantique » permettait par la description de qualifier les relations entre le monde et les hommes. Pour réhabiliter l'essence de cette pensée mouvante, constamment en devenir, nous devons ici soumettre à la critique une certaine vision tronquée du romantisme, souvent réduit à un sentimentalisme débordant. L'adjectif « romantique » permet de qualifier la relation de l'homme à la nature, relation animée par une tension entre le fini et l'infini et d'une harmonisation entre l'esprit et la matière. La poésie romantique ne doit pas simplement se réduire à une forte sentimentalité, ni se restreindre à un désir de subjectivisation du monde refusant toute pensée rationnelle. Le fait de critiquer la forte sentimentalité « certes

¹⁷⁸ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 323.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁰ Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, p. 21.

répandue en littérature¹⁸¹ » simplifie la plurivocité des courants romantiques. La subjectivisation permet une « redéfinition du monde et du sujet¹⁸² » par un « sortir de soi ». Dans son acception idéaliste, la raison oppose la matière à l'esprit et soumet entièrement la seconde à la première. Les romantiques allemands ne fuient pas la pensée rationnelle, soutenant plutôt que la connaissance est impossible « si l'on suppose une hétérogénéité absolue entre l'esprit et la matière¹⁸³ ». Les romantiques ne rejettent pas la raison, mais stipulent plutôt qu'elle ne permet pas de faire coexister des connaissances apparemment contradictoires qui permettraient l'émergence d'un sens nouveau, encore inconnu. Comme nous le verrons au fil du chapitre, le romantisme devient parfois une pensée de poésie qui cherche à dire le monde autrement que par ses formes reconnaissables.

De quelles façons Malick pourrait-il répondre aux penseurs romantiques ? Nous savons qu'il a d'abord été étudiant et ami de Stanley Cavell, en plus d'être lecteur et traducteur d'Heidegger (*The Essence of Reason*)¹⁸⁴. Sa thèse non complétée à l'Université d'Oxford traitait du concept de monde (entre autres chez Heidegger et Wittgenstein)¹⁸⁵. Il a par la suite enseigné la philosophie de Heidegger au MIT, puis quitté une carrière possible de professeur de philosophie pour entrer dans une école de cinéma. Les textes d'Heidegger sur notre habitation au monde sont ouvertement romantiques, et cet intérêt marqué pour la philosophie heideggérienne nous pousse à chercher un contrepoint

¹⁸¹ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 38.

¹⁸² Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, p. 45.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 46. D'ailleurs, les premiers romantiques s'inspiraient de Goethe et Novalis, le premier étant physicien et le deuxième étudiant en géologie, en mathématiques et en physique, p. 39.

¹⁸⁴ Cavell, Stanley. 1999. *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin, p. 14.

¹⁸⁵ Stanley Cavell sur Malick : « Malick had taken a semester in Germany to attend Heidegger's classes, and he knew, and we discussed the facts before he began writing, both that he had read and studied more Heidegger than I had and at the same time that I was the only member of the philosophy faculty at that time who respected and had studied any at all of Heidegger's work, hence that he was likely to receive an unsympathetic judgment from the two readers who would be assigned to examine him, having in effect to be instructing his instructors, something I was hoping his thesis might itself recognizably begin to accomplish. » Sur le blogue By Way of Beauty, *Malick&Heidegger: Shepherd of Being*, 2012, [<http://www.bywayofbeauty.com/2012/12/malick-heidegger-shepherds-of-being.html>].

romantique dans le cinéma malickien. Avant tout, en visionnant ses films, l'importance accordée aux relations entre l'homme et la nature nous invitait à nous intéresser à la théorie romantique. L'homme face à l'infini est d'abord animé d'intuitions, au-delà de la raison, et cette « prise de conscience » devient le « principe organisateur de la connaissance¹⁸⁶ ». L'intuition est immédiate : le sentiment contient la raison dans cette « redécouverte du sens originel du monde ». L'intuition est entendue par Friedrich Schleiermacher comme une prise de conscience de l'infini, qui au moyen de l'imagination peut être mise en forme. L'intuition est connaissance immédiate de la vérité sans faire appel au raisonnement. Si je marche sur les crêtes d'un volcan, ses pourtours abrupts me font immédiatement sentir la fragilité humaine avant même que je ne la raisonne. Lorsque je regarde l'immensité d'un ciel étoilé, sa dimension insaisissable me frappe avant même que mon angoisse existentielle ne soit réfléchi ; le ciel m'est angoisse et fascination. Le cinéaste pourrait s'ouvrir à cette intuition pour capturer ce qui échappe parfois à la raison. Chez Malick, cette intuition ou connaissance immédiate est poursuivie par la caméra. Le cinéaste configure un monde qui ne pourrait être exploré aussi intensément dans la réalité, c'est-à-dire qu'il s'efforce de capter des expériences immédiates dont les fréquences sont limitées par le quotidien. Les films de Malick pourraient-ils être des systèmes romantiques comme l'entend Friedrich Schlegel, soit « l'ensemble *insaisissable* de la totalité¹⁸⁷ », et non la combinaison d'une réalité immuable ? Il ne s'agit pas d'embrasser toutes les connaissances, mais plutôt d'effectuer des opérations pour « romantiser le monde¹⁸⁸ » pour faire coexister le sentiment et la réflexion. Est romantique celui qui embrasse cette intuition, qui en fait le pilier d'une redéfinition du monde. Et alors, peut-être que Malick cherche à faire apparaître ces intuitions par l'outil cinématographique. Les mouvements de caméra, les cadrages, la musique, les voix ouvertes sont intelligibles, c'est-à-dire que les matières et les formes de l'expression ne sont pas des représentations d'idées données sur un sujet, un thème, une thèse, etc. L'expressivité

¹⁸⁶ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 25.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 38. « Est romantique celui qui romantise, celui qui est capable d'accomplir certaines opérations ».

offerte par le cinéma malickien est à la fois manifestation sensible, puis être et devenir intelligible, par la progression continue du langage cinématographique dans le temps. Dans cette immédiateté malickienne, l'assemblage cinématographique redéfinit un monde qui n'est pas gouverné par la raison. « Au-delà » de la raison, donc, la forme ou la matière cinématographique devient source de connaissances immédiates. Comme nous l'avons démontré avec la phénoménologie de Merleau-Ponty, une « réversibilité » s'opère ici entre la « matière » cinématographique et « l'intelligibilité du film ». Davantage, le récit présenté renvoie parfois à la forme, et la forme réfléchit à son tour le récit ; nous ne pouvons les délier systématiquement. Pour expliquer cette impression, nous montrerons comment s'expriment quelques axiomes de la pensée romantique par rapport à la forme et aux sujets expressifs malickiens.

Le romantisme qui servira de contrepoint à nos lectures des films est celui des premiers romantiques allemands (du *Sturm und Drang*¹⁸⁹) qui tentent d'instaurer un mouvement politique et littéraire axé sur la « révolte du sentiment » en faisant de la philosophie et de la poésie un mode de pensée questionnant le monde conjointement. Comme dans le cinéma de Malick, ces premiers romantiques allemands explorent « l'immédiateté (l'intuition) », la « sensibilité à la nature », la « figure comme lieu d'échange », la « redécouverte de la puissance du langage » et la « déhiérarchisation du monde et des disciplines ». Nous verrons comment ces éléments unissent les premiers romantiques allemands à Malick, par le cinéma.

3.1.1. L'immédiateté romantique

Avant d'entrer dans les films, nous réitérons l'importance de l'immédiateté chez Malick. Nous avons montré au début de ce mémoire que le cinéaste filmait les mouvements (gravitation) et le temps (lumière) de façon phénoménologique, soit en

¹⁸⁹ Quelques penseurs de ce mouvement sont Fichte, Novalis, Schleiermacher, Schelling, Schlegel et les frères Friedrich. La période des premiers romantiques allemands est généralement comprise entre 1798 et 1804.

train de se donner forme. Nous voulons ici souligner la façon dont il met en scène les acteurs. Dès *Badlands*, le jeune Malick affirme son désir de se délier du scénario : « I believed in the myth of improvisation without realizing that in following your instincts, you can end up with the best or the worst results. However, for my next film, I hope to be freer in my shooting, less constrained by my initial ideas¹⁹⁰. » Il suffit d'écouter les témoignages de l'équipe des films¹⁹¹ pour rendre compte de ce désir de désengager l'acteur du texte et d'ainsi tirer la mise en scène vers une connaissance immédiate et intuitive¹⁹². Cette connaissance immédiate et intuitive serait possible par une caméra « qui découvre » constamment la perspective du cadre et les figures qui s'y déplacent. Les corps d'acteurs chez Malick sont lancés « dans l'agir d'une pensée non préméditée¹⁹³ », c'est-à-dire que le corps s'ouvre à ce qui l'entoure au lieu de planifier son action. Il se transforme alors en corps pensant (en « chair »), ses mouvements produisent une forme sans modèle préétabli, sans modèle répété d'avance. Le corps « geste », c'est-à-dire qu'il maintient la forme créée « dans un processus de naissance continue¹⁹⁴ ». Le corps se lance dans les matériaux intenses autour de lui, ces « combinaisons toujours inédites et non répétées de mouvements, de lumières, d'intensités, de vitesses¹⁹⁵ » qui permettront à la scène de ne jamais se répéter. Le réalisateur accompagne le corps de l'acteur dans cette recherche perpétuelle « d'immédiatetés » et transforme le corps en corps pensant plutôt qu'en corps répétant. La caméra malickienne se fait aussi intuitive, décuplant les possibilités

¹⁹⁰ L'une des seules entrevues accordées par Terrence Malick dans la revue *Positif* ici retranscrite dans Michaels, Lloyd. *Terrence Malick*. University of Illinois Press : Urbana et Chicago, p. 108. Lors de la préproduction de *To The Wonder*, Emmanuel Lubezki (directeur photo) reformule en ses mots ce que Malick lui a dit : « If you want to read the script you can, but you don't have to — in fact, it might be better if you don't, so you can act like a documentary filmmaker and come onto the locations and capture these ideas we've been talking about. I don't want to prep a movie the way they prep a movie in Hollywood. » Article en ligne de Hemphill, Jim. *The ASC magazine*, *Lyrical image*, avril 2012, [http://www.theasc.com/ac_magazine/April2013/ToTheWonder/page1.php].

¹⁹¹ Suppléments sur les Blu-ray de *To The Wonder* et *The Tree of life*.

¹⁹² « He virtually scrapped his own script and improvised many scenes on location, repeatedly changed the shooting schedule. » Michaels, Lloyd. *Terrence Malick*. University of Illinois Press : Urbana et Chicago, p. 39.

¹⁹³ Comolli, Jean-Louis. 2004. « Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma » dans *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier, p. 318.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

« d'étonnement » par sa mobilité, sa proximité (qui dépasse la pudicité du regard humain) et son ubiquité. Certaines scènes sont imprévues, par exemple lorsque Madame O'Brien se met à poursuivre un papillon dans *The Tree of Life*, la caméra suivant nerveusement ce « moment » qui advient. Même chose quant à la spontanéité du cinéaste qui change tout bonnement le lieu de la prise à la dernière minute : il poursuit la lumière comme un horizon possible. Le cinéaste devient parfois « le veilleur de nuit qui crée le jour à mesure qu'il avance¹⁹⁶ ».

3.1.2. Le tout naturel : l'animal et l'homme

Le romantisme s'affirme aussi dans la prise de conscience du potentiel sensible qu'offre la nature. La nature est un tout chez Malick. Elle constitue le monde en dehors de l'action de l'homme et de l'animal. L'homme et l'animal sont des figures comprises comme faisant parties de ce « tout naturel ». Ces figures se différencient des plantes ou des montagnes par leur autonomie, l'amplitude de leur mouvement, leur sensibilité et, chez l'humain, cette faculté d'intellectualisation. Il y a chez Malick la présence constante d'animaux, sans doute pour ramener l'homme à la relation profonde qu'il entretient avec la nature, la figure animale étant un moyen de réfléchir la forme vivante de cette correspondance. Les animaux, souvent en danger de mort dans le récit malickien, rappellent sans cesse la fragilité de la vie, reflétant alors la friabilité de l'expérience humaine. Une biche s'enfuit des champs brûlés de *Days of Heaven*, un chien mort git près d'une poubelle lors de la collecte de déchets faite par Kit dans *Badlands*, un oisillon tombé d'un arbre lors de la bataille dans *The Thin Red Line* s'ébat contre la mort, les garçons dans *The Tree of Life* font voler un crapaud sur un feu d'artifice, les bisons monumentaux (décimés à la fin du XIX^e siècle) entourent la voiture des amants de *To the Wonder*, les Algonquins de *The New World* s'enveloppent de fourrures animales pour survivre à l'hiver. Il y a aussi cette présence envahissante de la nature qui contient l'homme et l'animal. La neige endort les champs de *Days of*

¹⁹⁶ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 37.

Heaven, la terre refuse d'offrir l'or tant espéré par les colonisateurs dans *The New World*, l'enfant Mélanésien doit nager dans la mer pour s'endormir pour la sieste, les garçons de *The Tree of Life* se réfugient dans les herbes hautes pour pleurer leur déménagement, Kit et Holly s'enfoncent dans un désert sans fond pour fuir le monde « civilisé », Neil avance dans l'eau boueuse polluée par l'exploitation pétrolière dans *To the Wonder*.

Ces animaux et cette nature persistante et survivante sont-ils simplement le goût démesuré d'un cinéaste pour la beauté ? Nous y voyons avant tout un système de relations offrant une totalité opaque dotée d'une force agissante et réactive (un mouvement de va-et-vient). La nature et les animaux sont parfois indifférents à l'homme, comme les bisons dans *To the Wonder* et les herbes aux vents de *The Thin Red Line*, nous faisant alors sentir une immensité qui déborde la figure humaine. La nature et les animaux réagissent parfois à la présence de l'homme, comme le gibier s'affolant autour de la moissonneuse dans *Days of Heaven*, les remous de l'activité humaine nous tirant alors vers l'effroi. La nature et les animaux affectent aussi l'homme, comme cette terre qui fait mourir de faim les colonisateurs dans *The New World*, où la rivière qui refuse d'offrir des poissons à Kit dans *Badlands*. Voilà un ensemble de relations complexes non sujettes à une centralisation autour de la figure humaine. L'homme n'est pas au-dessus du système naturel chez Malick ; il en fait partie et participe à sa destruction ou sa vitalité. Voilà pourquoi la nature est si présente : elle est vivante, au cœur même de l'existence et du devenir.

La nature dans la philosophie romantique est chaotique. Le chaos n'est pas l'absence d'ordre, mais la totalité insaisissable de l'absolu. Pour Schlegel, l'homme peut extraire du chaos de l'intelligible. La totalité de cette nature chaotique ne peut être saisie, mais cette quête d'absolu permet de sélectionner au moyen de l'intuition certains morceaux de sens. Cette sélection possible dans le chaos est nommée « inconditionné », du mot allemand *das Unbedingte*, signifiant « ce qui est valable sans restrictions et [...] libre

de toutes déterminations¹⁹⁷ ». N'est soumis à aucune condition celui qui possède cet absolu en lui, et qui crée ainsi un système de relations propres et libérées de toute contrainte¹⁹⁸. Malick accomplit-il cette pensée romantique en retirant du chaos de la nature des compositions de sens ? Il tente de rendre intelligible ce que la nature exprime en elle-même : « Elle est une impulsion intérieure ou une conviction qui nous enseigne l'importance de notre propre épanouissement naturel et de notre solidarité avec celui des créatures auxquelles nous sommes apparentés. C'est la voix de la nature en nous¹⁹⁹. » Malick s'inscrit dans la pensée d'Emerson, pour qui « La nature contient déjà dans ses formes et ses tendances la description de son propre dessein²⁰⁰. » Pourquoi « Le balancement des branches dans la tempête est nouveau pour moi et ancien²⁰¹ ? » La nature possède-t-elle une force morale, spirituelle et philosophique qu'il faut décrire et explorer ? Lorsque je regarde la jungle dans *The Thin Red Line*, je me regarde par ses yeux : la jungle se pense en moi, elle me surpasse, son organisation m'engloutit. Son chaos, « l'inconditionné » qu'elle porte me souligne ma propre fragilité, il me place à ma juste place dans l'univers. La jungle est à la fois en moi et hors de moi. Lorsque je suis en son creux, elle me rappelle les relations que j'entretiens avec la nature. Malick nous remémore que l'homme n'a jamais surpassé la nature. L'homme s'est éloigné de ses dangers et a réduit ses traces pour croire en un certain contrôle. En le faisant, il a oublié que la nature lui était intrinsèquement liée, et qu'elle ne se limitait pas qu'au désordre et au danger, mais qu'elle était aussi fascination, réconfort et espace de réflexion en mouvement. La jungle existe, même si je m'en éloigne. Les soldats de *The Thin Red Line* y sont confrontés ; ils doivent y faire face. Si je ne reconnais pas la jungle comme faisant partie de mon monde, je me suis alors aliénée de ce qui me constituait et me surpassait. Voilà ce qui rend le cinéma de Malick opaque aux yeux de plusieurs. Si l'on ne reconnaît pas comme faisant partie de nous et de notre monde ces animaux et cette nature, nous voilà plus facilement aptes à les

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹⁸ William Blake nous rappelle : « I must create a system or be enslaved by another man's. I will not reason or compare : my business is to create. »

¹⁹⁹ Taylor, Charles. 1998 [1989] *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal, p. 463.

²⁰⁰ Emerson, Ralph Waldo. 2011 [1836]. *La Nature [Nature]*. Paris : Allia, p. 8.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

absoudre de notre entendement. La biche qui s'enfuit de la terre brûlée me permet de reconnaître l'expérience de la peur. La biche me rappelle ce sentiment, mais aussi que mes gestes influent sur l'existence des autres créatures. Le vent chaud circule en moi comme le murmure du repos, du calme, du confort. La lumière observée dans le pertuis des feuilles par un jeune soldat mourant est la même que j'observerai aux derniers battements de ma vie. Cette expérience du soldat m'unit à la nature et à l'homme, me solidarise. La grenouille sur le brin d'herbe qui tremble me fait prendre conscience de mon pouvoir de tuer, tout comme il réitère mon souci de protéger cette fragilité. Ceux qui critiquent Malick lui reprochent souvent ce genre de scènes naturelles jugées opaques et même prétentieuses. Ils n'ont peut-être pas cherché à comprendre ou reconnu comme faisant partie de leur monde cette biche ou cette lumière dans les feuilles. Ces plans s'éloignent de toute prétention, puisqu'ils cherchent justement à redonner à l'homme sa juste place dans le monde naturel.

3.1.3. Le personnage : un lieu d'échange

La figure humaine devient un lieu d'échange, et non de centralisation. Comment se fait-il que les noms des personnages ne soient pratiquement pas mentionnés et qu'il soit parfois complexe de trouver l'époque ou les lieux où se déroule le récit ? Les figures humaines sont étendues à l'échelle du monde, et ce qui intéresse le cinéaste n'est pas tant l'intime psychologie du personnage, mais plutôt les relations qu'il tisse avec les autres, avec la nature et le paysage qu'il habite. Les personnages malickiens ne sont donc pas psychologisés :

Malick imposes a distancing that requires the audience to engage with a films's (increasingly metaphysical) ideas or to view human figures as part of a larger design instead of identifying with the dramatic conflicts of its characters²⁰².

²⁰² Michaels, Lloyd. *Terrence Malick*. University of Illinois Press : Urbana et Chicago, p. 7.

La petite Linda dans *Days of Heaven* nous raconte le monde tel qu'elle le perçoit en ne posant aucun jugement et en ne nous livrant aucun état d'âme (à la manière de Benjy dans *Le bruit et la fureur*), malgré qu'elle soit confrontée à de réels drames. L'homme est enchevêtré dans un monde plus vaste que ses limites visibles. Les personnages de Malick sont romantiques, puisqu'ils ne cherchent pas à nommer ce visible, mais bien à tendre vers le « fond abyssal, qui est à la fois extérieur et intérieur, naturel et surnaturel²⁰³ ». Ils cherchent à sélectionner de ce chaos des sentiments mêlés de réflexions. Et alors, qu'en est-il des voix ouvertes apparaissant dès *The Thin Red Line* ? Il se trouve que les voix de Witt, Welsh, Jack, Monsieur O'Brien et Marina ne font pas dans le pathos : elles peignent l'horizon entre le ciel et la terre plutôt que leur propre figure. Le monde extérieur est conçu comme intérieur pour le poète qui se tourne vers la nature. C'est en elle qu'il se soustrait à l'emprise de ses sentiments personnels²⁰⁴.



Illustration retirée / Fig. 24 : Photogramme de Kit observant le ciel dans *Badlands* (Terrence Malick, 1973). © Warner Bros., Pressma-Williams, Jill Jakes Productions, Badlands Company.

Illustration retirée / Fig. 25 : Photogramme de Madame O'Brien marchant dans un désert blanc dans *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011). © Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions et Plan B Entertainment.

« L'émotion du paysage fait sortir de soi le sujet », et lorsque Kit ou Madame O'Brien font face à l'horizon, ils ne vivent pas une expérience égocentrique, mais ils sont plongés dans une « attention flottante, et un état de demi-conscience²⁰⁵ », qui leur permet de s'affranchir d'eux-mêmes pour entrer plus profondément dans la vastitude du monde. Le personnage romantique trouve réconfort dans cet infini qui le dépasse. La figure de l'homme ou de la femme de dos revient sans cesse dans le cinéma

²⁰³ Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, p. 29.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 51-52

²⁰⁵ *Ibid.*

malickien, rappelant les toiles du peintre romantique Caspar David Friedrich, ou le paysage romantique devient emplacement de « convergence », soit « la connexion des choses entre elles et leur rassemblement en leur lieu²⁰⁶ ». La convergence de la figure humaine et de la nature permet de mettre en scène l'apparition des relations possibles. Bien que nous voyions une figure prenant place dans le paysage, ces représentations nous font ressentir la solitude partagée entre l'homme et la nature.

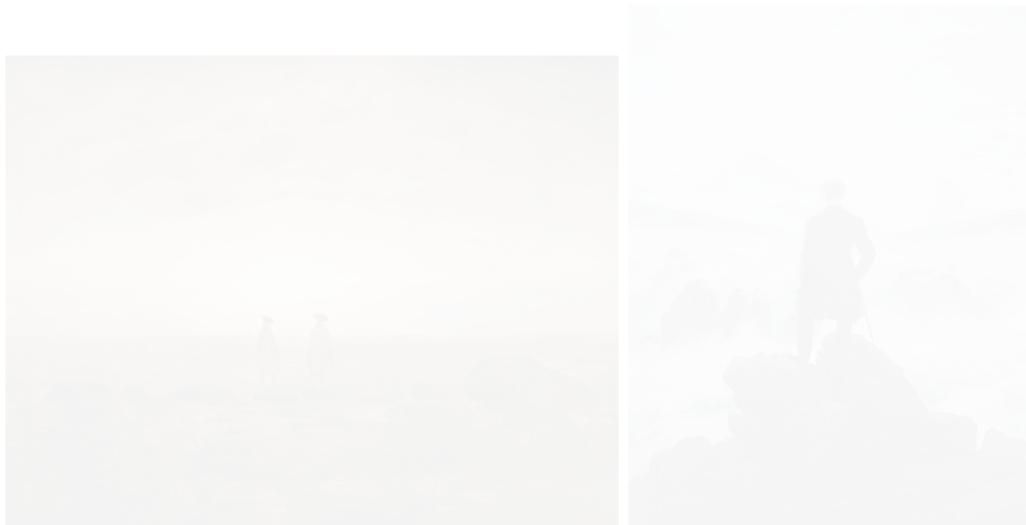


Illustration retirée / Fig. 26 : Toile intitulée *Deux hommes au bord de la mer, au coucher du soleil* (Caspar David Friedrich, 1817). Huile sur toile, 51 cm x 66 cm, Berlin National Galerie.

Illustration retirée / Fig. 27 : Toile intitulée *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (Caspar David Friedrich, 1816). Huile sur toile, 94,4 cm x 74,8 cm, Hambourg Kunsthall.

Faire ressentir ce qui unit les hommes au-delà de leurs traits distinctifs et ainsi peindre non pas un seul caractère ou tempérament, mais plutôt des fragments de ce que nous sommes au monde, voilà ce que Malick pourrait chercher à rendre apparent. Lorsque je regarde le visage tourné de l'autre, c'est mon propre visage que je contemple, soit un visage humain, à la fois insaisissable et sensible, à la fois commun et lointain.

3.1.4. La réinvention du langage

Lorsque j'observe des vagues s'intensifier sous le vent, le sens des choses n'est pas assujéti à ma pensée. La tempête annoncée est une expérience qui existe en dehors de

²⁰⁶ Escoubas, Éliane. 1995. *L'espace pictural*. Paris : Encre marine, p. 75.

moi ; son apparaitre est une connaissance immédiate pour celui qui s’y expose. Le penseur romantique est celui qui tente de donner forme (par l’écriture, la peinture, la sculpture) à cette manifestation. Ce devenir constitue l’impulsion du langage cinématographique chez Malick. Comment transmettre ces phénomènes au spectateur, comment lui permettre de les ressentir ? Pour réussir à montrer une réalité autre, les romantiques doivent inventer un langage autre. Entre la difficulté à mettre en forme cette puissance du langage et une résistance à le transformer en simple instrument de la pensée, cette poétique est vouée à une tension perpétuelle²⁰⁷. Voilà entre autres ce qui lui donne son élan. La poésie cherche dans un langage formel à dire ce qui est autre que le connu, et ce vouloir est en processus continuels de transformations. Il y a le désir chez les romantiques de réinventer le langage pour nommer un sentiment non détaché de la raison. La notion d’écart, qui existe dans la poésie littéraire, permet de mettre en forme ce mouvement. Dans *Structure du langage poétique*, Jean Cohen fait de l’écart un fait poétique et relève les caractéristiques propres à son apparaitre. Il y aurait d’abord un « obscurcissement du message linguistique », puis une tension langagière qu’il nommera « impertinence », puisqu’il s’agit de souligner l’incompatibilité entre le prédicat et son sujet, entre l’intellect et le sentiment. Nous aimerions remplacer le mot « impertinence » par « façonnement », puisque qu’il s’agit plutôt de créer de nouvelles configurations de connaissances et de ressentis. Le mot « impertinence » est connoté, et Jean Cohen cherche plutôt à dire que cette impertinence cherche le pertinent. Le langage romantique n’est pas « standardisé », et son impulsion continuelle s’affirme par son opacité, son épaisseur, l’étrangeté apparente qu’il peut revêtir²⁰⁸.

Quiconque a vu *The Tree of Life* peut témoigner de ce langage en devenir. Des images apparemment déliées les unes des autres se mettent à coexister, et nous sommes conviés à un langage opaque non normalisé. Pourquoi filmer une famille texane, l’univers en déploiement et des scènes d’un homme dans le désert cherchant un « autre

²⁰⁷ Pensée de Giambattista Vito rapportée par Rancière. Rancière, Jacques. [1998] 2010. *La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Pluriel, p. 66.

²⁰⁸ Voir l’œuvre complète. Cohen, Jean. [1966] 2009. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.

monde » ? Pourquoi nous montrer un gros lézard dans *The Thin Red Line*, alors que Witt et ses deux coéquipiers cherchent à éloigner les Japonais de leur bataillon ? Que fait ressentir ce lézard ? Il bouge lentement sur l'arbre, se fondant à l'environnement, indifférent au drame qui se joue alors que les soldats s'entretuent. Ce lézard écarte le film ; il nous questionne sur « le sens de cette guerre au cœur de la nature²⁰⁹ », hors de l'action qui se joue devant nos yeux. L'écart est un « mouvement par lequel la poésie se projette toujours au-delà de ses figures déterminées et les projette dans le processus d'une vie en formation²¹⁰ ». Voilà pourquoi le langage romantique ne laisse pas indifférent. Il ne se cimente pas. Il ouvre les perceptions à une tension entre le fini et l'infini, entre le sublime et l'horrible. Son parcours est polarisé, parfois accidentel et souvent relationnel. Et malgré ce sentiment d'un espace et d'un temps fragmentés, le film malickien réussit à manifester une totalité cohérente. Le romantique cherche une connaissance complexe et riche, et cette constitution ne peut être harmonieuse que s'il décide d'« épouser la matière sans la dominer²¹¹ ». Malick accomplit une opération propre aux romantiques allemands : il harmonise. Harmoniser consiste donc à « se confronter à l'infinité de l'esprit et de la matière et [d'en] dégager peu à peu une nouvelle cohérence [...]»²¹² ». L'harmonie est donc à découvrir et à dégager. Il suffit de voir dans les dissonances apparentes du monde où elle s'enfouit. Pour ce faire, il faut d'abord fragmenter cette réalité. Le fragment, unité expressive convoitée par les romantiques allemands, existe au cinéma. Le fragment est à la fois indépendant et rattaché au tout. Il permet de tendre vers une esthétique de l'infini, puisqu'il est lui-même infini, tout comme les combinaisons qu'il propose. Dans *The Tree of Life*, le vent sur le sable du désert, la hauteur démesurée de la forêt où nous apparaît un dinosaure, la formation d'une galaxie, le fœtus d'un animal au cœur minuscule, la lave s'écoulant dans l'océan, les enfants qui s'endorment, l'eau que l'on boit, dans laquelle on se baigne et celle qui tombe du ciel, le ventre arrondi de Madame O'Brien et les

²⁰⁹ Voix ouverte au début de *The Thin Red Line* : « What is this war in the heart of nature. »

²¹⁰ Rancière, Jacques. [1998] 2010. *La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Pluriel, p. 60.

²¹¹ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 49.

²¹² *Ibid.*, p. 45.

grottes lumineuses sont vraisemblablement des plans déliés les uns des autres. Si un cinéaste capte ces fragments pour les apposer dans un film de fiction, c'est pour qu'ils puissent signifier tous ensemble. Les plans de nature, d'animaux et d'homme sont fragmentés, mais retrouvent une cohérence dans la totalité malickienne. Bien que cette totalité ne peut être nommée entièrement, et qu'il serait absurde de trouver un sens irrémédiable à celle-ci, nous croyons que Malick pourrait chercher à nous montrer par ces fragments interreliés ce que pourrait être notre habitation au monde, au sens heideggérien du terme. Si nous disons « ce que pourrait », c'est bien parce que cette habitation se transforme selon le lieu, l'époque, et qu'elle reste ainsi toujours à redéfinir.

Dans, *Essai et conférences*, Heidegger explore l'étymologie des termes liés à la fois aux mots habiter et bâtir. Il note que le mot du vieux haut allemand pour bâtir, «buan», signifie habiter : ce qui veut dire « demeurer », « séjourner ». Poursuivant son exploration de l'origine des mots autour du bâtir, Heidegger médite sur le sens du terme *bauen*, *buan*, *bhu* qui a donné naissance aux termes « je suis » (*ich bin*), « tu es » (*du bist*) et à l'impératif plus ancien « sois » (*bis*). « Je suis » signifie aussi « j'habite », je séjourne dans un monde tel qu'il m'est familier. Être, comme verbe à l'infinitif du « je suis », signifie « habiter auprès de », « être familier de cet habitat qui est habitude, qui est familiarité ». En somme, ces filiations dans la langue allemande entre « je suis » et « j'habite » font dire à Heidegger qu'être-au-monde signifie habiter²¹³.

Cette habitation au monde serait transmise au moyen d'images et de sons rendant sensibles la précarité de l'expérience, la vie comme phénomène impondérable tissée de cruauté, d'amour, de disparition et d'évènements. Les fragments, par leur indépendance et leur symbiose, permettent la création de ces systèmes uniques. Le romantisme n'est pas figé ; il doit maintenir son élan. Ce langage cinématographique d'aujourd'hui est appelé à se réinventer demain. Le langage en vient ainsi à réfléchir sur lui-même, à se renouveler. Se questionnant sur sa façon de dire le monde, le poète romantique se fait philosophe. Malick, par la combinaison de ses images mouvantes et de ses sons, nous questionne sur notre façon d'être au monde, et ce questionnement

²¹³ Texte de colloque (p. 2) d'Annick Martinez, doctorante en psychologie. Site Web suspendu. Nous avons essayé de joindre l'auteure, sans succès. Nous avons tout de même décidé de garder cette citation qui dressait une étymologie intéressante du mot « bâtir » et « habiter » chez Heidegger. Voici le lien qui était disponible en janvier 2014 : [http://www.annickmartinez.com/pdfs/amae_textes_4.pdf].

n'est pas entièrement prémédité. Il est recherché dans l'apparaître des figures et du monde naturel. Comment vivons-nous, pouvons-nous questionner cette habitation qui est une expérience de l'irrévocable, pouvons-nous la considérer comme une expérience commune plutôt qu'individuelle, l'homme peut-il se résoudre à ne pas dominer cette nature qui lui survivra ? Le film est aussi un partage à l'autre, et cette fragmentation de la totalité invite les spectateurs à eux aussi questionner ce que pourrait être notre habitation au monde. Voilà comment cette totalité peut être toujours en voie de constitution. Il faudra voir si, dans les prochaines œuvres du cinéaste, le langage cinématographique se transformera pour suivre cette logique de la réinvention du langage romantique.

3.1.5. La déhiérarchisation du monde

Pour les premiers romantiques allemands, la déhiérarchisation des disciplines s'affirmait comme un pas nécessaire : « L'un des traits dominants de l'esthétique du premier romantisme aura été incontestablement le désir d'unir la poésie à la philosophie²¹⁴. » De ce fait, il fallait dépasser des « siècles de méfiance réciproque²¹⁵ » alimentés par les mutations de différents domaines (religieux, politiques, philosophiques, etc.). Ces premiers romantiques ont le désir de mettre en commun plusieurs espaces de la pensée. Les influences croisées des domaines « classiques » rendent difficiles leur étude à partir d'un seul champ théorique. C'est ainsi « [qu']une question politique peut éclairer d'un jour nouveau une réflexion concernant les sciences, ou bien [qu']un fragment sur la musique peut ouvrir un point de vue original sur la classification des savoirs²¹⁶ ». Malick, avec *The Thin Red Line*, nous présente un film de guerre qui ne s'intéresse pas tellement au patriotisme américain ou à la figure héroïque. En prenant un « genre » connoté qu'il transforme, il cherche à questionner autre chose que la guerre même. Les premiers romantiques embrassent les différentes

²¹⁴ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 514.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

métamorphoses et possibilités du savoir. Inspirés par les remous de la France de la fin du XVIII^e siècle, ils ont porté « la crise révolutionnaire des valeurs, et son idéal de liberté, sur tous les fronts, plus particulièrement sur ceux de la philosophie et de l'esthétique²¹⁷ ». La longue période de stagnation qui avait précédé cette période aurait permis de redéfinir un idéal, de repartir sur de nouvelles bases. L'œuvre romantique se veut donc multiforme et multidisciplinaire. Chez Malick, cela se répercute dans sa façon de mélanger sciences, mythologie, arts et philosophie en opérant une déhiérarchisation des disciplines, mais aussi une déhiérarchisation du monde présenté. L'homme se voit repositionné avec l'animal dans un tout naturel. Il n'est pas au-dessus, mais à l'intérieur de ce tout. La mort de Witt se lie au palmier poussant sur la plage à la fin de *The Thin Red Line*, et la caméra leur confère la même attention. La caméra filme les chevaux des champs de *Days of Heaven* avec la même candeur que lorsqu'elle filme les ouvriers au champ. De la même façon, coexistent différents arts : se côtoient les pas de ballets de Abby dans *Days of Heaven*, la tapisserie médiévale de *La Dame à la Licorne* dans *To the Wonder*, les vers d'*Homère* récités par le lieutenant-colonel Tall, la danse dans la nuit de Kit et Holly sous la pièce *A Blossom Fell*, de Nat King Cole, l'intérêt de Monsieur O'Brien pour *Brahms*, le film de Chaplin *The Immigrant* projeté dans une salle commune dans *Days of Heaven*. Ces œuvres d'art portent l'histoire humaine, c'est-à-dire qu'elles sont des traces laissées par l'homme d'une époque donnée, et nous transmettent ainsi notre façon d'habiter le monde. Elles sont ce qui demeure malgré la mort, malgré la disparition. Elles transmettent l'existence humaine antérieure et elles témoignent de la présence d'artistes qui ont réfléchi sur leur habitation au monde. Leur façon de nous affecter, peu importe l'époque, est frappante. L'œuvre d'art nous rappelle à la fois le vécu passé, le temps qui s'est écoulé et notre présence au monde éphémère. Ces témoignages d'hier seront nos témoignages de demain, ce qui nous rappelle sans contredit la précarité de notre existence et notre besoin commun d'en témoigner. Au-delà de ces suppositions, la présence d'œuvres d'art dans les films de Malick nous rappelle le temps impermanent de l'expérience humaine, tout en nous liant aux hommes d'avant et à ceux d'après.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

Tout comme les plans de nature et ceux d'animaux, ces fragments d'œuvres d'art cherchent à penser le monde commun, au-delà de tout jugement préétabli.

Dans cette première partie de chapitre, nous avons montré ce qui unissait Malick aux premiers romantiques allemands. « L'immédiateté » romantique, la « sensibilité à la nature », la « figure comme lieu d'échange », la « réinvention du langage » et la « déhiérarchisation du monde » sont des configurations saillantes de la pensée des premiers romantiques. Pour Malick, la redéfinition du sujet et du monde est au cœur d'une réflexion philosophique cherchant à unir les connaissances aux sentiments pour rendre sensible l'invisible qui habite le réel. Nous verrons maintenant vers quoi pointent ces préoccupations romantiques.

3.2. Pourrons-nous habiter un monde commun?

Bill tue accidentellement son supérieur lors d'une journée de travail à l'usine. Il prend la fuite vers l'ouest avec sa jeune sœur Linda et sa conjointe, Abby, à bord des trains menant différents travailleurs migrants et américains vers la promesse d'un monde meilleur. Alors que tous trois travaillent sans relâche à la récolte des champs pour un salaire de misère, ils réalisent que le jeune patron de la ferme gravement malade tombe amoureux d'Abby. Ce riche fermier est mourant : Bill a entendu son médecin confirmer sa mort imminente. Bill suggère à Abby d'épouser le fermier pour leur assurer un avenir meilleur. Ils se marient. L'élan amoureux semble alors renouveler la vitalité du fermier. La situation devient particulièrement difficile à endurer pour Bill, qui voit tranquillement Abby s'affranchir de lui dans une vie plus confortable et prometteuse. La nature qui leur rappelait leur condition ouvrière devient maintenant le lieu d'un confort possible alors qu'ils s'installent chez le fermier. Abby et Bill se sont toujours présentés à lui comme des frères et sœurs, mais celui-ci remarque quelques gestes compromettants de leur part. Il prend conscience des intentions initiales des comparses. Se sentant trahi, il brûle sa terre en essayant de tuer une première fois Bill après une invasion de criquets. Au lendemain de l'incendie, il trouve Bill et tente de le

tuer avec un pistolet. Le scénario du début se répète alors, lorsque Bill se défend avec un tournevis et tue accidentellement le fermier en l'atteignant au cœur. Il s'enfuit de nouveau avec Abby et sa jeune sœur. Cette fois-ci, les autorités sont à leurs trousses, et il finira par se faire abattre froidement par des officiers à cheval le poursuivant.

Si nous décrivons le récit de *Days of Heaven*, c'est pour révéler une spécificité de plusieurs des héros malickiens. Bill est un personnage bienfaisant qui accomplit pourtant des actes répréhensibles. Comme spectateur, nous éprouvons de l'empathie pour lui. Nous l'avons vu se démenner dans un monde injuste, s'oublier pour le bien des autres. Il nous permet d'entrer dans une dimension fondamentale du cinéma de Malick : deux mondes se font violence et l'enchevêtrement de ces deux mondes révèle des injustices sociales et politiques. De plus, cette tension du récit se réfléchit dans la forme cinématographique de Malick. Il y a d'une part un monde dit « civilisé », institutionnalisé et légitimé, puis de l'autre un « état de nature » dit inaltéré et authentique. Il n'est jamais question de les diviser catégoriquement, ou même de séparer le bien du mal, mais bien de révéler la réversibilité de cette dualité dans les mondes où nous vivons. Ainsi, le monde est duel, et cette dualité est à son tour double. Les héros qui intéressent Malick portent souvent cette dualité en eux, cherchant l'unité entre leur sensibilité et leur intelligence, entre l'ordre et le désordre. Le romantisme devient alors éthique et politique : « Si le nouveau monde est inapprochable, c'est qu'on y est déjà, mais qu'on n'arrive pas à en faire l'expérience, à le connaître, à le dire²¹⁸. » La raison nous empêche de vivre pleinement cette expérience sensible ; voilà que le nouveau monde se dérobe sans cesse. Les personnages malickiens sont à la recherche de cette expérience et ils réussissent parfois à la vivre, mais alors, ils la quittent aussitôt, ramenés par leur raison exactement dans ce qu'ils fuyaient. *Badlands* annonce ce jeu de résonance. Kit perd son emploi d'éboueur et n'arrive plus à se conformer à son monde. Il fuira avec Holly, à la poursuite d'une liberté totale, bien que provisoire. Dans *Days of Heaven*, Bill, Abby et Linda embarquent sur un train à la recherche d'une vie meilleure, dans *The Thin Red Line*, Witt est déchiré entre la beauté

²¹⁸ Cardinal, Serge. 2014. « Le retour de la terre », *Liberté*, n° 305, automne 2014, p. 63.

du monde mélanésien et le monde réglémenté de la guerre, dans *The New World*, Smith n'arrive pas à accorder le monde de la colonisation à celui de l'indépendance algonquienne, dans *The Tree of Life*, la nature et la grâce s'affrontent en Jack, puis dans *To The Wonder*, les différences culturelles complexifient la relation amoureuse entre une Européenne bohème et un Américain plus conservateur.

La même question, si immense soit-elle, revient sans cesse dans tous les films de Malick : pourrons-nous un jour habiter un monde commun? Ce questionnement autour de l'unité parcourt la pensée romantique et transcendentaliste américaine, que nous explorerons dans la prochaine partie, en traitant des personnages malickiens qui, par leur dissidence, deviennent les poètes ou médiateurs de ce monde possible. Nous chercherons à mieux comprendre comment s'exprime la dualité du monde et s'il est possible de créer un monde commun.

3.2.1. Les personnages dissidents, le cinéaste résistant et le langage romantique

Nobody's perfect, there was never a perfect person around.

Linda, *Days of Heaven*

Dans *La condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt souligne que « La réaction de révolte contre la société au cours de laquelle Rousseau et les romantiques découvrirent l'intimité était avant tout contre le nivèlement social, ce que nous appellerions aujourd'hui le conformisme inhérent à toute société²¹⁹. » Pourquoi critiquer l'aplanissement d'une société ? Principalement parce qu'il exige le bon comportement de la part de ses membres, valorisant pour ainsi dire le respect des règles et des normes qui assurent son bon fonctionnement. La normalisation intensive des membres d'une communauté serait une égalité moderne trompeuse. Les richesses ne demeurent-elles

²¹⁹ Arendt, Hannah. [1961] 2013. *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, p. 59.

pas entre les mains d'une minorité, même si cette instance de gestion se dit démocratique ? Pour Arendt, nous vivons avec l'idée que cette richesse est commune, alors qu'elle se révèle plutôt privée²²⁰. Si nous introduisons ici des fragments de la pensée arendtienne, c'est pour remarquer que les personnages de Malick opèrent un « refus du monde normalisé » en y réagissant parfois par des « actions » qui déstabilisent la structure mise en place. Ce monde réglementé amène son lot d'injustices, d'inégalités et d'excès. Au nom de la liberté, la société américaine s'autorise une violence inouïe contre ses citoyens contestataires et contre le monde « extérieur ». Les films de Malick traitent aussi de cette violence intrinsèque à la constitution de l'État américain. Pour ainsi dire, la violence traversée et traversante questionne notre façon d'être au monde, et le langage cinématographique permet de le révéler à notre sensibilité. Depuis *Badlands*, Malick explore cette violence. Dans sa forme la plus brutale, elle s'affiche par la mort des protagonistes, souvent au moyen d'armes à feu²²¹. En général, les personnages sont tués par leur propre nation. Sinon, ils sont tués par une nation extérieure contre laquelle ils engagent des hostilités²²². Cette violence est légitimée auprès de la communauté par un « prétendu droit à la liberté » qui cache un appétit insatiable pour la possession et la propriété. Ce thème de la propriété revient souvent dans l'œuvre malickienne. Son expression la plus manifeste est peut-être dans le personnage de Welsh, qui loin d'être romantique, se révèle plutôt désillusionné et conscient du rôle qu'il opère dans la machination guerrière. Pour Welsh : « The whole fucking thing's about property [...] You're in a box, a moving box [...] They want you dead, or in their lie. » Welsh refuse ce monde tout en y participant, alors que Witt croit en la possibilité d'y échapper. Et pourtant, la réconciliation entre Witt et le monde ne se fera pas : pris sous les armes des Japonais, il posera un geste laissant croire au suicide. Est-ce une « action », est-ce le geste ultime pour refuser ce monde ? Dans *To The Wonder*, Neil enquête comme ingénieur sur les

²²⁰ *Ibid.*, p. 110.

²²¹ Les seules exceptions étant la mort de Kit condamné à l'électrocution, celle de la princesse algonquienne succombant à une maladie européenne et celle du fermier sous le tournevis de Bill.

²²² Lors de la colonisation anglaise dépeinte dans *The New World*, notons que la future nation américaine envahit le territoire autochtone pour construire des colonies. Pour ce qui est de la bataille de Guadalcanal dans *The Thin Red Line*, notons qu'il s'agissait d'une offensive des Forces alliées contre l'empire japonais.

dégâts de ce « besoin de possession » auprès de la population d'une petite ville de l'Oklahoma qui subit les horreurs de l'industrie pétrolière. La population se sent abandonnée par les instances gouvernantes. Cet enrichissement d'une mince couche de la population américaine au profit d'une énorme classe démunie fait naître des inégalités qui se manifestent concrètement dans le quotidien des gens. Les personnages malickiens deviennent parfois les organes de cette injustice, et d'autres fois les médiateurs entre nous et celles-ci. Kit incarne ces inégalités alors qu'il ne parvient pas à trouver un emploi « convenable » et refuse une vie faite de compromis, tout comme Linda (12 ans), qui travaille comme Abby et son frère. Witt et son ami désertent la toute puissante armée américaine pour adopter le mode de vie mélanésien, Smith décide aussi d'aller vivre avec les Algonquins et rêve de recommencer un monde commun plutôt que de vivre parmi les siens. Si les personnages ne subissent pas une inégalité économique, il lutte tout de même contre des forces contradictoires : Jack envie la candeur de son petit frère et doit se battre contre l'obscurité qui l'anime, et Marina ne peut se résoudre à regarder les avions qui défilent dans le ciel d'un Texas immobile malgré l'amour qu'elle porte pour Neil. D'autres personnages deviennent les médiateurs de cette violence, c'est-à-dire qu'ils ne la subissent pas directement, mais que leurs actions dans le film nous permettent d'apercevoir ces inégalités. Dans *The Tree of Life*, le père O'Brien amène ses fils au barbecue du dimanche de la communauté afro-américaine, nous permettant de voir les inégalités économiques et sociales en place. Dans ces scènes, la caméra transmet le regard des enfants O'Brien : le monde autour d'eux est différent du monde quotidien, il est noir et à l'écart. Nous les voyons « s'éveiller » à ces inégalités au moyen d'une caméra qui capte intuitivement leur expérience. Ce ne sont pas des expériences nommées, mais plutôt « attrapées » par les images et les sons. En ce sens, je me souviens d'avoir vécu des expériences similaires dans ma jeunesse, alors que je me trouvais dans des situations où je sentais l'injustice, mais où je ne pouvais la rationaliser, comme une adulte. La caméra malickienne capture cet « éveil » de façon plus sensible que la parole ne peut le faire : la caméra est naissance d'une sensibilité et d'une imagination morale²²³. Les

²²³ Voir à ce sujet Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge: essays on philosophy and literature*.

personnages ne communiquent pas ces inégalités, ils la vivent en nous laissant les accompagner, témoignant alors d'une expérience immédiate. Dans *To the Wonder*, Neil devient aussi le médiateur de cette violence, alors qu'il subit la pression et la colère des habitants touchés par l'exploitation pétrolière. Le prêtre qui rencontre plusieurs personnes dans la misère devient aussi le médiateur d'une violence. Nous soulignons ici un souci documentaire et phénoménologique de Malick alors qu'il filme de réelles personnes de la communauté affectée par l'exploitation pétrolière et par la pauvreté. Une entrevue avec Emmanuel Lubeski (le directeur photo de *To The Wonder*, *The Tree of Life* et *The New World*) témoigne de cette expérience :

[...] the whole community becomes part of the production — it's not just the architecture, but also the people themselves. As we're walking in the street, if Terry meets someone interesting he will write something for that person or ask them to play one of the parts. Sometimes we'll shoot scenes multiple times with different people playing the parts and, again, Terry will pick the best performance in editing. And sometimes with non-professionals we'll shoot a scene a couple of times with the same actor, using the first take as a sort of test, so that when they return they're more comfortable with the crew, the camera and performing in general²²⁴.

Dans le cas de *To the Wonder*, des acteurs privilégiés par la société américaine tels Xavier Bardem ou Ben Affleck se voient martelés par le témoignage de gens exploités ou démunis. Malick chercherait-il à affecter ses acteurs au point où ceux-ci laisseraient paraître ce sentiment d'injustice chez leur personnage, ou alors chercherait-il à les placer dans une situation d'écoute attentive qui créerait un chiasme entre l'acteur et le spectateur ? La phénoménologie pourrait-elle être une expérience du quotidien, le cinéma lui donnant place au moyen de la fiction, en faisant apparaître notre façon d'habiter le monde ?

New York : Oxford University Press, p. 164. « And that is what makes the person who does the artist's task well so important for others. In the war against moral obtuseness, the artist is our fellow fighter, frequently our guide. We can develop, here, the analogy with our sensory powers that the term *perception* already suggests. In seeing and hearing we are, I believe, seeing not the world as it is in itself, apart from human beings and human conceptual schemes, but a world already interpreted and humanized by our faculties and our concepts. [...] Jameson moral perception is, I think, like this: a fine development of our capabilities to see and feel and judge; an ability to miss less, to be responsible to more. »

²²⁴ Article en ligne de Hemphill, Jim. The ASC magazine, *Lyrical image*, avril 2012, [http://www.theasc.com/ac_magazine/April2013/TotheWonder/page2.php].

Il y a donc une animosité qui flotte dans chacun des films malickiens, et celle-ci se canalise parfois en violence visible, rappelant le mouvement de va-et-vient romantique entre le sublime et l'horrible. Pour les romantiques, l'expérience du sublime peut se manifester seulement si une dialectique s'opère entre ce qui nous ébahît et ce qui nous horrifie. Sans cette tension, le sublime s'affadit et tombe à plat. Ainsi, l'expérience du sublime côtoie souvent un sentiment d'horreur : l'expérience peut-être à la fois magnifique et terrible, menaçante et fascinante, dangereuse et attirante. Ce sont ces combinaisons sans fin qui créent l'impulsion menant au sublime. Lorsque Witt meurt dans *The Thin Red Line*, lorsqu'un soldat s'arrache le bas du corps sous sa propre grenade, lorsque Marina trompe Neil, lorsque Bill tombe sous les balles des policiers, nous sommes à même d'expérimenter l'éclat et l'horreur des gestes, car ils nous font vivre des sentiments discordants. La mort de RL est à la fois intense et douloureuse. Le fait de ressentir une douleur n'empêche pas d'y voir une beauté, et la combinaison de ces sentiments d'apparence opposés enrichissent l'expérience, la rende intrigante, opaque, questionnante. Malick n'esthétise pas la violence. Il cherche à faire place à cette dialectique : « Violence in his world is often sudden, almost always in real time, usually panicked and clumsy, rarely going as planned, almost accidental, seldom enjoy and almost never beautiful²²⁵. » Cette façon de dépeindre la violence et la mort est franchement différente de ce que nous voyons généralement dans le cinéma hollywoodien. Cela nous rappelle l'importance de « l'immédiateté » tout comme le souci phénoménologique de nous montrer les choses telles qu'elles se dévoilent. La mort chez Malick nous confronte à la fragilité de l'expérience humaine, tout en nous ramenant à un mode d'existence plus large, dépassant l'individualité. La mort de Witt, ce personnage empreint de bonté, tout comme celle « invisible à l'écran » de RL dans *The Tree of Life* se produisent subitement, mais hantent les films à travers leur réverbération. Les morts vivent à l'intérieur des autres personnages et errent. Nous avons souvent le sentiment que leur présence se manifeste dans un morceau de ciel,

²²⁵ Deane Tucker, Thomas et Stuart Kendall. 2011. *Terrence Malick, Film and Philosophy*. New York et Londres : Bloomsbury, p. 42.

dans le regard des autres personnages ou dans la mobilité de la caméra. Les personnages malickiens frappés par la mort le sont à un jeune âge. Cela rappelle sans contredire les figures littéraires mises de l'avant par les romantiques, soit celles du rebelle, de l'enfant, ou du génie²²⁶. Ces figures sont aussi représentées par les transcendentalistes américains eux-mêmes, qui étaient avant tout réfractaires à l'ordre politique. Chez Malick, le rebelle, l'enfant ou le génie ont tous en commun de ne pas se soumettre à l'autorité. RL dans *The Tree of Life* est le jeune génie tué. Une scène particulièrement frappante du film nous montre le garçon lors du souper familial qui lance à son père « Be quiet » alors que celui-ci moralise ses enfants. Alors qu'il nous est dépeint comme un jeune homme exemplaire, cette réplique est la manifestation troublante de l'injustice qu'il ressent. Monsieur O'Brien se donne effectivement un pouvoir absolutiste sur toute la famille. RL résiste donc aux « règles familiales », symptôme de la réglementation générale de la société, venant complètement déséquilibrer la structure mise en place. Nous avons alors droit à une scène explosive, où monsieur O'Brien saute à la gorge de son fils. Ce fils est aussi un jeune musicien talentueux, un artiste en devenir, qui mourra à l'âge de 19 ans dans une guerre impliquant les États-Unis. Il est à la fois jeune, rebelle et doué artistiquement. Les jeunes soldats (parfois des gamins) qui meurent dans *The Thin Red Line*, forcé par l'État à participer à la guerre, rendent injuste et éclatante l'expérience humaine. On ne peut trouver morale ce genre de situation, et le film nous invite implicitement à nous y éveiller, comme le feront Witt et Welsh. Kit et Bill sont des rebelles assassinés parce qu'ils accomplissent des actes punissables par la loi, mais ce sont aussi des gens qui accomplissent ces actes à force d'être opprimés par l'État. Est-ce que leur résistance les mène plus rapidement vers la mort ? Cette jeunesse remet en question le monde tel qu'il se présente, de façon parfois naïve, mais toujours empreinte d'une volonté de libération. Un autre exemple frappant de cette résistance est celui de Staros dans *The Thin Red Line*, qui refuse d'obéir aux ordres de son supérieur, alors que celui-ci lui somme d'attaquer les Japonais. Étant sur le champ de bataille, bien conscient que ses

²²⁶ Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 16.

hommes mourront s'il donne suite à l'ordre, Staros résiste à son supérieur et sauve les soldats d'une mort certaine, assurant ainsi son congédiement. Les personnages malickiens réagissent à la loi en s'en affranchissant, tout comme ils réagissent à la raison finie pour faire surgir le sentiment. Encore une fois, la nature nous permet de ressentir ces forces, puisque « L'éloignement des lieux communs de la société et de la culture permet une intimité plus grande entre l'individu et la nature²²⁷. » Le lieu commun est recherché, au-delà de toute individualité. Il y a réconfort dans la nature, et c'est entre autres pour cela que Smith et Witt cherchent à retrouver un sens originel, dépouillé de l'uniformisation exigée par leurs mondes. Les personnages malickiens perdent leur innocence en s'enfonçant dans l'expérience²²⁸. François Bovier souligne dans *The New World* cette « relation heureuse de l'homme primitif à la terre nourricière et, inversement, l'inadéquation du comportement des pionniers qui *arraisonnent* la nature par la technique en explorant une *terra incognita*²²⁹ ». Le verbe « arraisonner », appartenant aussi au vocabulaire heideggerien, prend alors un sens qui dépasse *The New World*, alors que l'espace chez Malick se déploie comme un lieu à conquérir ou à préserver²³⁰. Les personnages ne restent pas dans l'entre-deux : ils accomplissent des actions qui déterminent leur position entre préservation ou conquête. Ils opèrent sinon un mouvement de l'un à l'autre, devenant tour à tour conquérants ou préservateurs du monde. Witt vit chez les Mélanésien, mais combat aussi avec les Américains, tout comme Smith vivra chez les Algonquins et les tuera par la suite de ses flèches. De la même façon, Jack peut montrer une tendresse infinie à son petit frère, tout comme il peut le blesser cruellement avec sa carabine à plombs. Les deux pôles font émerger la violence, et voilà pourquoi les personnages sont constamment déchirés entre deux puissances contradictoires. Les Algonquins qui résistent à l'envahissement des colons protègent leurs terres en tuant. Witt croit en un « autre monde », mais tue

²²⁷ Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, p. 32.

²²⁸ L'idée vient de Patterson, Hannah (dir.). 2007. *The cinéma of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Columbia University Press, p. 165.

²²⁹ Bovier, François. 2007. « *Le Nouveau Monde* ou la vie dans les bois : la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 65.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67. Cette observation brillante vient de François Bovier : « [...] conquérir (par les armes) ou conserver (par le maintien de l'ordre) ».

des Japonais. Kit ne veut plus préserver son monde, mais bien y laisser sa trace comme bandit. Le père O'Brien perd son emploi, malgré son respect des règles et des normes. Il se fait voler ses inventions, malgré la promesse du rêve américain récompensant la créativité et l'entrepreneuriat. Que l'on choisisse le chemin de la nature ou celui de la grâce²³¹, l'obscurité tombera, et c'est cette frontière incertaine entre le lever et le coucher du jour qui semble animer Malick.

Tout comme les transcendentalistes américains qui refusaient de se soumettre à l'autorité, Malick résiste à l'*establishment* hollywoodien. On lui reproche son manque de structure dramatique, ses questionnements philosophiques irrésolus, sa tendance à ne pas mettre assez en valeur les grandes vedettes américaines²³², alors que ces caractéristiques font justement en sorte qu'il se différencie du classicisme hollywoodien. Contrairement à la plupart des cinéastes, il refuse d'avoir une vie publique et ne donne aucune entrevue. D'ailleurs, il ne tourne pas constamment²³³ et s'éloigne du scénario en développant une véritable technique phénoménologique avec ses acteurs²³⁴. Fait à noter : il refuse d'appeler les Algonquins dans *The New World* « Native People », les nommant plutôt « The Naturals », comme s'il cherchait à nous

²³¹ Voix ouverte de Madame O'Brien au début de *The Tree of Life* : « The nuns taught us there were two ways through life — the way of nature and the way of grace. You have to choose which one you'll follow... Grace doesn't try to please itself. Accepts being slighted, forgotten, disliked. Accepts insults and injuries... Nature only wants to please itself. Get others to please it too. Likes to lord it over them. To have its own way. It finds reasons to be unhappy when all the world is shining around it. And love is smiling through all things... The nuns taught us that no one who loves the way of grace ever comes to a bad end. »

²³² Voir cette entrevue avec Christopher Plummer mise en ligne le 23 janvier 2012 sur YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=xw08GQw0hBI>] qui témoigne d'une grogne de certains acteurs envers Malick, qui ne les met pas à l'avant-scène comme ils l'espèrent. Sean Penn a exprimé le même mécontentement par rapport à *The Tree of Life*. Voir les commentaires de Penn rapportés sur le site Rope of Silicon par Kevin Blumeyer le 22 août 2011, [<http://www.ropeofsilicon.com/sean-penns-tree-life-comments-stir-conversation/>].

²³³ Le film *Knight of Cups*, son septième long-métrage vient d'être annoncé dans la sélection du festival international du film de Berlin 2015. Ces dernières années, Malick semble avoir accéléré le rythme de production (il a réalisé 7 films en un peu plus de 40 ans de carrière dont 4 dans la dernière décennie). A aussi annoncé la sortie de *Voyage of Time*, film documentaire dont les images ont été amassées par Malick depuis 30 ans.

²³⁴ Voir les suppléments sur le Blu-ray de *To the Wonder*. Les acteurs expliquent alors qu'ils ne sont jamais vraiment certains de ce qu'ils sont en train de faire. Dans *To the Wonder*, les acteurs travaillent sans scénario parce que Malick essaie de capturer des instants qui ne sont pas figés dans une structure prédéterminée.

défaire de nos préconceptions historiques pour nous lancer dans l'essence même de ces populations. Pourrions-nous établir un lien entre la résistance du cinéaste, celle de ses personnages et celle de son langage cinématographique ? La poésie nous paraît unir ces trois aspects. Pour les transcendentalistes américains, le poète est celui qui réveille la puissance de la parole, qui la transforme en expérience commune. La révolution proposée par Emerson en était une d'émancipation collective, visant à donner aux poètes la tâche de transmettre à la communauté le sens de sa richesse spirituelle et sensible en abolissant les distinctions entre les « petites choses » et les « grandes ». Dans cet idéal, le poète devient le médiateur²³⁵, révèle l'harmonie cachée au-delà de toute dissonance par une poésie refusant l'élitisme, embrassant plutôt le commun et le présent. Nous parlons brièvement de cet esprit transcendantaliste pour souligner des idées qui pourraient être poursuivies. Les idéalistes allemands ont développé leur pensée en parallèle avec les romantiques allemands, et les transcendentalistes américains sont des héritiers de cette pensée. Pour les idéalistes allemands, la poésie est autour de nous. Elle n'est pas ressentie par des gens d'exception et ne se concrétise pas dans des sentiments rares²³⁶. La tâche du poète devient peut-être celle d'extraire du monde un sens, et il nous semble qu'à la fois Malick, ses personnages et son langage sont à la poursuite de ce but. Explorer à tâtons le chaos pour en extraire des bribes de lumière, voilà ce qui semble animer le cinéma de Malick. Ce qu'il offre alors d'inestimable est un langage passant de l'ombre à la lumière. Ce n'est pas la raison qui engloutit le sensible, mais bien l'image qui allume des mèches dans le tissu infini du monde. La forme (les mouvements de caméra, la direction photo, le montage son et visuel, etc.) réfléchit les impulsions des personnages et du monde, comme si le style malickien ne pouvait se détacher de sa pensée cinématographique.

²³⁵ Idée qui revient dans l'*Athenäum* : « Le poète – qui possède les secrets de la création – et le mystique – qui sait les syllogismes du silence et croit que le langage n'est pas le véhicule de l'Absolu – sont plus au près de cette totalité, mais ne la possèdent pas néanmoins : ils en sont tout au plus les prêtres ou les médiateurs. » Le Blanc, Charles, Laurent Margantin et Olivier Schefer. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, p. 229.

²³⁶ Voir le texte de Rancière, Jacques. 2011. « Le poète du Nouveau Monde » dans *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée.

Nous avons négligé de parler de l'importance de la religion dans les courants romantiques, idéalistes et transcendentalistes. Nous sommes bien au fait des critiques formulées à cet effet sur Malick, et de l'agacement que cela semble susciter pour plusieurs critiques et spectateurs. Nous ne pouvons nier la présence d'un Dieu dans l'œuvre malickienne. Nous ne démentons pas la présence du prêtre dans *To the Wonder*, les visites à l'église dans *The Tree of Life*, la tension entre Mère Nature (Mother) et Dieu dans *The New World* et toutes les voix ouvertes qui paraissent parfois s'adresser à une présence divine. Si nous n'avons pas déployé cette problématique, c'est parce que nous n'avons jamais senti que Malick tentait d'affirmer l'existence d'un Dieu, bien que nous sachions que cette impression est ressentie par plusieurs. Peut-être faisons-nous erreur, mais nous ne sommes pas d'accord avec les critiques reprochant au cinéaste de faire des films dogmatiques. Nous croyons que ceux qui reprochent une trop grande religiosité oublient de replacer les personnages dans un contexte historique, social, donc dans un mode de relation au monde qui lui correspond. Si les personnages croyants sont présents, c'est parce qu'ils s'ouvrent à l'indéterminé, qu'ils participent à une dynamique entre le relatif et l'absolu. En ce sens, l'acte de foi est très près du sentiment, et nous pensons que Malick s'intéresse davantage au déploiement de l'absolu qu'à la figure divine. La figure divine devient le moyen pour certains personnages d'expliquer ou d'apaiser leurs tremblements. N'ayant jamais été opprimée par la religion, nous pouvons néanmoins comprendre que d'autres soient sensibles à l'apparition du religieux. S'il y a une spiritualité qui submerge les films malickiens et qui se transforme peut-être en puissance divine, il s'agit pour nous de celle de la nature en regard de la fragilité humaine. Voilà en quoi l'intuition de l'infini rapproche le sentiment religieux du sentiment « de la puissance naturelle ». Ainsi, la puissance de la nature et les contradictions de la nature humaine emmènent les personnages vers la religion, et non le contraire.

3.2.2. Les mondes duels : de l'ombre à la lumière, de la lumière à l'ombre

They are what we were.

Schiller

Arendt emploie une image remarquable pour expliquer le monde commun, soit celle d'une table autour de laquelle se regroupent plusieurs personnes. La table a le pouvoir de séparer les individus, mais aussi de les réunir²³⁷. Le morceau de bois les empêche de se fondre les uns dans les autres à perpétuité, tout comme il convie au partage. Dans les films de Malick, il y a souvent cette « table » qui sépare et unit à la fois. Dans *The New World*, Smith et Pocahontas sont à la fois attirés et déchirés par la culture de l'autre. C'est ce mouvement que révèle la voix ouverte de Pocahontas : « Two no more... one... one... I am... I am²³⁸. » Lorsque la marée quitte l'horizon pour s'enfoncer sur les berges du mont St-Michel, Marina nous dit que « l'amour nous rend un... deux... un. Moi en toi. Toi en moi ». Cette table entre les gens est à la fois celle de l'amour, de la culture, de la mort, des croyances, de la spiritualité, etc. Cette table est le monde, et ce monde est multiple et duel. Chez Malick, ce monde est avant tout naturel. La nature est la constitution même du monde dans lequel nous vivons et mourrons. Malick y retourne sans cesse, peut-être pour écouter les silences de l'origine, cette origine qui nous contient, malgré qu'elle soit antérieure à nos existences. En filmant l'homme en relation avec la nature, cherche-t-il à faire surgir un sens quant à notre façon d'être au monde ? Nous qui venons de la nature, qui avons survécu à sa dualité, aux forces en tension de nos mondes, sommes-nous emplis de cette même dualité qui a assuré notre survie ? « La mystérieuse nature de la nature » la rend à la fois magnifique et

²³⁷ Arendt, Hannah. [1961] 2013. *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, p. 92 à 93.

²³⁸ Deane Tucker, Thomas et Stuart Kendall. 2011. *Terrence Malick, Film and Philosophy*. New York et Londres : Bloomsbury, p. 74.

horrible²³⁹. Dans *The Thin Red Line*, elle est « lieu d'évasion » et un « espace du désir », tout comme elle est « une menace » et « une puissance de mort²⁴⁰ ». La voix ouverte au début du film nous demande « Is there an avenging power in nature ? Not one power, but two ? » La voix nous parle-t-elle d'une force à la fois sublime et destructrice ? Lorsque Witt confronte Welsh en lui disant : « I'm twice the man you are », que veut-il dire ? Il cherche certainement à manifester la dualité et les forces qu'il porte en lui. Lorsqu'il lui confie « I've seen another world », s'agit-il de nommer ce sentiment de forces en tension qui s'affrontent sans cesse dans l'existence ? De la même façon, au début de *Days of Heaven*, la nature est « bucolique » pour le fermier alors qu'elle est « associé[e] à une automatisation des gestes²⁴¹ » pour Bill, Linda et Abby. Dans *The Tree of Life*, Jack tente de se placer dans la dualité de ce monde, entre une « nature » qui domine et une « grâce » qui fait du don de soi une force motrice : « You have to choose wich way you'll follow. » Les parents O'Brien, bien que différents dans leur caractère, se voit à nouveau réunis dans la mort du fils, qui fait partie de leur monde commun.

Dans ce monde duel s'opère un mouvement continuuel entre la lumière et l'ombre : « Are they workings of the same face²⁴² ? » Le mouvement et le temps cinématographiques deviennent phénoménologiques en étant gravitation et lumière. Dans le récit des films et chez les personnages, ce même mouvement s'opère, renvoyant à l'expression de la forme. Les images sont intelligibles, et elles sont antérieures au langage et ainsi au cœur même de la poésie. Les personnages dissidents avancent vers l'innocence, puis vers l'expérience, ensuite de l'expérience vers l'innocence, de la nature vers le monde réglementé, ou du monde formalisé vers celui

²³⁹ Traduction d'une expression d'Hannah Pattersons : « Mysterious nature of nature ». Patterson, Hannah (dir.). 2007. *The cinéma of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Colombia University Press.

²⁴⁰ Bovier, François. 2007. « *Le Nouveau Monde* ou la vie dans les bois : la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 66.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Patterson, Hannah (dir.). 2007. *The cinéma of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Colombia University Press, p. 174.

de la nature, de l'ombre à la lumière. Le monde commun est-il possible ? Y a-t-il réconciliation, fusion et refonte ? Il y a toujours chez Malick la présence d'un monde perdu, nostalgie perpétuelle d'un possible qui doit éventuellement s'effriter. Que ce soit Witt avec le monde mélanésien, Smith avec la culture algonquine²⁴³, Jack avec l'enfance ou Marina avec l'amour, le monde commun est éphémère. Le monde autochtone chez Malick en est un exemple. Schiller nous en parle comme un monde vers lequel nous devons tendre : « In them we see eternally that wick escapes us, but for wick we are challenged to strive, and wick, even if we never attain to it, we may still hope to approach in endless progress²⁴⁴. » Mais ce monde perdu chez Malick est aussi celui de l'enfance, de l'amour entre deux êtres, de l'authenticité, d'une vie harmonieuse avec la nature. Comment avons-nous laissé ces choses nous échapper ? Y a-t-il un exutoire à la civilisation, aux lois, à l'amour perdu, à l'enfance perdu, outre celui d'une nostalgie envahissante ? Si nous ne pouvons y répondre, Malick cherche certainement dans la nature à mieux comprendre cette dissipation. Emerson écrit qu'une pensée enchâssée dans la nature permettrait notre émancipation²⁴⁵. Le monde mélanésien et le monde algonquin sont-ils réellement des mondes perdus à jamais ? La petite enfance du langage est pour Emerson une poésie totale. Imaginons-nous les premiers hommes s'exprimant en images. Pouvons-nous y voir une pensée de cinéma qui précédait toute technique ? Pouvons-nous y voir des images dotées d'une intelligibilité et d'une sensibilité ?

À cause de cette correspondance absolue entre les choses visibles et la pensée humaine, les sauvages, qui ne possèdent que le nécessaire, s'expriment par images. À mesure que nous remontons dans le temps, le langage devient plus pittoresque, jusqu'à atteindre sa petite enfance, où il est tout entier poésie, ou bien encore où tous les faits spirituels sont représentés par des symboles naturels. Ce sont les mêmes symboles que l'on trouve comme éléments à l'origine de toutes les

²⁴³ Traduction de la voix ouverte de Smith : « Ils sont doux. Affectueux. Fidèles. Exempts de toute fourberie. Les mots signifiants mensonge, tromperie, cupidité, envie, calomnie et pardon leur sont inconnus. Ils ne sont pas jaloux. Aucun sens de la possession » dans Bovier, François. 2007. « *Le Nouveau Monde* ou la vie dans les bois : la culture du transcendentalisme dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 71.

²⁴⁴ Schiller dans *On Naïve and Sentimental Poetry*, p. 181 dans Deane Tucker, Thomas et Stuart Kendall. 2011. *Terrence Malick, Film and Philosophy*. New York et Londres : Bloomsbury, p. 78.

²⁴⁵ Emerson, Ralph Waldo. 2011 [1836]. *La Nature [Nature]*. Paris : Allia, p. 60.

langues. Il a d'ailleurs été observé que les idiotismes de chacune d'entre elles se rapprochent les uns des autres dans les passages empreints de l'éloquence et de la force la plus grande. Et puisque c'est le langage premier, c'en est en même temps l'expression dernière²⁴⁶.

« Le langage premier comme expression dernière » : s'agit-il de dire que ce langage est peut-être l'apogée de l'expressivité ? Nous pensons alors au langage inventé de *The New World* inspiré de pictogrammes algonquins et à cette scène marquante où Pocahontas apprend la langue de Smith et Smith celle de Pocahontas. Nous ne savons plus alors qui apprend sa langue à l'autre. Cette rencontre, dans son immédiateté déconcertante, annonce le tragique qui avance dans le temps, alors qu'une nation engloutira l'autre. L'une des scènes les plus mémorables de *The New World* apparaît vers la fin du film, alors que l'oncle algonquin de Pocahontas l'accompagne dans son voyage en Angleterre. Il regarde les vitraux imposants d'une église, puis marche dans les jardins symétriques et dépouillés de la cour royale. Entouré d'arbres déformés par les jardiniers anglais, l'oncle contraste avec ce « nouveau monde ». Il dira alors à Pocahontas : « Ils sont trop nombreux... comme des brins d'herbe », ce qui nous pétrifie immédiatement dans l'irrévocable. Le corps en déséquilibre de cet Algonquin dans les jardins anglais, submergé par une nature révisée, annonce tout le tragique qui frappera les Autochtones. Alors que Pocahontas accepte de jouer le jeu, ceux qui refuseront devront mourir, et l'oncle errant dans ces jardins devient l'homme qui regarde sa propre mort. Dans le livre *The Mirror And The Lamp*, M. H. Abrams décline la métaphore du miroir pour traiter de la mimésis (refléter ce qui existe déjà dans notre monde) alors qu'il traite de la lampe pour parler d'un éclairage nouveau jeté par les poètes romantiques (lumière nouvelle projetée sur le monde existant). Nous pensons alors aux nombreux plans parcourant l'œuvre malickienne où une lampe ou le soleil éclairent le monde et les personnages. Que ce soit une lampe pointée sur le visage de Marina, une lampe projetant une ombre sur des tapisseries ancestrales, le soleil révélant une ombre ou Witt disant à Welsh : « I still see a spark in you », le cinéma pour Malick semble être un moyen d'éclairer le monde autrement.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

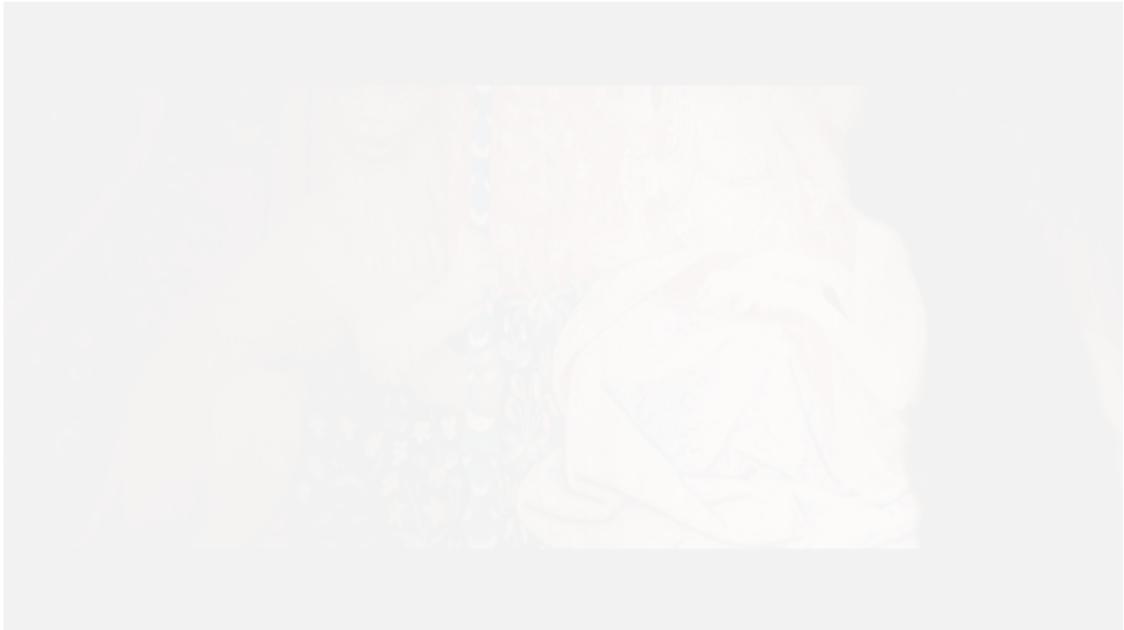


Illustration retirée / Fig. 28 : L'ombre de Marina devant *La Dame à la licorne* dans *To the Wonder* (Terrence Malick, 2012). © Brothers K Productions, Redbud Pictures.

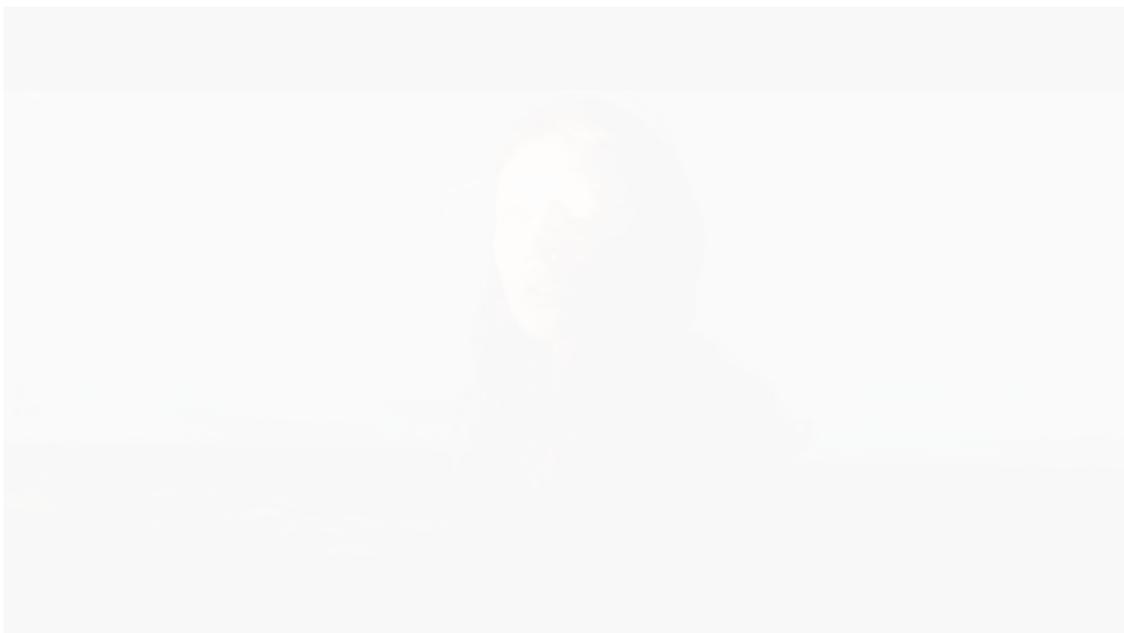


Illustration retirée / Fig. 29 : Marina éclairée par une lumière dans les derniers plans du film *To the Wonder* (Terrence Malick, 2012). © Brothers K Productions, Redbud Pictures.

Dans ce mouvement, le duel fait surface, et la course du soleil et de la nuit nous rappelle que nous habitons le monde de façon temporaire. Les personnages malickiens cherchent à habiter un monde commun, mais y parviennent-ils ? C'est dans la refonte de la tentative que se cache peut-être la beauté, dans le retour aux choses mêmes.

Malick ne cherche pas à dire ce que nous pouvons déjà formuler avec le langage, mais il capte dans les images ce que nous ne parvenons pas à dire. Voilà pourquoi ce mémoire ne réussira qu'à transmettre partiellement la force des images. Aussitôt nommées, elles s'évanouissent dans la codification des mots, nous laissant alors sur les doigts quelques traces, quelques sentiments noués. Comment dire la main sur l'épaule comme pardon, la tête sur les genoux comme acte d'amour, l'herbe sous le corps comme réconfort, mais aussi la main sur l'épaule comme trahison, la tête sur les genoux comme disparition, l'herbe sous le corps comme tombeau ?

Dans ce dernier chapitre, nous avons révélé les liens qui unissaient le cinéma malickien aux premiers romantiques allemands. Nous avons tenté de détacher l'acte de romanser de ses présupposés, soit de sa réduction à une forte sentimentalité, de son absorption subjective du monde et de son éloignement de toute pensée rationnelle. Les premiers romantiques, tout comme Malick, seraient habités par un désir d'immédiateté, par un désir de dévoiler les relations chaotiques entre la nature et l'homme, faisant de la figure humaine un lieu d'échange et de la déhiérarchisation du monde la tentative de retrouver une unité. Le cinéma de Malick chercherait à questionner le monde commun, les personnages dissidents luttant contre la conformité. Le cinéaste deviendrait alors lui-même un résistant, qui par la force de son cinéma tenterait de nous faire expérimenter la dualité du monde et la dualité des êtres humains. Malick répondrait aux caractéristiques des premiers romantiques et serait ainsi un poète qui reconfigure le monde par son cinéma.

Conclusion

Malick est peut-être l'un des cinéastes les plus inspirants du dernier siècle en ce qui concerne le potentiel philosophique de sa poésie au cinéma. Nous avons tenté, tout au long de ce mémoire, de formuler certains questionnements que le sensible soulevait. Bien que notre ligne directrice fût assurément de définir un possible de la poésie cinématographique. Une fois engagée dans l'écriture, une chose nous paraissait certaine : nous ne pourrions « nommer définitivement » ce cinéma, mais nous tenterions de le décrire de façon à révéler quelques possibilités de sa mise en pensée. Réitérons tout de même nos plus importantes découvertes. La poésie cinématographique pourrait être le surgissement de noyaux de sens « in-visibles » ancrés dans le visible. Chez Malick, cet « in-visible » se manifeste par une phénoménologie de la lumière et de la gravitation, faite de mouvements et de temps. Les images et les sons, dans leurs métamorphoses et dans leur devenir, participent à cette création d'instabilités à l'intérieur même de systèmes stables et clos. Les sons formeraient une partition totale, chant polyphonique de la pensée qui renforce une logique d'unité et de multiplicité dans le cinéma malickien. Nous avons comparé la poésie de Malick à celle d'autres cinéastes qui ont eu une pratique et une pensée de la poésie au cinéma (Pasolini, Duras, Bresson, Tarr, Tarkovski) pour révéler un possible de la poésie cinématographique. Nous avons cherché à ancrer l'esthétique malickienne dans le sujet de ses films en montrant comment il s'approchait des premiers romantiques allemands, tout comme il s'inspirait de la pensée transcendentaliste américaine. Son cinéma questionne la possibilité d'habiter un monde commun, obligeant les personnages, le langage et le cinéaste à résister au monde normalisé. La dualité du monde et la dualité même des hommes engagent le langage malickien dans un mouvement de l'ombre à la lumière et de la lumière à l'ombre. Malick questionne l'habitation de l'homme au monde en captant par les images et les sons ce qui ne pourra peut-être jamais se formuler à l'écrit. Et alors, peut-être que l'expression nous permettrait d'atteindre ce monde commun?

Enfin, le parcours académique de Malick témoigne à lui seul d'un intérêt pour la pensée philosophique heideggerienne, et nous laisse imaginer une percolation entre le sensible et l'intelligible dans sa filmographie²⁴⁷. Marc Furstenau et Leslie MacAvoy signent un texte éclairant qui vulgarise la pensée heideggerienne à la lumière du cinéma malickien²⁴⁸. Les auteurs font discuter le film *The Thin Red Line* avec le texte d'Heidegger « What are poets for ? », où celui-ci questionne à l'aide de Hölderlin et Rilke la tâche du poète dans les temps de détresse (*destitute times*). Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce texte, c'est l'attention portée à la tâche confiée au poète selon Heidegger, soit celle de ranimer en l'homme le *Dasein* (être là, être présent) face à l'étant (ce qui est), et ce, dans la constante possibilité d'une mort qui approche. En ces temps de détresse, la pensée et la représentation seraient utilisées à des fins instrumentales. La conscience chez l'homme devient alors une source de danger : « That we can make our own nature the object of our will also means that we can assert ourselves as the foundation of our own nature and deny that human existence is grounded in anything other than itself²⁴⁹. » Pour Heidegger, l'art et la poésie permettraient de reconstituer un monde où le poète réanime en l'homme cette conscience. Ainsi, pour Heidegger, le poète a une tâche dans ces temps de détresse, qui consiste à conscientiser l'être humain face à sa propre mortalité. La poésie se ferait ainsi philosophique, et vice-versa. Elle prendrait position devant la question : qu'est-ce que penser ? Dans ces temps de détresse, l'homme vit une négation de la mort²⁵⁰, et le poète serait celui qui nous ramène à nous-mêmes, mais aussi aux autres formes

²⁴⁷ Un témoignage d'un ami universitaire de Malick (Paul Lee) soutient qu'il y aurait eu rencontre entre Heidegger et Malick, dans la mythique cabane d'Heidegger située dans la « black forest », au sud de l'Allemagne. Paul Lee révèle que Malick ne lui aurait jamais raconté « le récit » de cette rencontre, mais qu'il lui aurait remis un autographe d'Heidegger dans une copie du livre *Être et temps*, qu'il se serait fait voler par des étudiants. Malher, Paul Jr. *One big soul: an oral history of Terrence Malick*. 2014, États-Unis : autopublié par Paul Malher, p. 33.

²⁴⁸ « Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the question of Being in *The thin Red Line* » dans Patterson, Hannah (dir.). 2007. *The cinema of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Columbia University Press, p. 179-191.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

²⁵⁰ Badiou traite de la condition scientifique dans les différents avatars du positivisme et de la doctrine du progrès, de la condition politique dans les différents avatars de la philosophie révolutionnaire et de la superposition d'une science à l'Histoire, soit d'un volontarisme politique dont la projection philosophique a été le matérialisme dialectique. Voir Badiou, Alain. 1992. « L'âge des poètes » dans *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse?* [dir. Jacques Rancière]. Paris : A. Michel, p. 22.

d'existence, nous rappelant que notre humanité se définit par les relations que nous tissons hors de nous. Malick est-il le poète dans les temps de détresse ? Nous montre-t-il une mort présente ? Le poète nous rappellerait en quoi consiste notre monde commun, et alors que la technique (dispositif instrumental, arraisonnement) fait disparaître notre réflexion quant au sens de notre existence et à la venue inévitable de notre mort, le langage a lui aussi été instrumentalisé jusqu'à diluer sa raison d'être. Ainsi, notre relation au monde pourrait être reconstituée par la poésie, par le langage évocateur, expressif et sensible²⁵¹.

Le cinéma de Malick serait-il une tentative de retrouver ce sens de la mortalité ? Nous pensons que le souci de la mémoire chez les personnages malickiens signale cette préoccupation. La mort, toujours présente, est-elle la prise de conscience pour les autres personnages de leur propre mortalité, de l'importance des relations qu'ils tissent avec les autres êtres vivants, avec la nature ? Est-ce que Malick est un poète en temps de détresse ? Le véritable défi qui alimente Heidegger et Malick est de trouver une façon de nous connecter à l'expérience par un sens plus large que celui de notre vie propre. Sommes-nous seulement lorsque nous poétisons²⁵² ?

²⁵¹ Patterson, Hannah (dir.). 2007. *The cinéma of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Columbia University Press, p. 185.

²⁵² *Ibid.* Traduction et reformulation de « This suggests that we are only, when we poetise », p. 190.

Bibliographie

ALLOA, Emmanuel. 2008. *La résistance du sensible : Merleau-Ponty, Critique de la transparence*. Paris : Éditions Kimé.

ALTMAN, Rick. 1992. « The material Heterogeneity of Recorded Sound » dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York : Routledge.

ARENDET, Hannah. [1961] 2013. *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.

ARNAUD, Philippe. 2003. Robert Bresson. Quetigny : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

AUMONT, Jacques. 1998. *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma.

— [2001] 2011. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin.

— 2005. *Matière d'images*. Paris : Images modernes.

— (dir.). 1999. *L'image et la parole*. Paris : Cinémathèque française.

BADIOU, Alain. 1992. « L'âge des poètes » dans *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse?* [dir. Jacques Rancière]. Paris : A. Michel.

BARBARAS, Renaud. 1998. *Le tournant de l'expérience : Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Paris : Librairie philosophique J.VRIN.

BARNIER, Martin. 2007. « Le cri de la nature chez Terrence Malick. Analyse du son de *The Thin Red Line* » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick, n° 11, automne 2007. p. 41-49.*

BARRY, Kevin. 1987. *Langage, music and the sign: A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge*. Great Britain : Cambridge University Press.

BOILLAT, Alain. 2007. « Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick, n° 11, automne 2007. p. 9-20.*

— 2007. *Du bonimenteur à la voix over*. Suisse : Éditions Antipodes.

BONAN, Ronald. 2011. *Merleau-Ponty*. Paris : Les Belles Lettres.

BOVIER, François. 2007. « *Le Nouveau Monde* ou la vie dans les bois : la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick), n° 11, automne 2007. p. 65-73.*

BRESSON, Robert. [1975] 1988. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Éditions Gallimard.

BRETEAU SKIRA, Gisèle. 2010. *Cinéastes de la mélancolie*. Biarritz : Séguier.

BUHLER, James, Caryl FLINN et David NEUMEYER. 2000. *Music and cinema*. États-Unis : Wesleyan University Press.

CANO, Cristina. [2002] (trad. 2010). *La musique au cinéma : musique, image, récit*. Rome : Gremese.

CAVELL, Stanley. 1999. *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin.

CARDINAL, Serge. 2014. « Le retour de la terre », *Liberté*, n° 305, automne 2014, p. 63.

— 2010. *Deleuze au cinéma*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

CHION, Michel. [1990] 2011. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.

— 2005. *La ligne rouge*. Paris : Éditions de la Transparence/Cinéphilie.

— 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.

COEUROY, André. 1965. *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Éditions Gallimard.

COHEN, Jean. [1966] 2009. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.

COLLOT, Michel. 2005. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti.

COMOLLI, Jean-Louis. 2004. « Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma » dans *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier.

COUTÉ, Pascal. 2009. « *Des ténèbres à la lumière : Neutralisation de l'action et présence contemplative dans *La ligne rouge* de Terrence Malick* » dans *Action et contemplation*, Vincent Amiel (dir.), n° 6, année 2009, p. 13-18.

DAVIES, David. 2009. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Livingston Paisley et Carl Plantinga (dir.), New-York : Routledge 2009, p. 569-580.

DEANE TUCKER, Thomas et Stuart KENDALL. 2011. *Terrence Malick, Film and Philosophy*. New York et Londres : Bloomsbury.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la différence.

DUPOND, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses Éditions.

— 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses Éditions.

DUPOND, Pascal et Laurent COURNARIE. 2002. *Phénoménologie : un siècle de philosophie*. Paris : Ellipses Éditions.

DURAFOUR, Jean-Michel. 2007. « Mue de la nature dans *Days of Heaven* » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 30-40.

EMERSON, Ralph Waldo. 2011 [1836]. *La Nature [Nature]*. Paris : Allia.

ESCOUBAS, Eliane. 1992. « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger » dans Richir, Marc et Étienne Tassin (dir.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble : Éditions Jérôme Million.

ESTÈVE, Michel. 1974. *Robert Bresson*. Paris : Seghers, p. 80.

FAULKNER, William. [1929] 1972. *Le bruit et la fureur [The Sound and the Fury]*. Paris : Éditions Gallimard.

— 1952. *Les palmiers sauvages [The Wild Palms]*, traduction et préface par M. E. Coindreau. Paris : Éditions Gallimard.

FINK, Michèle. 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » : Essai de poésie du son*. Paris : Honoré Champion.

GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. Indiana : Indiana University Press.

GUIDO, Laurent. 2007. « De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain » dans *Décadrages, Cinéma à travers champs (dossier Terrence Malick)*, n° 11, automne 2007. p. 50-64.

JULLIER, Laurent. 2006. *Le son au cinéma. Image et son : un mariage de raison*. Paris : L'étoile, Cahiers du Cinéma.

LE BLANC, Charles, Laurent MARGANTIN et Olivier SCHEFER. 2003. *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti.

LECLERC, Philippe. 2011. *Le traitement de l'espace dans « Badlands » et « Days of Heaven »*, de Terrence Malick. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

LEVINAS, Emmanuel. [1991] 2007, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris : Le Livre de Poche.

MERLEAU-PONTY, Maurice. [1996] 2009. *Le cinéma et la nouvelle psychologie* [conférence prononcée en 1945]. Paris : Éditions Gallimard.

— 1969. *La prose du monde*. Paris : Éditions Gallimard.

— 1966. « Le doute de Cézanne » dans *Sens et non-sens*, Paris : Nagel.

— [1964] 2006. *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard.

— 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Gallimard.

— 1960. *Signes*. Paris : Éditions Gallimard.

— 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard.

MICHAELS, Lloyd. *Terrence Malick*. University of Illinois Press : Urbana et Chicago.

OUELLETTE, Fernand. 1982. « Qu'est-ce que le romantisme » dans *Liberté*, vol. 24, n° 2 (140), p. 68-79.

PASOLINI, Pier Paolo (trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg). 1976. « Cinéma de poésie » dans *L'expérience hérétique*, Paris : Payot.

PATTERSON, Hannah (dir.). 2007. *The cinéma of Terrence Malick: poetic visions of America (second edition)*. New York : Columbia University Press.

PORCILE, F. 1969. *Présence de la musique à l'écran*. Paris : Éditions du Cerf.

RANCIÈRE, Jacques. 2011. *Béla Tarr, Le temps d'après*. Paris : Capricci.

— 2011 « Le poète du nouveau monde » dans *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée.

— [1998] 2010. *La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Pluriel.

— (dir.). [dir. A de Baeque et C. Delage]. 1998. « L'historicité du cinéma » dans *De l'histoire du cinéma*. Paris : Éditions Complexe.

ROMANO, Claude. 2010. *Au cœur de la raison, la phénoménologie*. Paris : Éditions Gallimard.

— 2005. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Éditions Gallimard.

RYBIN, Steven. 2013. *Terrence Malick and the Thought of Film*. Maryland : Lexington Books.

SCRUTON, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford : Oxford University Press.

SIMONDON, Gilbert. 2005. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Million.

TARKOVSKI, Andreï. [1989] 2014. *Le temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey.

TAYLOR, Charles. 1998 [1989] *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal.

WALDO EMERSON, Ralph. [1836] 2011. *La Nature* (trad. de l'américain par Patrice Oliete Loscos). Paris : Allia.

ZIELINSKI, Agata. 2002. *Lecture de Merleau-Ponty et Levinas : Le corps, le monde, l'autre*. Paris : Presses universitaires de France.

Filmographie

À la merveille [To the Wonder]. 2013 [2012]. Réalisation de Terrence Malick. États-Unis. Brothers K Productions, Redbud Pictures.

L'arbre de la vie [The Tree of Life]. 2011. Réalisation de Terrence Malick. États-Unis. Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions, Plan B Entertainment.

Le nouveau monde [The New World]. 2005. Réalisation de Terrence Malick. États-Unis. New Line Cinema, Sunflower Productions, Sarah Green Film, First Foot Films, The Virginia Company LLC.

La mince ligne rouge [The Thin Red Line]. 2010 [1998]. Réalisation de Terrence Malick, États-Unis. Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau, Phoenix Pictures.

Les moissons du ciel [Days of heaven]. 2010 [1978]. Réalisation de Terrence Malick, États-Unis. Paramount Pictures.

La balade sauvage [Badlands]. 2013 [1973]. Réalisation de Terrence Malick, États-Unis. Warner Bros., Pressma-Williams, Jill Jakes Productions, Badlands Company.