

Université de Montréal

**Le traitement de l'espace dans *Badlands* et
Days of Heaven, de Terrence Malick**

par
Philippe Leclerc

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

Mai 2011

© Philippe Leclerc, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le traitement de l'espace dans *Badlands* et *Days of Heaven*, de Terrence Malick

Présenté par :
Philippe Leclerc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directeur de recherche
André Habib, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise étudie le traitement de l'espace dans les films *Badlands* (1973) et *Days of Heaven* (1978), du cinéaste américain Terrence Malick. Je m'intéresse dans un premier temps à montrer comment le traitement spatial de ces œuvres se démarque des conventions cinématographiques classiques en développant autour de la multitude de procédés et stratégies mis en œuvre par Malick pour rendre sensible et réflexif l'espace - sonore et visuel – des deux films, lequel est conçu pour être littéralement «habité» par les personnages mais également par les spectateurs. J'observe ensuite les implications (esthétiques, narratives, iconologiques, philosophiques, poétiques, etc.) de ce traitement singulier de l'espace filmique en montrant comment le cinéaste parvient à créer différents types de sensations et construire son discours *par et à travers* l'espace de ses œuvres. Le mémoire porte une attention particulière à la notion de «paysage filmique» et se structure en trois chapitres, lesquels étudient respectivement l'espace chez Malick en termes de «sensations» (sensibilité de l'espace, «mise en vue» du paysage au sein des deux films), de «relations» (relations entre les différents espaces et relations entre les personnages et l'espace) et de «mémoire» (densité «iconologique» du paysage). Aussi, j'aborde d'autres questions importantes au cours du projet et je reviens à plusieurs endroits sur la dimension «poétique» du cinéma de Malick et sur la «réflexivité spatiale» de ses films (réflexivité et aspect «attractionnel» du paysage, réflexivité de la voix-off, réflexivité de l'organisation et de la structure spatiales du récit, réflexivité du «tissage spectral»). Enfin, il est question de montrer au fil du mémoire que Malick parvient à édifier *avec* le cinéma, et par là avec l'espace et le paysage, un véritable espace de pensée qui «déborde» du cadre filmique.

Mots-clés : cinéma, Terrence Malick, *Badlands*, *Days of Heaven*, espace et cinéma, paysage et cinéma, paysage et iconologie, cinéma et réflexivité, cinéma et poésie.

Abstract

This Master's thesis studies the treatment of space in Terrence Malick's films *Badlands* (1973) and *Days of Heaven* (1978). First I apply myself to show how the treatment of space in these films distinguishes itself from classical cinematographic conventions, developing on the multitude of strategies used by Malick to make space (both visual and sound) sensitive and reflexive in the two films. Space here is created to be literally «inhabited» by the characters as well as the spectators. I then observe and comment on the implications (esthetical, narrative, iconological, philosophical, poetical, etc.) of this peculiar treatment of film space by showing how the filmmaker creates different types of sensations and constructs his discourse *with and through* space of his films. The thesis pays special attention to the concept of «film landscape» and structures itself in three chapters, which respectively study space in Malick's work in terms of «sensation» (space sensitivity, «mise en vue» of the landscape in both films studied), of «relationship» (relationships between the different spaces and relationships between characters and space), and of «memory» («iconological» density of the landscape). In the project I also touch other important questions, coming back several times on the «poetical» dimension of Malick's cinema and on the «space reflexivity» of his films (reflexivity and «attractional» aspect of the landscape, reflexivity of the voice-over, reflexivity of the organization and space structure of the story, iconological reflexivity). Finally, throughout the thesis I try to show that through filmmaking, and therefore through space and landscape, Malick creates a true space of thoughts that goes «beyond» his films.

Keywords: cinema, Terrence Malick, *Badlands*, *Days of Heaven*, space and cinema, landscape and cinema, landscape and iconology, cinema and reflexivity, cinema and poetry.

Table des matières

Introduction.....	2
Chapitre I :	6
Sensibilité et réflexivité de l'espace dans le cinéma de Malick.....	6
1.1. La beauté, la sensation.....	8
1.2. Le regard paysager.....	11
1.3. La «présence» du paysage.....	14
1.4. Un cinéma qui «ramène à une seule échelle».....	15
1.5. Sculpter dans l'espace.....	19
1.6. Les personnages «en action» au sein du paysage.....	25
1.7. Les sons et le paysage.....	30
Chapitre II :	36
Espace et narration.....	36
2.1. La question du langage poétique.....	37
2.2. Structure poétique du récit : liaisons et oppositions.....	40
2.3. Habiter l'espace.....	48
2.4. Le paysage comme vecteur narratif.....	59
Chapitre III :	65
Espace et iconologie.....	65
3.1. Le paysage comme mémoire.....	66
3.2. Le paysage et la mémoire des arts.....	73
Conclusion	94
Bibliographie	96
Annexes	i

Je dédie ce mémoire à mes parents avec toute mon affection

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Silvestra Mariniello qui, d'un bout à l'autre de la réalisation de ce projet, m'a fourni un support extraordinaire en me donnant de précieux conseils et avec qui j'ai pu entretenir des conversations aussi stimulantes qu'enrichissantes.

Je veux également souligner le soutien du CRSH, m'ayant permis de rédiger ce mémoire dans les conditions les plus souhaitables.

Je remercie Édouard Mills-Affif, Louis Goyette et Lise Gantheret pour leur soutien et leur encouragement. Je tiens aussi à remercier Michèle Garneau et André Habib qui, s'étant montrés dès le début intéressés par mon projet, ont accepté de l'évaluer.

Je tiens enfin à remercier tout particulièrement mes parents et mes ami(e)s proches, Catherine, Daniel, Émilie, François, Frédéric, Jacques-Étienne et William, qui n'ont jamais cessé de m'inspirer et de m'encourager au cours des dernières années et sans lequel(le)s ce mémoire n'aurait probablement jamais vu le jour.

*«If you don't go [to the Far West],
you will never understand what space is.»*

(Paul Auster, *Moon Palace*, 1989)

Introduction

Dans son ouvrage sur le paysage filmique, Maurizia Natali déclare que dans le cinéma classique américain, «[a]ucun plan paysager ne semble «résister» longuement au montage, au temps filmique, au rythme narratif [et] aux entrées des personnages»¹, rappelant par là que les cinéastes perpétuent depuis toujours l'éloignement et la «mise au fond» du paysage au profit des «corps en action» de l'avant-plan. Ce que relève l'auteure vis-à-vis du paysage s'applique également à l'espace filmique en général, plus souvent qu'autrement traité comme un «décor» ou un simple «cadre» renforçant la narration, ce qui réduit alors toute sa complexité. À l'inverse, l'œuvre du cinéaste américain Terrence Malick, comme celles de quelques autres rares réalisateurs, cherche moins à rendre «transparents» le paysage et l'espace filmiques qu'à nous faire faire une expérience plus sensible et réflexive de ces derniers en les «façonnant» ingénieusement. Il y a en effet chez lui une volonté de faire voir et sentir autrement l'espace au cinéma et de réfléchir à différentes questions *à travers celui-ci*, lui permettant ainsi de devenir un véritable «espace de pensée» à la fois riche et complexe.

Ce projet se propose d'étudier le traitement de l'espace dans les films *Badlands* (1973) et *Days of Heaven* (1978) de Malick. Je m'intéresse dans un premier temps à montrer comment le traitement spatial de ces œuvres se démarque des conventions cinématographiques classiques en développant autour de la multitude de procédés et stratégies mis en œuvre par le cinéaste pour rendre sensible et réflexif l'espace - sonore et visuel – des deux films, lequel est conçu pour être littéralement *habité* par les personnages mais également par les spectateurs. J'observe ensuite les implications (esthétiques, narratives, iconologiques, philosophiques, poétiques, etc.) de ce traitement singulier de l'espace filmique en

¹ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors-cadre», 1995, p. 16.

montrant comment Malick parvient à créer différents types de «ressentis» et construire son discours par et à travers l'espace de ses œuvres.

On s'apercevra au fil du projet qu'une attention particulière sera accordée au «paysage» de *Badlands* et *Days of Heaven*. C'est que le paysage, au même titre que le «site» (qu'on étudiera également), «actualise» l'espace. Car comme le rappelle le théoricien Jacques Aumont, «l'espace n'est pas un percept, comme le sont le mouvement et la lumière, il n'est pas vu directement mais *construit*, à partir de perceptions visuelles, mais aussi kinésiques et tactiles»², ce que reprend en d'autres mots André Gardies en soulignant qu'«au cinéma l'espace n'est ni donné ni figuré [...], il est à construire, tant au niveau cognitif qu'à celui de la perception»³. Il s'agira donc pour nous d'étudier la construction de l'espace des deux films de Malick par rapport à ses différents actualisateurs et par rapport aux deux activités spectatoriennes que cette construction mobilise (perceptive et cognitive).

Le premier chapitre étudie l'espace de *Badlands* et *Days of Heaven* en termes de «sensations» et montre comment ce dernier, actualisé notamment par le paysage, le site mais aussi par les personnages, est *mis en vue* d'un bout à l'autre des deux récits et rendu *sensible* par le cinéaste. J'observe les stratégies déployées par Malick pour favoriser l'«émergence» *continue* du paysage filmique dans les deux œuvres, phénomène singulier qui a pour effet d'inverser la relation traditionnelle entre l'arrière-plan et les corps du devant.

Le second chapitre étudie l'espace des deux films en termes de «relations» et montre plus particulièrement comment Malick parvient à construire sa pensée à travers la structure spatiale de ses œuvres, laquelle procède notamment par liaisons et oppositions «poétiques». Je développe également autour des fonctions discursives du paysage et montre que celui-ci *se manifeste* dans le récit sous

² Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 157. Je souligne.

³ André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 89.

différents «modes» - tout en faisant écho à la vision du monde de l'auteur -, jouant alors un rôle clé dans la narration des deux œuvres.

Le troisième et dernier chapitre étudie l'espace en termes de «mémoire» et s'intéresse à la densité iconologique du paysage de *Badlands* et *Days of Heaven*, montrant que ce dernier *réveille* un riche héritage culturel et artistique. J'observe les multiples «ressemblances iconologiques» du paysage des deux films - c'est-à-dire les ressemblances qu'entretient ce paysage avec d'*autres* paysages, d'autres formes – et analyse de plus près comment Malick parvient à réfléchir à la médiation de l'Histoire et de l'art à travers le «tissage spectral» de son œuvre.

Ce faisant, l'analyse de la mise en vue, de la sensation, de l'organisation et de la densité iconologique du paysage de *Badlands* et *Days of Heaven* nous amènera au fil du projet à aborder d'autres questions importantes. Je reviendrai par exemple à plusieurs endroits sur la dimension «poétique» du cinéma de Malick et sur la «réflexivité spatiale» de ses films (réflexivité et aspect «attractionnel» du paysage, réflexivité de la voix-off, réflexivité de l'organisation et de la structure spatiales du récit, réflexivité du tissage spectral). On constatera donc que ce projet s'articulera autour de trois approches principales : l'une empruntant à la narratologie – plus particulièrement, aux théories de Lefebvre et Gardies –, qui nous permettra de comprendre les propriétés et «fonctions» essentielles de l'espace et du paysage filmiques; une autre empruntant à l'iconologie – aux textes de Natali et Aumont, entre autres -, qui nous permettra de mieux mesurer la complexité de la dimension temporelle de l'espace et du paysage; enfin, une approche plus philosophique – renvoyant à la pensée d'Heidegger, de Tarkovski, de Deleuze et Cauquelin, notamment –, grâce à laquelle nous pourrions tisser des liens entre l'espace, le paysage, le langage, la poésie et la question de l'habitation, par exemple. La littérature théorique consacrée à l'œuvre de Malick n'étant pas très abondante, je me référerai aux textes de plusieurs critiques ayant commenté ses films en relevant certaines idées pertinentes en même temps de les questionner, voire parfois de les nuancer.

On comprendra au fil de la lecture que ce projet ne tente nullement d'étudier de manière exhaustive les différents enjeux du traitement de l'espace dans l'œuvre de Malick. L'objectif ici est plutôt d'exposer la richesse et la complexité de ce dernier en procédant à l'analyse de différents exemples emblématiques du travail singulier *sur* l'espace auquel nous sommes conviés chez le cinéaste. J'ai décidé d'étudier *Badlands* et *Days of Heaven* pour la similarité de leur traitement spatial, les deux films partageant en effet plusieurs aspects communs sur les plans esthétique, thématique, structurel et iconologique – ce que nous constaterons au cours des trois chapitres -, jugeant par ailleurs qu'il aurait fallu consacrer un mémoire à part entière pour l'analyse du traitement de l'espace des deux autres métrages de Malick (*The Thin Red Line* (1999) et *The New World* (2005)), dont la forme et la structure narrative, bien que rappelant par endroit les deux premières œuvres du cinéaste, paraissent encore plus complexes. Enfin, on espère que ce mémoire parviendra à convaincre que Malick fait partie de ces quelques rares réalisateurs parvenant à édifier *avec* le cinéma, et par là avec l'espace et le paysage, un espace de pensée qui «déborde» du cadre filmique.

Chapitre I :

Sensibilité et réflexivité de l'espace dans le cinéma de Malick.

«La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde»⁴

Un bref survol de la littérature consacrée aux films de Malick nous permet de constater rapidement à quel point critiques et théoriciens soulignent quasi systématiquement au fil des articles la beauté de la nature et des «paysages» dans son œuvre. Plus de trente ans après *Badlands* et *Days of Heaven*, il semble que les somptueuses images que dévoilent les deux films des plaines infinies du Midwest américain et des vastes champs de blé du Texas persistent à marquer par leur magnificence l'esprit des spectateurs. C'est en effet en termes de «sommets de beauté»⁵ ou d'«expérience transcendante» que l'on décrit et se remémore les films de Malick ou encore souvent en termes de lieux, de paysages et d'espaces «grandioses». Mais étant donné la complexité de ces différents termes, il apparaît d'abord important d'étudier de plus près les multiples enjeux et problèmes que soulèvent les notions de beauté et d'espace au cinéma pour ensuite observer comment ces dernières occupent une place centrale dans l'œuvre de Malick.

Comme le souligne la philosophe Anne Cauquelin, «[d]ans le langage de tous les jours, nous confondons joyeusement *espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage*», employant généralement l'un ou l'autre de ces termes pour parler d'«emplacement» plus ou moins précis⁶. Il en va de même lorsque nous tentons de parler de l'espace

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. xvi.

⁵ L'expression est de Stanley Cavell (Stanley Cavell, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999 [1971], p. 12).

⁶ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2002, p. 75. Les italiques sont de l'auteure.

filmique. Plutôt que de proposer une définition de chacun de ces termes, je me concentrerai surtout à étudier la notion de paysage, laquelle permettra de cerner plus particulièrement certaines des caractéristiques clés de l'espace dans les films de Malick et, par le fait même, de l'espace filmique en général.

Que ce soit dans le monde réel, dans la peinture ou au cinéma, il est important de se rappeler que la vue d'un espace extérieur ne constitue pas a priori un paysage⁷. Les théoriciens du paysage - historiens de l'art, philosophes ou géographes - s'accordent pour dire que c'est à travers l'art, plus particulièrement la peinture, que naît le paysage. Ce faisant, ces derniers soulignent son caractère construit, artificiel, «façonné», comme dirait Suzanne Paquet, qui rappelle que le paysage est une notion «médiante et non pas immédiate»⁸. Une distinction s'impose donc entre le pays et le paysage. Mais si c'est par la peinture que s'est inventé cet «objet» particulier et complexe, c'est également par les arts de l'image – la peinture, la photographie, le cinéma – qu'on en est venu au fil des derniers siècles à confondre l'image-paysage et le territoire. Alors qu'il devient de plus en plus populaire au XIXe siècle de se rendre sur les lieux mêmes où ont été peints ou photographiés divers paysages - ces «visages du pays»⁹ - «on aura de plus en plus tendance à oublier, comme le rappelle Paquet, qu'il a fallu en premier temps que le premier, le [représenté], existe pour que l'on accorde tant de valeur au second, le *vrai*»¹⁰. Et le phénomène semble avoir traversé le temps, puisqu'on qualifie encore aujourd'hui de paysage toute étendue naturelle déployant un certain horizon. C'est également dans cet esprit qu'on parle souvent des «beaux paysages» de certains films. Mais est-ce réellement du paysage dont il est question ou simplement du lieu diégétique? Car le paysage filmique, si l'on suit les définitions proposées par plusieurs théoriciens, demeure un objet complexe, tant dans sa définition que dans ses différentes implications et joue à de multiples degrés un rôle clé dans le film, ce qui

⁷ Martin Lefebvre, «Entre lieu et paysage au cinéma», *Poétique*, no 130, avril 2002, p. 157-8.

⁸ Suzanne Paquet, *Le paysage façonné : les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 15.

⁹ André Gardies, «Le paysage comment moment narratif», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 148.

¹⁰ Suzanne Paquet. *Le paysage façonné, op. cit.*, p. 19.

sera démontré dans ce projet. En somme, comme l'écrit Alain Roger à propos de l'«artialisation» du territoire,

nos paysages nous sont devenus si familiers, si «naturels», que nous avons tendance à croire que leur beauté va de soi; et c'est aux artistes de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute la médiation de l'art¹¹.

À ce propos, il paraît particulièrement intéressant d'étudier le cinéma de Malick, d'abord parce que le paysage, tel qu'on le définira, joue un rôle de premier plan tant dans *Badlands* que dans *Days of Heaven* mais aussi parce que le cinéaste semble penser la médiation de l'art à travers ce paysage.

Ce chapitre étudie comment l'espace - «actualisé» par le paysage - est *mis en vue* dans les deux premiers films de Malick. Je m'intéresse dans un premier temps à montrer comment l'espace (visuel et sonore) est d'abord rendu *sensible* par le cinéaste, devenant ainsi réflexif¹² au sein du film. J'observe ensuite les stratégies mises en œuvre par Malick pour inviter le spectateur à voir et entendre le paysage.

La beauté, la sensation

L'idée que la beauté d'un paysage, d'un objet ou d'un être «ne va pas de soi» implique nécessairement la présence d'un sujet capable de voir cette beauté, de l'apprécier. Selon Augustin Berque, «pour éprouver [...] le sentiment esthétique de la beauté d'un paysage [...] il faut un certain goût – un certain voir-comme, lequel ne s'acquiert que par une certaine culture»¹³, à quoi il serait important d'ajouter,

¹¹ Alain Roger, «Le paysage n'existe pas il faut l'inventer – Henri Cueco - », dans *Patrimoine et paysages* culturels, Actes du colloque international de Saint-Emilion, Bordeaux, Éditions Confluences, 30 mai-1^{er} juin 2001, p. 55.

¹² La notion de «réflexivité» reviendra tout au long du projet. J'observerai surtout la volonté de Malick de rendre réflexifs (apparents plutôt que transparents) le matériau de ses films (le son, la voix-off, le tissage spectral, etc.) ainsi que son travail – sa mise en forme - de l'espace (le façonnement singulier du paysage, l'organisation «poétique» de l'espace, etc.), le cinéaste marquant ainsi l'énonciation à travers les deux œuvres.

¹³ Augustin Berque, «Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 64.

une certaine sensibilité¹⁴. Et c'est ce que nous enseigne le cinéma de Malick. Bien qu'il semble tout à fait juste de noter qu'une certaine culture personnelle puisse favoriser chez le spectateur le sentiment esthétique du paysage de ses films (comme le montrera plus particulièrement le dernier chapitre de ce projet), il semble que l'expérience paysagère chez Malick passe d'abord et avant tout par des *sensations*. On a souvent reproché au réalisateur le manque de clarté de la narration de ses films ou d'avoir insuffisamment développé la psychologie des personnages de *Badlands* et *Days of Heaven* au profit de nombreuses prises de vue «naturelles» de la faune et de la flore, n'entretenant pas nécessairement de rapport direct avec la narration des récits. Dans ses œuvres, les conventions cinématographiques, qu'elles soient liées à narration ou à la dramaturgie, semblent en effet souvent suspendues ou détournées. C'est que l'expérience de ses films demande un nouveau type d'écoute et propose une nouvelle vision du monde. Vers la fin du *Temps scellé*, Tarkovski écrit :

Lorsque l'image rapproche le monde réel du spectateur, lui donnant la possibilité de le voir dans toute son ampleur, de sentir presque son odeur, sa moiteur ou sa sécheresse sur la peau, il semble que le spectateur ait perdu la capacité de simplement s'abandonner émotionnellement à une impression esthétique directe [...] ¹⁵.

Ce problème semble tout particulièrement interpeller Malick, qui nous invite avec le cinéma à *retrouver la sensation*¹⁶ du monde. Il y parvient entre autres en privilégiant à travers ses œuvres un rythme lent – autre caractéristique qu'on lui a souvent reproché et autour de laquelle on insistera davantage au fil du projet –, donnant tout le temps nécessaire au spectateur pour non seulement sentir ce monde mais surtout le *ressentir*¹⁷. Il s'agit alors moins de chercher à donner un sens précis

¹⁴ La notion de «sensibilité», autour de laquelle je reviendrai tout au long du projet, est principalement à lier au *regard* que portent Malick et le spectateur sur l'espace et le paysage. Il sera également question d'étudier la «sensation physique» de l'espace, le cinéaste parvenant en effet à rendre ce dernier particulièrement «sensible» dans ses films.

¹⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, trad. Anne Kichilov, Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 2004 [1989], p. 245.

¹⁶ Je reprends le titre d'un article d'André Habib paru dans *Hors Champ* en 2006 (André Habib, «Retrouver la sensation», *Hors Champ*, avril 2006, en ligne, http://www.horschamp.qc.ca/RETROUVER-LA-SENSATION.html?var_recherche=malick)

¹⁷ Dans une entrevue figurant dans les suppléments du DVD Criterion de *Days of Heaven*, l'acteur Richard Gere affirme à ce sujet: «Terry works from a sense of space whether it's kind of mental

aux actions «non motivées» de Kit et Holly dans *Badlands*, par exemple, ou de réduire à une simple signification un plan animalier de *Days of Heaven* mais d'éprouver par nos différents sens les mondes singuliers auxquels nous convie le cinéaste et de penser à notre tour notre relation au monde, à l'espace. Le cinéma de Malick nous invite donc à une «solicitation des sens plutôt qu'à une fixation du sens»¹⁸. Cette conception du cinéma aussi particulière qu'audacieuse¹⁹ rejoint une autre idée fondamentale proposée par Tarkovski dans son ouvrage, à savoir que «[l]a mise en scène au cinéma doit nous bouleverser par sa véracité, sa beauté, sa profondeur, et non pas simplement véhiculer un sens»²⁰. On remarquera que ces trois derniers aspects de la mise en scène semblent sans cesse questionnés par le cinéma malickien, dans lequel c'est souvent l'espace et tout ce qu'il implique – plutôt que les corps, les acteurs, comme nous a depuis si longtemps habitué le cinéma dominant - qui marque et bouleverse les affects du spectateur tant esthétiquement (une sensation visuelle ou sonore) que culturellement (l'éveil d'un souvenir ou d'une image par un lieu, un paysage, par exemple, comme nous le verrons dans le dernier chapitre). Et puisqu'il s'agit tout particulièrement dans *Badlands* et *Days of Heaven* de voir le monde «dans toute son ampleur», il importe d'étudier de plus près l'un des principes essentiels de cette mise en vue du monde au sein de ces films.

space or spiritual space or physical space. Nature's about space. [...] So you have to find a quiet place inside yourself to even see nature. And I think Terry has a certain rhythmic affinity for that of just slowing down». En ce sens, la vision sensible du monde naturel de Malick, passant par un rythme lent, rappelle le cinéma de Satyajit Ray, autre auteur particulièrement à l'écoute de son environnement, déclarant à propos du tournage de *Pather Panchali* : «The cinematic material dictated a style to me, a very slow rhythm determined by nature, the landscape, the country». Voir The Internet Movie Database (en ligne) : <http://www.imdb.com/title/tt0048473/usercomments>

¹⁸ Alain Boillat, «Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 9.

¹⁹ On doit rappeler que Malick est parvenu à conserver depuis le début de sa carrière cette démarche très peu conforme aux normes de l'institution hollywoodienne, fait d'autant plus notable et impressionnant remarquant l'aspect de plus en plus libre et «non académique» de ses plus récentes productions.

²⁰ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 32.

Le regard paysager

Si la sollicitation ininterrompue des sens que produit l'expérience des deux premiers films de Malick est nécessairement liée au sentir, elle demeure aussi intimement liée au voir. On a compris avec Berque que le sentiment esthétique de la beauté d'un paysage (ou de tout autre type de beauté) ne va pas de soi et est par définition foncièrement subjectif, mais il faut aussi insister sur le fait que le paysage filmique n'est pas vu par tous les spectateurs, contrairement à ce qu'on pourrait croire. «Regarder la nature *telle qu'elle est*, cela s'apprend»²¹, souligne Jacques Aumont dans *L'œil interminable*, idée qui interpelle d'ailleurs directement le cinéma de Malick, cherchant également par son traitement singulier de l'espace à montrer au spectateur «comment voir» le paysage filmique. Car la sensibilité permettant au spectateur de retrouver et vivre la sensation du monde avec le cinéma se trouve précisément dans son *regard*, notion qui préoccupe assurément le cinéaste depuis toujours, ceci s'observant déjà dans son introduction au *Principe de raison* d'Heidegger²² ou à travers l'ensemble de ses films. Ainsi, pour lui, «voir» le monde doit être compris comme une expérience spectatorielle active et continue. Il ne s'agit alors jamais de simplement «visionner» les films de Malick mais plutôt de les *parcourir* du regard.

Bien que leurs termes ne soient pas toujours les mêmes pour traduire leurs idées vis-à-vis de l'espace, tous les auteurs cités dans ce projet s'intéressant de près ou de loin au paysage, filmique ou non, tiennent compte du sujet spectatorielle pour le définir. Pour Gardies, le paysage «n'existe pas [...] sans le regard et la part de subjectivité que celui-ci suppose»²³ alors que pour Aumont, le paysage désigne «l'individualisation contre nature, par l'exercice d'un regard humain, d'un morceau de nature»²⁴, propositions très proches que reprend dans ses mots le cinéaste expérimental Chris Welsby en affirmant que «la nature est paysage à tel ou tel

²¹ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 56. Les italiques sont de l'auteur.

²² Malick a en effet traduit de l'allemand cet ouvrage en 1968.

²³ André Gardies, «Le paysage comment moment narratif», *op. cit.*, p. 148.

²⁴ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 81.

degré selon que l'esprit l'investit plus ou moins»²⁵. Ce sur quoi il m'apparaît surtout important d'insister ici réside dans l'aspect «individualisant», «autonomisant» du regard paysager du spectateur, assurant le passage du lieu et de la nature au paysage. Dans son essai «Entre lieu et paysage au cinéma», Martin Lefebvre propose quelques conditions à ce qu'il nomme «l'émergence du paysage filmique» en abordant deux modes de l'acte de spectature. Avec le mode narratif - que programme plus souvent qu'autrement le cinéma dominant, ou du moins, l'institution du film de fiction classique -, le regard du spectateur se porte vers l'action du récit, l'espace diégétique du film fait donc plus figure de lieu que de paysage. À l'inverse, avec le mode spectaculaire, l'attention du spectateur est attirée vers l'extérieur de l'action, ce qui a pour effet d'*affranchir* le paysage de l'espace, lui conférant désormais les traits d'un spectacle²⁶. Or, il semble clair qu'une multitude de stratégies doivent être mises en œuvre pour favoriser ce dernier type de spectature et le regard paysager qu'il engendre. À ce propos, le cinéma de Malick constitue une véritable référence, donnant sans cesse à voir le monde naturel et le paysage comme le théâtre de phénomènes impressionnants (naturels ou non), comme un vaste spectacle, en favorisant au moyen de divers procédés novateurs, liés ou non à la diégèse, un regard paysager *soutenu*.

Mais le va-et-vient entre les deux modes de l'acte de spectature dont parle Lefebvre et l'oscillation entre le lieu et le paysage nous rappelle la précarité et le caractère éphémère de ce dernier, toujours susceptible de reprendre sa fonction narrative de lieu²⁷. C'est pourquoi il apparaît intéressant de l'aborder sous l'angle de l'attraction. Une des particularités de l'attraction cinématographique est de suspendre temporairement la narration et de livrer «une expérience filmique du temps discontinu, fondée sur de pures stupéfactions et fascinations visuelles»²⁸.

²⁵ Voir Paul Adams Sitney, «Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra», trad. Jean Mottet, dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 139.

²⁶ Martin Lefebvre, «Entre lieu et paysage au cinéma», *op. cit.*, p. 142-3.

²⁷ *Ibid.*, p. 140.

²⁸ Viva Paci, «Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions», dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Antonio Costa (dir.), vol. 12, no 1, automne 2001, p. 100.

L'attraction appelle le regard spectatorial, l'invite le temps de sa durée. Cette «durée» nous amène à observer la dimension doublement temporelle du paysage filmique, soumis à la fois à la temporalité du médium cinématographique et à celle du regard spectatorial opérant le va-et-vient entre le lieu et le paysage²⁹. C'est aussi cette durée qui distingue le paysage pictural du paysage filmique et, par là, témoigne une fois de plus de la complexité de ce dernier. Ce faisant, même si le paysage-attraction est toujours voué par définition à s'éclipser lors du déroulement du film, il ne disparaît jamais tout à fait de l'espace filmique, du moins il ne se dissocie jamais complètement du regard spectatorial, car comme l'écrit Alain Mons, «[d]ès qu'il y a plongée du regard dans l'image, il n'y a plus de tremplin, de rampe, mais une *souveraineté de l'objet attractionnel* au-delà de la représentation»³⁰. Et justement, la «souveraineté», l'«individualité» et l'«autonomie» du paysage sont précisément ce qui lui permet d'exister à travers le film mais aussi à l'extérieur de celui-ci, du moins à l'extérieur de sa diégèse³¹. Voilà un autre des aspects du paysage que Malick explore tant dans *Badlands* que dans *Days of Heaven*, nous faisant la démonstration que le paysage déborde du cadre filmique, qu'il dit toujours plus que ce qu'il montre. Mais si le cinéaste parvient à travers ses œuvres à penser le monde avec le paysage, comme on le verra tout au long du projet, c'est d'abord parce qu'il le rend «présent» au sein de l'espace filmique en le «façonnant» ingénieusement.

²⁹ Martin Lefebvre, «Entre lieu et paysage au cinéma», *op. cit.*, p. 139-140.

³⁰ Alain Mons, «Le bruit-silence ou la plongée paysagère», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 236. Je souligne.

³¹ L'aspect «autonome» du paysage rappelle plusieurs traits du «décor» que Dominique Chateau aborde de manière pertinente dans son essai : «Le décor au cinéma ne se réduit pas au décor dans le film. En quelque sorte, le décor a un pied dans le film et un pied à l'extérieur. [...] il possède un certain degré d'indépendance, de résistance à la métamorphose pelliculaire, *une vie propre*». Dominique Chateau, «Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 94. Je souligne.

La «présence» du paysage

Nous avons introduit le cinéma malickien comme singulier et marginal vis-à-vis de la conception traditionnelle du paysage «arrière-plan» mais n'avons pas insisté sur un aspect essentiel de cette particularité, à savoir qu'en ramenant constamment le paysage au premier plan, c'est-à-dire en le faisant souvent devenir la scène principale du récit, Malick le rend *présent* au sein du film, il le fait exister. Ce geste s'oppose donc directement à la fonction principale du paysage cinématographique classique – lequel constituerait plus souvent un lieu qu'un paysage, suivant les idées proposées précédemment –, vu comme un simple décor, un ornement, un cadre : «Le paysage doit être toujours là, mais en même temps il doit se faire oublier; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide, dans l'apesanteur»³², écrit le théoricien Dominique Chateau. On remarque alors immédiatement le paradoxe qui constitue le paysage traditionnel, présent mais absent, figurant à l'écran pour être oublié. Il ne s'agit donc pas d'une véritable présence, du moins, pas au sens où l'entend Heidegger.

Abondants sont les articles où l'on qualifie *Badlands* et *Days of Heaven* de «poétiques», les auteurs et critiques soulignant dans à peu près tous les cas le caractère très lyrique (et poétique) des voix *over* de Holly et Linda, développant la plupart du temps très peu sur les enjeux réellement poétiques des œuvres de Malick. Je ne mets pas en question cette qualification – il m'apparaît en effet évident que son cinéma s'approche sur plusieurs plans de la poésie, notion complexe autour de laquelle nous reviendrons tout au long du projet et qui devra surtout être comprise telle que la définit Alain Badiou, c'est-à-dire comme «un *lieu de pensée*, et plus précisément une procédure de vérité»³³ -, je crois cependant qu'il est pertinent de rappeler un des traits essentiels de la poésie, soit celui de *faire venir en présence* les éléments du monde. À ce propos, Heidegger, qui a consacré

³² *Ibid*, p. 96-7.

³³ Alain Badiou, «L'âge des poètes», dans *La politique des poètes : Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Jacques Rancière (dir.), Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1992, p. 22. Je souligne.

plusieurs essais à l'œuvre du poète romantique allemand Friedrich Hölderlin et qui rappelle souvent d'un ouvrage à l'autre les multiples «rôles» que remplit le poète, écrit :

[...] tout est, pour la paisiblement joyeuse disposition du poète, présent dans l'entier de la nature s'ouvrant originellement. Cette nature se manifeste à lui dans une lumière particulière. [...] Cette lumière est la clarté qui, dans la magie de laisser rayonner en retour, dans la force de réflexion, dote tout ce qui entre en présence de l'éclat d'être présent³⁴.

Et c'est exactement ce que produit l'expérience du monde des films de Malick, «ciné-poète» capable non seulement d'accueillir cette nature et de la rendre «présente» au sein du film, mais de faire *sentir sa présence* tout en la réfléchissant. Ainsi, comme le note de manière très juste le critique Michel Ciment, «Malick filme ce qu'il voit, l'*être-là* du paysage américain. [...] [Son cinéma vise à] retrouver une réalité reconstituée où le sensible reste présent mais filtrée par l'idée»³⁵. C'est pour cette raison que je disais que Malick fait *exister* le paysage et la nature dans ses films, ces derniers se trouvant constamment présentifiés, célébrés. Chez Heidegger, «[t]he way a being is is the way it is present»³⁶. Il importe donc d'étudier les manières d'être du paysage et de la nature dans *Badlands* et *Days of Heaven*, c'est-à-dire observer *comment* ceux-ci sont rendus présents au sein de ces films.

Un cinéma qui «ramène à une seule échelle»

Concrètement à l'écran, présentifier «poétiquement» les éléments du monde par le langage cinématographique, c'est rendre ces derniers *réflexifs*. C'est-à-dire dans un premier temps les rendre significativement visibles et audibles - apparents plutôt que transparents - et ensuite penser la médiation de leur présence et de leur relation

³⁴ Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin, Paris, Gallimard, 1973 [1951], p. 208-9.

³⁵ Michel Ciment, «Le jardin de Terrence Malick», dans *Les conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981, p. 296. Les italiques sont de l'auteur.

³⁶ Voir Martin Furstenu, Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 177.

au monde à travers le film, deux conditions que remplissent *Badlands* et *Days of Heaven*. Il est principalement question ici de s'attarder à la première de ces conditions, liée à la monstration³⁷ de l'espace diégétique, la seconde faisant davantage l'objet des deux autres chapitres de ce projet.

Dans *Badlands*, dès que Kit et Holly entament leur fuite dans les bois, il se produit quelque chose de remarquable sur le plan de la perception que l'on a du monde filmique, phénomène tout à fait singulier auquel le spectateur sera d'ailleurs convié dans toute l'œuvre de Malick. On assiste en effet à partir de cette scène à un véritable *rassemblement* des éléments du monde – animaux, nature, végétaux, protagonistes – par le médium cinématographique. Il ne serait pas suffisant de parler de simple juxtaposition d'êtres et d'objets, car ce que semble exposer Malick ici, comme le souligne le théoricien Michel Chion, ayant consacré un ouvrage à *The Thin Red Line*, c'est surtout «l'étrange cohabitation [...] de l'homme avec les animaux et le monde»³⁸. Dans *Pierrot le fou* de Godard, Ferdinand dit à Marianne vers le milieu du film: «J'ai trouvé une idée de roman : ne plus décrire la vie des gens mais seulement la vie. La vie toute seule. Ce qu'il y a entre les gens; l'espace, le son et les couleurs. Il faudrait arriver à ça». Il me semble que les deux films de Malick accomplissent cette tâche à plusieurs moments, le cinéaste s'adonnant régulièrement à filmer ce qu'il y a entre les protagonistes et autour d'eux, délaissant parfois pendant quelques instants ces derniers pour montrer et célébrer la beauté de la vie, permettant ainsi sa contemplation, son appréciation. De ce fait, on peut avancer que ce sont aussi ces «écarts» qui parviennent à rapprocher le cinéma malickien de la poésie, à tout le moins, si l'on suit une fois de plus les propositions de Tarkovski - faisant d'ailleurs étrangement écho aux propos de

³⁷ Il m'apparaît important de questionner davantage les implications de la monstration filmique vis-à-vis du regard spectatorial (paysager), notions insuffisamment développées par Gardies, qui écrit: «Si la localisation construit l'œil, la monstration, elle, produit le regard», car en effet, la naissance du regard paysager dans le cinéma malickien résulte d'un processus plus complexe que simplement «monstratif». Il me semble que la production du regard est aussi en grande partie attribuable au bousculement de la perception habituelle du spectateur, créée par la plupart des procédés dont il est question dans ce chapitre. André Gardies, *L'espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 195.

³⁸ Michel Chion, *La ligne rouge*, Chatou, Éditions de La Transparence, coll. «Cinéphilie», 2005, p. 12.

Ferdinand - déclarant dans son ouvrage: «J'ai voulu [démontrer au spectateur] la capacité du cinéma à observer la vie, sans ingérence évidente ou grossière dans son écoulement. Car c'est là que réside, à mon avis, la véritable essence poétique du cinéma»³⁹.

On parlera des plans de la nature chez Malick comme étant souvent des écarts narratifs (même s'ils racontent certainement quelque chose, comme on le verra plus tard) produisant en quelque sorte des décalages, car ceux-ci ne semblent jamais seulement constituer des métaphores thématiques ou narratives comme on pourrait le voir par exemple dans un cinéma plus classique. Je pense entre autres à plusieurs scènes de *The Naked Prey* (Cornel Wilde, 1966), classique d'aventure racontant la lutte pour sa survie d'un homme (interprété par Wilde lui-même) pourchassé par les membres d'une tribu africaine et dans lequel le cinéaste intègre tout au long du récit des plans d'animaux se traquant et se combattant dans le but de métaphoriser les thèmes soulevés par le film (la violence au cœur de la nature, la survie, la loi du plus fort, etc.) et la situation vécue par le protagoniste. Bien que ces «allégories naturalistes» parviennent à appuyer les enjeux narratifs du film, on remarque qu'elles s'intègrent au montage de manière relativement maladroite, du moins on constate une différence sur le plan de la qualité de la pellicule entre les inserts animaliers et le reste des scènes du récit. L'analogie est donc très marquée. Chez Malick, les plans filmés de la nature ont davantage pour effet de glisser entre les scènes, s'intégrant de manière plus harmonieuse avec le reste des éléments du récit, ce que relève Boillat lorsqu'il écrit que «Malick ose l'hétérogénéité tout en se fixant le défi [...] de l'harmonie»⁴⁰. Son cinéma ne discrimine ou ne hiérarchise aucun des éléments naturels qu'il filme, le cinéaste portant le même soin à filmer un insecte qu'une plante ou un cours d'eau, comme le démontre le début de la scène des bois de *Badlands*. En ce sens, Chion a raison d'affirmer que le «cinéma

³⁹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 227-8.

⁴⁰ Alain Boillat, «Editorial», *Décadage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 7.

de Malick ramène à une seule échelle» les éléments du monde⁴¹, idée que développe Cohen en écrivant que

[f]or him, everything is part of a vast tapestry in which man and nature are interwoven, neither one more important than the other. [...] [H]is intention is not to present pretty pictures of nature but to make us realize *and* feel that man and nature are part of the same tapestry⁴².

Même s'il serait bon de nuancer quelque peu cette dernière proposition – je crois que les sensations que nous procure l'expérience des films de Malick passent assurément en partie par la beauté de la nature qu'il sait observer, accueillir et rendre sensible par le biais de divers procédés tels le travail de la lumière et le montage, par exemple -, on retient de celle-ci que les œuvres du cinéaste donnent à voir le monde non pas seulement comme une «succession de beauté»⁴³, pour reprendre l'expression du philosophe Stanley Cavell, ancien collègue de Malick, mais comme une véritable «mosaïque» d'éléments riche et complexe. Il s'agit donc pour le réalisateur de filmer ce qu'il y a entre les gens mais surtout de filmer le monde *au plus près* en nous exposant ses textures, ses détails, ses sensations, afin de nous permettre d'en faire une expérience plus sensible et de nous rappeler sa diversité. La volonté de Malick de *se rapprocher* des éléments du monde fait ainsi écho à la philosophie de Pascal qui écrit dans ses *Pensées* :

Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne⁴⁴.

Par ailleurs, il demeure important de noter que les plans de la nature filmés par le cinéaste, bien que s'intégrant «harmonieusement» dans ses deux films, ne sont pas pour autant «transparents». Bien au contraire, Malick semble vouloir bousculer par

⁴¹ Michel Chion, *La ligne rouge*, *op. cit.*, p. 12.

⁴² Hubert Cohen, «The Genesis of *Days of Heaven*», *Cinema Journal*, vol. 42, no 4, été 2003, p. 51. Les italiques sont de l'auteur.

⁴³ Stanley Cavell, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ Blaise Pascal, «Diversité», fragment 61, *Pensées*, Édition de Michel le Guern, Paris, Gallimard, 1977 [1670], p. 90. Il est pertinent d'ajouter que l'idée de Pascal est illustrée quasi littéralement dans *Days of Heaven* dans la scène de l'invasion des sauterelles alors que Malick procède à un rapprochement progressif des détails et sensations de la prairie en nous faisant découvrir les insectes (leurs traits, leurs couleurs, les sons qu'ils produisent, etc.) dans des plans de plus en plus rapprochés.

ces plans la perception habituelle du spectateur. Alors qu'avec le film de Wilde, ce sont les inserts naturalistes eux-mêmes qui apparaissent réflexifs en raison de leur rupture graphique avec le reste du récit et leur fonction explicitement allégorique, avec les films de Malick, ce sont plutôt l'omniprésence des plans des différents éléments naturels ainsi que le constant va-et-vient entre ceux-ci et l'action qui perturbent notre vision habituelle du déroulement du récit et, par le fait même, marquent l'énonciation, c'est-à-dire l'intervention du cinéaste au sein du film. Et parce qu'elle engendre une nouvelle logique perceptive, il va de soi que la dynamique novatrice qu'instaurent ces plans d'éléments naturels est grandement susceptible de favoriser chez le spectateur un regard paysager, ce que recherche Malick, qui communique avec la nature en la façonnant, c'est-à-dire en la «transformant» en paysage.

Sculpter dans l'espace

Dans un entretien, Billy Weber, le monteur des trois premiers métrages de Malick, affirme que le cinéaste a pour habitude de «façonner» ses films, de les «sculpter»⁴⁵, particularité nous conduisant une fois de plus à Tarkovski et à sa célèbre déclaration : «Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur? De sculpter dans le temps»⁴⁶. Si cette idée s'applique tout à fait aux films qui nous intéressent, on se doit d'ajouter que Malick sculpte également dans l'espace, ou plus exactement dans l'«étendue», au sens où l'entendent Greimas et Gardies. L'étendue concerne en effet le monde pris dans son ensemble, dans sa plénitude et devient l'espace lorsqu'elle est transformée par l'homme⁴⁷. Ainsi, si l'on suit cette proposition, l'espace est non-naturel, il constitue au même titre que le paysage une mise en forme de l'étendue, de la nature. Mais dans ce cas, ne pourrait-on pas dire que tout

⁴⁵ Plus exactement, Weber affirme : «[For Malick], it's a matter of really *shaping*, it's like sculpture for him», après avoir confirmé l'importance du sensible dans son oeuvre; «I think his vision is all about what it's gonna *feel* like when [the film] is finished». Entrevue figurant dans les suppléments du DVD Criterion de *The Thin Red Line*.

⁴⁶ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷ André Gardies, *L'espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 128.

film, documentaire ou fictionnel, sculpte d'une certaine manière dans l'espace et dans le paysage (ainsi que dans le temps, indissociables de ces notions comme on le verra) puisqu'opérant par principe un découpage sur l'étendue, une mise en cadre de celle-ci? J'aurais évidemment tendance à répondre par l'affirmative. Seulement, il semble que les œuvres de quelques cinéastes – la plupart dits «modernes», je pense notamment à Antonioni, Herzog, Wenders, Greenaway, Godard, Rohmer, Kiarostami, Alan Clarke pour ne nommer que ceux-là - réfléchissent plus particulièrement leur «travail» de l'espace. Et c'est précisément parce que Malick fait de ce dernier aspect l'un des objets principaux de *Badlands* et *Days of Heaven* qu'il apparaît approprié de dire que l'auteur «sculpte» dans l'espace.

Un plan survenant au début de *Days of Heaven* permet d'illustrer cet aspect de son travail et du même coup plusieurs idées développées précédemment. Lorsque la caravane conduisant Linda, Abby et Bill vers le ranch du fermier franchit les portes du domaine de ce dernier, il semble en effet que tout soit pensé et organisé pour favoriser l'émergence du paysage filmique. En effet, même si l'avant-plan est occupé par les personnages, c'est la somptueuse lumière du fond, de l'arrière-plan, qui capte notre regard, nous plaçant immédiatement en mode spectaculaire, comme dirait Lefebvre, nous invitant ainsi pour toute la durée du plan à regarder vers l'extérieur de l'action. La lumière naturelle de *Days of Heaven* a été largement commentée par les critiques et les journalistes, qui soulignent d'un article à l'autre en des termes différents la photographie exceptionnelle du film⁴⁸. Mais on n'a pas assez insisté à propos de la sous-exposition des personnages que produit la photographie en lumière naturelle dans la plupart des scènes du film. Or, il se trouve que la sous-exposition volontaire des corps et visages de l'œuvre, littéralement encouragée par Malick lors de sa production⁴⁹, renvoie directement à

⁴⁸ À quoi il serait important d'ajouter que la photographie du film, signée Nestor Almendros, a remporté l'oscar l'année de sa sortie, en 1978.

⁴⁹ Ce que nous apprend Almendros dans son autobiographie très pertinente intitulée *A Man With a Camera* lorsqu'il écrit par exemple : «In some scenes where I wanted to use a piece of white polyester to bounce the sunlight and reduce the contrast a little for the faces that were against the sun, [Malick] asked me to shoot without it. As the filming continued and we saw the results, we became more daring, taking away more and more lighting aids so as to leave the image bare».

l'un des enjeux principaux de ce projet puisqu'elle a pour effet à plusieurs moments dans le récit – c'est le cas notamment lors de la scène de la caravane – *d'inverser* la relation traditionnelle entre les corps filmés au devant de la scène et l'arrière-plan. Ainsi, lors de ces moments, ce qui est désormais quasi «oublié» ne caractérise plus le paysage, hypnotisant par la beauté de son ciel aux couleurs mauve-orangées, mais bien l'action.

Même le spectateur qui s'obstinerait à suivre l'action du premier plan et qui n'aurait alors pas déjà «vu» le paysage dès le début de la séquence serait forcé de remarquer la présence et la grandeur de celui-ci étant donné que la caravane, dans son mouvement, semble aller directement à sa rencontre. Les nouveaux arrivants se dirigent en effet vers la maison du fermier, qui repose au loin au sein du paysage et qui fait figure de «site», notion sur laquelle il importe d'insister. Si j'avais que c'est surtout à partir de la scène de la fuite dans les bois de Kit et Holly dans *Badlands* qu'il commence à se passer quelque chose sur le plan de la perception du paysage filmique, je dirais que dans *Days of Heaven*, c'est principalement la présence de la maison posée au loin dans ce plan qui incite le spectateur à voir le paysage non pas seulement pour quelques instants mais véritablement pour toute la durée du film. Dans son ouvrage *Le site et le paysage*, Cauquelin écrit à propos du site dans la peinture:

le trait le plus notable [du site] est la propriété de «faire voir» ce qu'il y a autour de lui. Et sans doute déjà aussi [...] invite-t-il à aller «ailleurs». [...] [S]'il est mis en vue en tant qu'objet marquant, il est aussi ce qui *met en vue* le reste des objets du paysage⁵⁰.

Dans le plan qui nous intéresse, il semble que l'emplacement particulier de la maison du fermier vise précisément à mettre en vue le paysage agricole. Ce site-lieu anime l'arrière-plan, il constitue l'une des ressources dont dispose Malick pour l'empêcher de sombrer dans l'oubli. C'est donc dire que la maison de *Days of Heaven*, de la même façon que la lumière naturelle sublime et que les autres

Nestor Almendros, *A Man With a Camera*, trad. Rachel Phillips Belash, New-York, Éditions Farrar, Straus, Giroux, 1984, p. 171. Je souligne.

⁵⁰ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, op. cit., p. 145-6. Les italiques sont de l'auteure.

éléments évoqués précédemment, permet au paysage de résister vis-à-vis de l'avant-plan et ce qu'il dévoile - d'ailleurs, le terme «site» vient du latin *resistere*, signifiant justement «résister»⁵¹. Mais plus important encore qu'une résistance, «le paysage-site assure la cohésion entre les diverses parties du monde habité [...] et sert de lien entre les personnages du premier plan enclos dans leur construction perspectiviste et la vaste étendue d'un monde sans borne»⁵², aspect conférant au site les traits d'un médiateur, ce qui apparaît ici particulièrement pertinent de souligner sachant que toute l'œuvre de Malick tente d'explorer la complexité du dialogue entre l'homme et son environnement, ce que nous observerons de plus près dans le second chapitre.

De plus, la composition très étudiée du plan de la caravane et sa construction en profondeur nous porte à croire que Malick invite le spectateur à lire ce dernier comme un tableau. Le cinéaste lui donne d'ailleurs tout le temps nécessaire pour contempler, c'est-à-dire pour voir et étudier, l'espace de la ferme, le plan ayant une durée de près de quarante secondes. La profondeur et la texture du plan-paysage sont créés par trois éléments principaux : les larges portes d'entrée du domaine, qui identifient clairement l'avant-plan; la maison du fermier, qui exhibe comme on l'a dit l'arrière-plan et le paysage et qui contraste, «résiste» avec les autres éléments naturels du fond (la plaine, le ciel, les nuages, etc.) en raison de son aspect architecturé, non-naturel et ses teintes plus foncées; la lumière naturelle, qui «détache» l'avant-plan de l'arrière-plan par ses contrastes de couleur marqués. La force du plan de la caravane réside dans le fait qu'en le construisant minutieusement en profondeur, Malick parvient sans montage et à même le plan à nous montrer «ce qu'il y a entre les gens» (ceux-ci présentés en avant-plan et en arrière-plan, la maison du fermier suggérant nécessairement une présence humaine), c'est-à-dire, «l'espace, le son (sur lequel on se penchera prochainement) et les couleurs».

⁵¹ *Ibid*, p. 85.

⁵² *Ibid*, p. 146. Je souligne.

En outre, ce qui me semble surtout important de retenir avec ce plan ingénieusement construit, c'est qu'il donne à voir le paysage de la ferme non pas comme un simple «fond» mais comme la *scène* principale du film. Car c'est en effet autour du site-lieu de la maison que Malick construit l'espace où se déroule la majorité des événements du récit. Il n'est alors pas fortuit que le cinéaste présente immédiatement après le plan de la caravane un plan beaucoup plus rapproché de la demeure du fermier pour illustrer le «glissement» progressif de la scène (en fait, la maison est clairement identifiée comme le sujet de ce deuxième plan). On remarque d'ailleurs que les deux plans sont en plus liés par une surimpression, effet visuel qui marque une sorte d'insistance sur ce glissement et qui par le fait même vient confirmer que la maison du plan de la caravane, bien que mise à distance dans le paysage, pose au loin précisément pour être vue⁵³. On remarque aussi que le va-et-vient entre l'arrière-plan et l'avant-plan (entre le paysage et les corps) de l'exemple que l'on vient d'étudier est emblématique de la dynamique spatiale générale de *Days of Heaven*, autre aspect significatif démontrant que le paysage chez Malick n'a rien de décoratif et de transparent et permet de structurer de manière vivante et ingénieuse l'espace de l'œuvre.

L'aspect très pictural de ce plan m'amène à rappeler un important paradoxe ayant trait au paysage dans l'œuvre de Malick et au paysage en général, à savoir que ce dernier, bien que naturel en apparence étant donné la part de nature qu'il «actualise», comme dirait Gardies, est toujours le produit d'une *construction*. Cauquelin ajoute : «Mettre en vue le paysage, l'exhiber, tel est le mot d'ordre du site qui introduit bien de la fabrication dans le paysage»⁵⁴, fabrication inhérente également à chacun des éléments développés plus haut (sous-exposition des corps, cadrage, profondeur), lesquels constituent tous des «stratégies» pour favoriser l'émergence du paysage filmique, ce qui témoigne donc nécessairement de sa

⁵³ Avant même de tourner *Days of Heaven*, Malick voulait déjà que la maison du fermier attire particulièrement le regard des personnages et des spectateurs. Il écrivait dans le scénario original du film: «At the center of the bonanza, amid a tawny sea of grain, stands a gay Victorian house, three stories tall. Where most farm houses stand more sensibly on low ground, protected from the elements, "The Belvedere" occupies the highest ridge around, *commanding the view* and esteem of all». Je souligne.

⁵⁴ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage, op. cit.*, p. 146.

nature artificielle. Le paysage des films de Malick apparaît alors *à la fois* comme naturel et mis en forme. Le premier de ces deux aspects est intimement lié à ce que nous disions à propos de l'attraction. En effet, Malick cherche tout d'abord à présenter le paysage comme un objet attractionnel, c'est-à-dire un objet qui d'une part attire le regard du spectateur de façon très marquée, d'autre part, un objet de nature précaire. La beauté du paysage qu'il exhibe d'un film à l'autre n'a aucunement pour fonction de lui conférer les traits d'une «carte postale» comme lui reprochent quelques critiques, mais au contraire rend ingénieusement compte de ces dernières propriétés. En filmant plusieurs scènes de *Badlands* et *Days of Heaven* au crépuscule et à l'aube (la majeure partie de la fuite de Kit et Holly dans les badlands du Montana, de nombreux plans survenant principalement lors de l'arrivée sur la ferme d'Abby, Bill et Linda), Malick parvient inmanquablement grâce à la magnificence de la lumière naturelle à capter le regard spectatorial en plus de rappeler le caractère éphémère de la beauté de l'instant qu'il capte sur pellicule. À ce propos, on est forcé de constater dans les deux films l'importance pour le cinéaste de *saisir* les différents «moments» de la journée et de les faire sentir au spectateur par des procédés moins narratifs que purement visuels et sonores. Les nombreuses scènes de *Days of Heaven* ayant été tournées à la «magic hour» (l'heure/l'instant magique de la journée), terme employé par presque la totalité des critiques ayant fait l'éloge de la photographie du film, témoignent au mieux de la recherche et de la saisie du moment éphémère menées par Malick, lequel «s'attache à illustrer [d]es instants d'épiphanie»⁵⁵ comme le résume bien François Bovier.

Mais à travers sa saisie de l'instant, ce que semble surtout vouloir filmer Malick, c'est une nature *en vie*. Il s'agit donc avec son cinéma de montrer autant les variations que les transformations de cette dernière. Ce faisant, on est constamment frappé dans son cinéma par le changement continu de la lumière naturelle et par les métamorphoses que subit le territoire dans lequel évoluent les protagonistes.

⁵⁵ François Bovier, ««Le Nouveau Monde» ou la vie dans les bois : la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 69.

Dans *Badlands*, Kit et Holly traversent différents types d'espaces – et vivent, au même titre que le spectateur, différentes «sensations spatiales» - et on découvre avec eux, à travers l'évolution de leur fuite, la diversité et la vastitude des plaines du Midwest américain. Le récit de *Days of Heaven* étant davantage ancré dans un lieu précis, c'est plutôt le cycle des saisons que le réalisateur dépeint ici, montrant ainsi le ranch texan sous de multiples jours, dans ses différentes «phases», tantôt bercé par la lumière douce de l'été, tantôt rendu blanc par la neige d'une tempête. Voilà d'autres aspects qui nous amène à comprendre le paysage et la nature dans ses films comme étant spectaculaires - *vivants* plutôt que simplement décoratifs - et intimement liés au sensible (leur beauté étant rendue presque palpable) et, par là, à les considérer comme des objets réflexifs. Ainsi, force est de reconnaître que la nature en perpétuelle transformation à laquelle nous convie Malick constitue également une autre de ses multiples stratégies pour nous faire voir le paysage.

Les personnages «en action» au sein du paysage

On a vu avec Lefebvre que le paysage filmique est toujours susceptible de reprendre sa fonction classique de lieu, généralement parce que le spectateur décide de porter son regard sur l'action du récit plutôt que sur le *cadre* dans lequel celui-ci prend place. Or, l'une des raisons principales pour laquelle le traitement singulier de l'espace des films de Malick mérite d'être étudié sérieusement réside justement dans le fait que son cinéma bouscule le mode de spectature traditionnel en programmant comme je le disais un regard paysager soutenu, faisant alors souvent du cadre spatial la véritable scène de ses récits. Il semble en effet que tous les événements de *Badlands* et *Days of Heaven* aient d'abord été pensés *par rapport* à l'environnement où ils s'inscrivent et si on a cette impression, c'est précisément parce que l'environnement, dans plusieurs scènes clés des deux films, *domine* les actions des personnages. Toutefois, chez Malick, la «domination» de l'environnement et du paysage sur les personnages vise la plupart du temps moins à suggérer un rapport de force (une quelconque hiérarchie) qu'à illustrer une relation

plus juste entre ces derniers, ou disons plus sensible, que ce à quoi nous a habitué le cinéma dominant. Car en effet, depuis longtemps déjà, le cinéma américain classique et même bon nombre de cinémas nationaux privilégient la monstration des corps au profit de la monstration du paysage si bien que nous avons intégré le rapport particulier des corps agissant *devant le fond*. Or, il est important de rappeler que l'insistance marquée sur les corps que manifestent ces cinémas montre moins la domination de l'environnement sur les personnages que la domination de ces derniers sur l'espace diégétique. L'homme en action donne en effet l'impression de dominer l'espace diégétique ne serait-ce que par son omniprésence dans le récit, renforcée doublement : le personnage dans le cinéma classique est non seulement présent dans à peu près tous les plans du film (donc pour toute la durée du récit) mais constitue en plus le centre d'intérêt et le sujet principal de ces plans, en figurant à l'avant-plan tout en étant souvent cadré en plans moyen ou rapproché. En somme, toutes ces caractéristiques rendent compte de ce que Maurizia Natali appelle l'habitude «narcissique» des cinéastes, lesquels entretiennent la mise à distance et l'éloignement du paysage au profit des corps filmés en action.

Il serait exagéré d'avancer que les films de Malick inverse complètement la relation habituelle entre les personnages en action de l'avant-plan et le paysage. Par contre, il est certain que le cinéaste questionne ce rapport en proposant une nouvelle construction, voire surtout une nouvelle perception, de l'espace diégétique, ce qui ne veut pas dire pour autant que ses films n'obéissent pas à certains codes du cinéma classique. Bien entendu, on aperçoit en effet aussi dans plusieurs scènes de ses œuvres les personnages au premier plan et certaines de leurs actions sont découpées et présentées de façon assez conventionnelle. Seulement, à la différence du cinéma classique, il ne faut jamais attendre bien longtemps pour que Malick rappelle la présence de l'espace dans lequel se déroulent ces actions. À ce propos, il n'est évidemment pas fortuit que le cinéaste confère à ses deux premiers films les traits d'un road-movie et d'un western, deux genres du «territoire» par excellence lui permettant au mieux d'explorer à travers ses récits l'immensité de l'espace naturel américain. En effet, les déserts, les plaines et le vaste domaine du fermier au

sein desquels évoluent les personnages de *Badlands* et *Days of Heaven* pendant pratiquement la totalité du récit constituent les cadres idéaux pour rappeler de façon constante au spectateur la présence, voire l'*omniprésence* de l'espace diégétique, et par là, sa domination sur les protagonistes.

Dans les films qu'on étudie, la domination de l'espace est créée et suggérée de plusieurs manières intéressantes. D'abord, les actions mêmes des personnages tendent de manière constante à actualiser l'environnement naturel qui les entoure au même titre que le cadre thématique général des deux films, la fuite en nature et les moissons, deux activités «extérieures» assurant la mise en vue permanente de cet environnement. Les protagonistes des deux œuvres vivent littéralement au cœur de la nature, mangent, dorment et travaillent en plein air, ce qui a pour conséquences de continuellement dévoiler (la grandeur et la beauté de) l'espace naturel, de le faire sentir au spectateur, et donc de faire émerger le paysage filmique. Dans *Badlands*, Kit et Holly sont ce que Pascal Bonitzer nomme des personnages «déambulatoires» et leur parcours, caractérisé par l'*errance* d'un état du Midwest à l'autre, «accentue la présence de l'environnement, [...] sa domination sur [ceux-ci]»⁵⁶, nous conviant alors à une perception directe et «pure»⁵⁷ de l'espace qu'ils traversent, pour employer une expression chère à Deleuze. Le film rappelle d'ailleurs certaines idées clés de *L'image-temps* en ce sens que le couple, à travers sa longue et lente dérive, son vagabondage, en vient non seulement à faire l'expérience du temps qui passe au fil des jours, mais surtout en vient à «éprouver» l'espace diégétique, au même titre que le spectateur, saisi de manière continue par la constante mise en vue de l'environnement que découvrent et parcourent les personnages du film. Dans *Days of Heaven*, où le cadre spatial du récit est peut-être en apparence moins «mobile», la perception directe de l'espace est principalement générée par les regards que posent les personnages vis-à-vis ce dernier. En effet, la contemplation, voire même l'appréciation, du paysage est d'ailleurs explicitement suggérée à différents moments dans le film, notamment lorsque Bill arrive pour la

⁵⁶ Cité dans Jean Mottet, «Le paysage, les corps, la surface», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 221.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

première fois sur la terre du fermier, découvrant la vastitude et la beauté du domaine et semblant se réjouir du calme qui y règne. Sa concentration sur l'espace naturel est renforcée au moyen de deux plans subjectifs, l'un assez rapproché montrant un groupe de bisons, l'autre suivant un oiseau qui vole au-dessus d'une plaine au moyen d'un somptueux panoramique, technique particulièrement appropriée pour renforcer l'activité perceptive de Bill, qui à ce moment «parcourt» littéralement du regard le territoire agricole. Le champ/contrechamp que produit le montage de cette courte séquence de cinq plans (constituée d'un plan d'ensemble, de deux plans frontaux rapprochés de Bill ainsi que des deux plans subjectifs décrits ci-haut) m'apparaît particulièrement intéressant puisqu'il instaure un dialogue non pas entre un homme et un autre comme on aurait l'habitude de le voir, mais bien entre l'homme et l'espace. Par le fait même, la vision du protagoniste devient celle du spectateur qui étudie à son tour la terre du fermier et, ultimement, tout l'espace diégétique de l'œuvre. La contemplation spatiale par les personnages fait également l'objet de *Badlands* mais de façon différente. Pour l'illustrer, Malick a moins recours au montage qu'aux dialogues et réflexions de Kit et Holly qui, à différents moments dans le récit lorsqu'ils se trouvent à l'extérieur - non pas par hasard, on le comprend bien -, témoignent explicitement de leur «appréciation» du paysage. C'est le cas par exemple vers le début du film lorsque Holly, près de la rivière, dit à Kit : «What a nice place», avant que celui-ci lui réponde : «Yeah, the tree makes it nice», également plus tard dans le film lorsque le couple en cavale traverse les «Great Plains» et qu'Holly raconte en voix-off : «Kit told me to enjoy the scenery, and I did», ou quelques instants après alors que Kit, témoin du soleil qui se lève derrière des montagnes à l'aube, déclare à Holly : «God, what a sight... Tell me this, honey. What does a little Texas girl like yourself think of a sight like that?», dernière remarque qui montre bien que Kit est conscient de l'aspect spectaculaire du paysage, théâtre («sight») de phénomènes naturels saisissants. Bref, à travers leurs observations et leur reconnaissance de la beauté du paysage, Kit et Holly apparaissent eux-mêmes comme de véritables spectateurs de l'espace filmique, incitant donc inévitablement le spectateur du film à voir et sentir cet espace.

Dans les deux films, le cadrage joue également un rôle important pour illustrer la domination de l'environnement naturel sur les personnages. À plusieurs moments, Malick cadre les vastes étendues en plans d'ensemble et même souvent en plans particulièrement larges (ce qu'il appelle lui-même dans ses scénarios «extreme long shots»), technique permettant bien entendu d'exhiber toute la grandeur du territoire - dans tous les sens du terme - mais ayant aussi pour conséquence d'*envelopper* les personnages, aspect important sur lequel on insistera davantage dans le prochain chapitre. Ce qui apparaît singulier vis-à-vis des plans d'ensemble chez le cinéaste, outre leur importance au sein de son œuvre, c'est qu'ils ne donnent pas l'impression de simplement «situer» l'action mais visent plutôt à faire sentir l'espace dans lequel vivent les protagonistes. On remarque même que certains de ces plans sont parfois presque dissociés des actions des personnages, cherchant plus exactement à illustrer la texture, l'atmosphère d'un milieu. C'est le cas par exemple immédiatement après la scène où Kit contemple (une fois de plus) le paysage au crépuscule dans une position christique, le fusil sur les épaules, alors que le montage présente une série de plans d'éléments naturels faisant alterner des plans rapprochés d'animaux et des plans d'ensemble dans lesquels le corps du personnage ne figure pas. Cette séquence, emblématique de plusieurs aspects du traitement de l'espace des films de Malick, nous amène à rappeler une idée importante ayant trait au plan d'ensemble et au paysage filmique et dont il est question dans le texte de Lefebvre, lequel souligne avec justesse que ce type de plan ne constitue pas nécessairement «le cadrage des paysages», comme le prétendent Bordwell et Thompson dans leur ouvrage *Film Art*. L'auteur écrit :

Si ce type de cadrage, par la distance qui sépare la caméra de l'objet filmé, offre une vue susceptible de prédisposer le spectateur à la saisie d'un paysage, on se doit d'éviter d'y voir là la principale «cause» de cette saisie. [...] [I]l appert manifestement que le plan d'ensemble n'est pas une condition suffisante pour l'émergence du paysage filmique⁵⁸.

À l'inverse, si les deux plans d'ensemble de la séquence abordée ci-haut risquent fortement de faire émerger le paysage filmique, c'est parce que Malick réfléchit

⁵⁸ Martin Lefebvre, «Entre lieu et paysage au cinéma», *op. cit.*, p. 157-8.

grâce au montage non seulement à ce qu'il y a dans ces plans mais aussi *autour* de ces derniers. C'est en effet moins les deux plans d'ensemble isolés que la dynamique générale de la séquence qui permet au spectateur de véritablement faire l'expérience du paysage. Et force est de reconnaître une fois de plus que cette dynamique est créée grâce à de multiples stratégies ingénieuses. La séquence en question (d'une durée d'environ quarante-cinq secondes) s'amorce avec un assez long panoramique qui couvre pendant quelques instants l'immensité de l'espace désertique. Le mouvement s'arrête ensuite et on découvre, toujours dans le même plan, maintenant fixe, Kit de dos, auquel on est fortement invité à identifier notre regard étant donné qu'il regarde lui-même le territoire et les montagnes au loin. Cette identification est renforcée au moyen d'un deuxième plan, plus rapproché, montrant le personnage de face qui semble littéralement hypnotisé, fasciné, par ce qu'il contemple. Le plan (d'ensemble) qui suit apparaît d'abord comme subjectif, comme la transposition de sa vision, mais on comprend ensuite avec les quatre autres plans d'éléments naturels que ce qui est présenté au spectateur résulte d'une vision extérieure, car le montage fait alterner simultanément deux plans rapprochés, un plan d'ensemble et un autre plan rapproché, confirmant que la vision de la plaine désertique n'est pas celle de Kit (dont la position initiale n'a pas changé pendant la séquence, comme le montre le dernier plan où on le découvre à nouveau) mais bien celle d'une instance extra-diégétique «capable» d'opérer une telle perception par le biais du médium cinématographique. Ainsi, par et à travers ce «glissement» des visions – la vision de Kit devient celle du cinéaste -, Malick nous invite à poser un regard plus global, voire plus ouvert, sur l'espace du film, «condition» essentielle pour véritablement faire l'expérience du paysage filmique, lequel n'existe et n'a de sens que par celui-ci.

Les sons et le paysage

Notre analyse de la réflexivité et de la sensation de l'espace filmique dans *Badlands* et *Days of Heaven* serait assurément incomplète si l'on faisait abstraction de leur

structure sonore tout à fait singulière. Il apparaît en effet essentiel d'étudier de plus près la complexité de cette dernière, jouant dans les deux films un rôle tout aussi important que la structure visuelle générale en ce qui a trait à l'émergence du paysage. Car si Malick, comme on l'a montré, cherche à travers son cinéma à ce que le paysage soit constamment vu, on ne saurait suffisamment insister sur le fait qu'il vise aussi sans cesse à être *entendu*. Il ne faut pas chercher bien loin pour comprendre comment le travail sonore de Malick a pu intéresser le théoricien du son Michel Chion qui, douze ans avant d'écrire sur son troisième métrage, déclarait dans *Le promeneur écoutant* :

rien ne s'oppose, techniquement et matériellement, à ce qu'il y ait des *peintres de sons* – c'est-à-dire des gens qui, partant de moyens divers, se donneraient pour but de recréer des *ressentis sonores précis*. On en compte quelques-uns, ils sont rares⁵⁹.

C'est précisément par des «ressentis» que passe l'expérience sonore - et visuelle, comme on l'a vu - des films de Malick, qu'on peut certainement considérer comme un «peintre de sons». À ce propos, il m'apparaît important de développer autour de deux aspects concernant la sensation et la réflexivité de l'espace sonore dans *Badlands* et *Days of Heaven* : le traitement singulier de certains sons précis; les voix-over particulières des personnages féminins.

Plusieurs moments dans les deux films se distinguent des conventions dominantes par leurs propriétés sonores particulières. Toutefois, Malick cherche moins à travers son œuvre à faire entendre au spectateur de nouveaux sons (même s'il y parvient) qu'à lui faire connaître une nouvelle expérience filmique des sons, l'invitant alors à une nouvelle perception sonore du monde. Ainsi, ces moments apparaissent réflexifs sur le plan sonore non pas parce qu'ils dévoilent des sons et des bruits inusités mais parce que leur traitement du son s'inscrit en marge des codes narratifs habituels, aspect auquel Jerry Wierzbicki fait référence dans son analyse de la trame sonore de *Days of Heaven* en parlant de sons «arbitraires» : «[Arbitrary noises] violate expectations not because of their content but because of their

⁵⁹ Michel Chion, «Promenade d'écoute», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 53. Je souligne.

treatment»⁶⁰. Dans *Badlands*, par exemple, Malick choisit à plusieurs moments dans le film de diminuer ou même de supprimer l'intensité des sons intradiégétiques au profit de sons extradiégétiques (des pièces musicales la plupart du temps). C'est le cas notamment lors de l'incendie de la maison du père de Holly, où le son réel de chacune des images présentées par le montage est complètement remplacé par une composition musicale. Il en va de même lorsque le père de Holly tue le chien de celle-ci devant ses yeux. Les plans montrent la jeune fille parler sans que l'on comprenne ce qu'elle dit étant donné que le cinéaste met en sourdine son dialogue au profit de la musique et de sa voix-over. Enfin, le phénomène se remarque également à plusieurs moments durant la fuite du couple, notamment juste après que Kit ait transporté le corps de Cato, son ancien collègue éboueur, dans une remise. Le protagoniste, visiblement frustré, marche en rond en criant des injures qui sont rendues inaudibles par la musique qui domine le plan. Dans *Days of Heaven*, il arrive à certains moments du film que Malick amplifie de façon très marquée – et nécessairement réflexive – l'intensité de certains sons significatifs. On pense entre autres au son du vent qui berce les champs de blé durant tout le film, au bruit de la girouette posée sur le toit de la demeure du fermier ou encore aux cris des sauterelles juste avant qu'elles ne ravagent les moissons. Mais la scène la plus éloquente de ce procédé survient sans doute au début du récit, dans l'aciérie de Chicago, lorsque Bill se dispute avec le contremaître avant de le tuer accidentellement. Il est en effet impossible d'entendre les propos qu'échangent les deux hommes puisque l'espace sonore de l'endroit, créé par divers bruits industriels produisant un véritable chaos, assourdit l'ensemble de la querelle et perturbe notre perception habituelle de l'action. À l'inverse, on doit aussi noter l'importance que joue le silence des personnages dans les deux films, permettant au spectateur de détacher son regard des corps en action pour écouter l'espace au sein duquel ils évoluent, celui-là moins silencieux. Je pense encore à la scène de *Days of Heaven* où Bill découvre en solitaire le domaine du fermier. Le mutisme du personnage nous permet de faire tout comme lui une écoute particulièrement attentive et

⁶⁰ Jerry Wierzbicki, «Sound as Music in the Films of Terrence Malick», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 113.

sensible de son environnement. Ainsi, le silence des personnages donne une voix au paysage, lequel devient donc par le dialogue singulier qu'il produit le véritable *acteur* de certaines séquences, confirmant par là une fois de plus son caractère spectaculaire. On voit donc dans l'œuvre de Malick que l'environnement sonore a souvent pour effet au même titre que l'environnement géographique de dominer les actions des personnages et qu'il ne constitue en rien un simple «ornement» puisqu'il se manifeste souvent au premier plan, inversant alors parfois lui aussi la relation traditionnelle entre les sons que produisent les corps du devant et les sons du fond. En conséquence, ce traitement singulier du son a pour effet de produire des «décalages» narratifs – certains spectateurs habitués aux codes narratifs classiques pourraient en effet être choqués par le rapport inhabituel qu'entretiennent l'image et le son dans les scènes évoquées précédemment – et montre que dans le cinéma malickien, la sensation d'un état particulier, d'une atmosphère, d'un milieu – d'un espace – prime sur le «réalisme» (au sens où l'entend le cinéma dominant) et la transparence d'une situation donnée.

Les voix-over des quatre métrages de Malick ont été largement commentées et ont fait l'objet de différents types d'analyse dans lesquelles théoriciens et critiques se penchent principalement sur la question de l'énonciation ou encore la question des genres. Je m'intéresse seulement ici à l'aspect réflexif des voix-over singulières des deux premiers films de Malick, instances complexes qui ont en effet aussi pour conséquence de détourner le regard spectatorial de l'action, donnant ainsi accès en quelque sorte à un «autre espace», phénomène qui sera développé davantage dans le prochain chapitre. Si les toutes premières scènes de *Badlands* et *Days of Heaven* attirent immédiatement l'attention sur le plan sonore, c'est surtout parce que Malick délègue la narration des deux récits à des jeunes filles, procédé auquel le spectateur n'est nullement habitué. Il semble en effet que le cinéaste tente dès le début des deux films de marquer l'énonciation à travers les voix-over de Holly et Linda en présentant ces dernières comme des instances subjectives plutôt qu'omniscientes et transparentes. Comme le souligne Anne Latta dans un essai consacré aux deux films qui nous intéressent, «[e]mploying a child's or a young person's voice-over

raises questions of point of view more acutely than the familiar adult voice»⁶¹. Les voix-over des jeunes héroïnes contrastent en tout point avec celle classique du narrateur mâle hollywoodien, autoritaire et omnisciente, à laquelle le spectateur est habitué. De plus, l'accent des deux personnages, originaires respectivement du sud des États-Unis et du Midwest, est notable (particulièrement celui de Linda, qui provient d'un milieu ouvrier) si bien qu'on a parfois du mal à comprendre ce qu'ils disent. Le spectateur est alors forcé de se concentrer davantage et de faire une écoute plus attentive de ce que les deux filles racontent, à la grande satisfaction de Malick qui cherche manifestement par là à lui faire vivre une expérience nouvelle, plus sensible, de la voix-over. À ce propos, le caractère lyrique du commentaire de Holly et Linda, produit entre autres par le timbre, la texture, la sensibilité, la douceur de leur voix mais aussi par le caractère très candide de leurs expressions est grandement responsable de la création des «ressentis sonores» de son cinéma.

Le caractère réflexif de la voix-over des deux protagonistes est également généré par le *décalage* entre les événements du récit et ce que racontent Holly et Linda. Ce phénomène se remarque surtout dans *Badlands* alors que le commentaire de Holly, libre et léger, contraste de manière très singulière avec les événements violents du film, créant ainsi un contrepoint marqué. Et c'est justement à travers cet étrange contrepoint que la voix-off devient réflexive : l'indifférence déconcertante de Holly vis-à-vis des gestes graves de Kit amène le spectateur, dérouté, à réfléchir aux pensées de l'héroïne, inscrites en quelque sorte dans un autre espace. Ce décalage s'observe également dans *Days of Heaven* mais de manière plus subtile alors que Linda dévoile par le commentaire à plusieurs moments du film des informations n'entretenant pas de rapport direct avec l'image (par exemple, au début et à la fin du film lorsqu'elle parle de l'Apocalypse ou encore vers le milieu du récit lorsqu'elle décrit la gentillesse et la bonne foi du fermier), ce qui a pour effet de

⁶¹ Anne Latta, «Innocents Abroad : The Young Female Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 86.

«détacher» l'espace de la voix-off des événements du récit présentés visuellement, le rendant ainsi réflexif.

Enfin, l'analyse du traitement sonore singulier de plusieurs scènes et des voix-over dans les deux premiers films de Malick nous permet de remarquer l'importance accordée par le cinéaste à la sensation et à l'écoute de l'espace sonore. En d'autres mots, on voit qu'en parvenant à faire sentir de façon marquée la «présence» de cet espace non visuel, Malick nous incite une fois de plus à tourner notre regard vers l'extérieur de l'action des corps, c'est-à-dire, à nous placer en mode spectaculaire pour nous faire voir *et* entendre le paysage filmique. Ce faisant, l'œuvre du cinéaste opère de façon continue un *basculement* de l'action et celle-ci se trouve transposée dans le paysage filmique – visuel et sonore –, lequel prend désormais les traits d'un véritable «narrateur» des événements. Ce que se propose d'étudier le prochain chapitre.

Chapitre II :

Espace et narration. Construction et organisation de l'espace diégétique, édification d'un espace de pensée, modes de manifestation du paysage au sein du film.

Nous n'avons jusqu'ici principalement abordé l'espace qu'en des termes de perception en étudiant sa mise en vue au sein du film, son écoute et les différentes sensations qu'il est susceptible de produire. Nous avons également montré l'importance que joue le sujet spectatorial vis-à-vis de l'émergence du paysage filmique. Mais à l'activité spectatorielle perceptive de l'espace filmique s'ajoute comme le rappelle Gardies l'activité cognitive, à travers laquelle le spectateur s'approprie l'espace comme un «système relationnel»⁶². En effet, par ce double travail (perceptif et cognitif), le spectateur est aussi en grande partie responsable de la construction de l'espace diégétique puisque c'est lui qui *rassemble par son regard* – le même regard assurant l'émergence du paysage filmique - les différents éléments spatiaux que lui dévoile le film⁶³. Toutefois, il opère ce travail plutôt inconsciemment parce que le cinéma dominant et l'illusion de transparence qu'il génère lui donnent l'impression que l'histoire d'un film se raconte «toute seule» et, ce faisant, que l'espace dans lequel s'inscrit cette histoire se construit de lui-même. À ce propos, une autre des particularités du cinéma de Malick est d'inciter le spectateur à prendre conscience du travail qu'il effectue vis-à-vis de la construction de l'espace filmique pour ensuite l'inviter à comprendre et penser cet espace comme un système relationnel dynamique. En effet, en rendant comme je le disais réflexif l'espace (visuel et sonore) de ses œuvres, bousculant ainsi notre perception spatiale habituelle, Malick nous demande de porter un soin particulier à son organisation dans le film, laquelle traduit sa vision du monde, sa philosophie et

⁶² André Gardies, *L'espace au cinéma, op. cit.*, p. 102.

⁶³ De la même façon qu'il est aussi responsable que le cinéaste de la production de sens d'un film, travaillant sans cesse à interpréter, à «décoder», ce que lui présente le récit.

dont l'articulation au sein du récit appelle la participation active du spectateur. Car si Malick insiste autant à faire sentir la présence de l'espace dans son œuvre comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, c'est forcément parce qu'il veut nous dire quelque chose de cet espace ou, plus intéressant encore, qu'il tente de lui *faire dire* quelque chose.

Ce chapitre étudie comment l'espace joue un rôle clé dans la narration des films de Malick et observe comment ce dernier parvient à construire le discours de *Badlands* et *Days of Heaven* à travers les différentes «relations spatiales» du film (relations entre les différents espaces du récit mais aussi relations entre les personnages et l'espace). Dans un premier temps, j'analyse l'organisation et la structure de l'espace des deux œuvres pour ensuite montrer comment le paysage *intervient* au sein de celles-ci, m'intéressant alors à étudier de quelle façon il renforce la narration de leurs récits respectifs tout en faisant écho à la vision du monde de l'auteur.

La question du langage poétique

Envisager l'espace des films de Malick selon la proposition de Gardies, c'est-à-dire en termes de «système» et de «relations», permet de mieux comprendre la dimension poétique de ses œuvres. D'abord, il apparaît certain que la question du langage préoccupe le cinéaste, qui explore d'un film à l'autre les multiples possibilités du médium cinématographique (montage, mobilité de la caméra, voix-over)⁶⁴ mais aussi les possibilités, voire aussi les limites, de la narration filmique.

⁶⁴ Malick est en effet reconnu pour expérimenter les nouvelles technologies. *Days of Heaven*, par exemple, est le premier film à avoir mis en application dans certaines scènes la «Panaglide», prototype de la «Steadicam» (Nestor Almendros, *A Man With a Camera*, *op.cit.*, p. 176) alors que *The New World* a été filmé en partie en 65 mm, format très rare (André Habib, «Retrouver la sensation», *op. cit.*). Ainsi, à travers son exploration des possibilités du médium et sa réflexivité, l'œuvre de Malick s'approche du cinéma structurel (sans nécessairement être «expérimentale», au sens cinématographique du terme) en ce sens qu'elle rejoint les deux principes fondamentaux de ce dernier. Nicole Brenez écrit à ce sujet : «Un film structurel est un film *réflexif* - c'est à dire qu'il se consacre à élucider quelque chose de son propre fonctionnement et donc participe d'une description voire d'une définition du cinéma. [...] [De plus], un film structurel s'inscrit dans un programme

Selon Heidegger, une des tâches importantes que doit remplir le poète est celle de faire prendre conscience à l'homme de sa situation dans le monde et de sa relation avec les éléments qui constituent ce dernier :

The poet [task] is to draw us back to ourselves, to remind us of the 'fugitive gods' and of *our place in relation to Being and other beings*. [...] But since even language is increasingly instrumentalised, the disclosing of our relation to Being can only happen through poetic, evocative language⁶⁵.

Le philosophe insiste sur le fait que c'est par la poésie qu'on arrive à prendre conscience de notre relation avec le monde justement parce que celle-ci a la capacité, comme je le disais précédemment, de faire venir en présence les éléments du monde, de les mettre «à découvert», comme il l'écrit. Mais c'est à travers le langage dans toute sa complexité qu'elle y parvient : «Le domaine où œuvre la poésie est le langage. L'essence de la poésie doit être conçue à partir de l'essence du langage»⁶⁶. Il paraît particulièrement approprié d'étudier de plus près l'articulation et la structure du langage des films de Malick parce que le cinéaste pense - et fait penser - *à travers elles* la relation de l'homme au monde et à l'espace. C'est d'ailleurs en partie pour cette raison qu'on dira que le langage qu'il met en œuvre est poétique, suivant une fois de plus les propositions de Tarkovski, dont l'œuvre entière explore également les possibilités et les limites du langage et pour qui «[i]l ne peut exister qu'une seule forme de pensée au cinéma : la forme poétique»⁶⁷. Cependant, puisqu'il privilégie la réflexion plutôt que la narration classique, le langage singulier du cinéma de Malick a pour effet de bousculer les habitudes spectatorielles. Son œuvre, comme celle de Tarkovski, pose souvent plus de questions qu'elle ne donne de réponses, les motifs, les actions et les états d'esprit des personnages de *Badlands* et *Days of Heaven* ne sont pas toujours clairs, explicables et certains passages du récit des deux films ne semblent en apparence rien ajouter à la narration ou donnent du moins l'effet de la suspendre (la longue

d'*investigation* d'ensemble sur les propriétés et les puissances du cinéma». Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998, p. 390. Je souligne.

⁶⁵ Voir Martin Furstenau, Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*», *op. cit.*, p. 179. Je souligne.

⁶⁶ Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin, Paris, Gallimard, 1973 [1951], p. 54-55.

⁶⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 179.

séquence de l'incendie de la maison de Holly par exemple, la plupart des inserts de la nature omniprésents dans les deux films), caractéristiques s'inscrivant en marge des codes narratifs du cinéma classique. Le langage des films de Malick doit donc être compris différemment puisqu'il obéit à une vision d'auteur unique, à une *autre logique narrative*. Il s'agit alors de «lire» autrement le récit de ses films en s'habituant tout d'abord aux nouveaux mécanismes qu'engendre cette forme poétique et sa logique singulière. Dans sa préface au *Principe de raison* d'Heidegger, Malick écrit lui-même:

Our problems are problems with Heidegger's language. What gives them their force as problems is that they ask to be solved *in and through his language*, without further recourse. [...] If we cannot educate ourselves to his purposes, then clearly his work will look like nonsense. And yet we should not conclude that it is nonsense merely because we are not sure what is to keep us from the conclusion⁶⁸.

La remarque que fait Malick vis-à-vis du langage heideggérien s'applique tout à fait à son cinéma. En effet, le langage poétique unique auquel il nous convie appelle sans cesse la participation *active* du spectateur faisant face à une nouvelle expérience de la narration filmique, celle-ci lui demandant d'étudier le sens du récit non pas en regard des codes narratifs classiques – qui, d'ailleurs, ont plus souvent qu'autrement tendance à favoriser chez le spectateur une lecture «passive», car depuis longtemps intériorisés - mais bien à travers («in and through») l'organisation même de ce nouveau langage. Et c'est par sa lecture active de l'œuvre, assurée entre autres par ce que Tarkovski appelle les «liaisons poétiques», que le spectateur des films de Malick peut «participer à une authentique découverte de la vie»⁶⁹. À ce propos, il importe d'observer à quel point la dynamique spatiale générale de *Badlands* et *Days of Heaven*, procédant par liaisons mais aussi par oppositions, permet de renforcer de manière significative la narration et le discours des deux œuvres.

⁶⁸ Martin Heidegger, *The Essence of Reasons*, trad. Terrence Malick, Evanston, Northwestern University Press, 1969, p. xvii. Je souligne.

⁶⁹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 25-26.

Structure poétique du récit : liaisons et oppositions

Les deux premiers métrages de Malick partagent plusieurs aspects communs en ce qui a trait à leur structure spatiale, laquelle fait écho à de multiples degrés à la dynamique du poème. On note tout d'abord la présence dans son œuvre d'une multitude de motifs récurrents – Lloyd Michaels parle de «visual and aural poetics» ou de «binary repetitions»⁷⁰ - autant figuratifs (un être, un objet, une action) que formels (la composition ou l'angle de prise de vue singulier d'un plan, par exemple) ayant pour effet à la fois de marquer des insistances dans le récit et de rythmer celui-ci un peu comme le feraient des rimes poétiques. Les exemples foisonnent. On pense entre autres dans *Badlands* à la panoplie d'animaux exposés par le montage, aux deux enregistrements de Kit destinés aux autorités, aux deux danses que pratiquent le couple, à certaines répliques reprises à différents moments dans le récit (Kit déclarant : «Takes all kinds» au père de Holly au début du film ainsi qu'à l'officier assis à ses côtés dans l'avion à la toute fin du film; Holly racontant en voix-over que Kit lui fait penser physiquement à James Dean, remarque que reprend un des policiers après l'avoir finalement capturé) et à quelques plans assez singuliers composés identiquement (les deux plans larges (voir annexes, figures 1 et 2) montrant la voiture du couple filer à l'horizon lors de leur fuite dans le désert). Le même phénomène s'observe dans *Days of Heaven* : la girouette fixée sur le toit de la maison du fermier que le montage présente de façon cyclique, les verres de vins que l'on aperçoit d'abord chez le fermier puis dans la scène où Bill et Abby se retrouvent à l'aube sur la rivière, les machines assurant les récoltes qui font écho au vacarme industriel de l'usine du début du film ainsi que les nombreux plans des champs de blé en mouvement. Aussi, plusieurs de ces motifs se retrouvent dans les deux films de Malick, donnant l'impression que ceux-ci dialoguent à travers leur forme poétique et rappelant par le fait même la signature de l'auteur poète. Les «lieux communs» de *Badlands* et *Days of Heaven* se traduisent en effet par l'incendie qui ravage d'un film à l'autre la maison de Holly

⁷⁰ Lloyd Michaels, *Terrence Malick*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, coll. «Contemporary Film Directors», 2009, p. 48 et 28 respectivement.

et les champs du fermier, la présence marquée du chemin de fer au sein de l'espace diégétique, la maison victorienne de l'homme riche à la Cadillac et celle du fermier et, bien entendu, les vastes espaces américains dans lesquels s'inscrit l'histoire des deux œuvres et autour desquels on développera davantage prochainement. Ce sur quoi il m'apparaît important d'insister ici réside dans le fait que les implications de ces motifs figuratifs et formels semblent plus souvent qu'autrement *sensorielles et symboliques* plutôt que narratives (au sens classique du terme) – même si ces motifs racontent forcément quelque chose, comme on le verra - et c'est pourquoi on dira que la narration des films de Malick est plus «lyrique» que linéaire⁷¹. Michaels écrit à propos des insistances déployées dans le premier film du cinéaste :

In most narratives, such repetitions serve as markers for critical changes in the characters and their circumstances [...]. In *Badlands*, however, these motifs seem to measure only the director's *sensibility* and say nothing about any heightened consciousness in the two protagonists⁷².

Bien qu'il me semble tout à fait juste de lier essentiellement ces «associations rythmiques» au regard sensible et poétique que pose Malick vis-à-vis de la structure de ses films, j'aurais toutefois tendance à croire que celles-ci tentent tout de même à différents degrés de dire quelque chose du récit et des personnages. Par exemple, même si le deuxième témoignage enregistré de Kit est formellement très semblable au monologue qu'il enregistre avant d'incendier la maison de Holly, sa répétition au sein du récit a pour effet de mieux illustrer l'état d'esprit confus ainsi que les contradictions du personnage. Dans le même ordre d'idées, par ses multiples apparitions (visuelles et sonores) dans le montage, la girouette posée sur le toit de la maison du fermier dans *Days of Heaven* donne l'impression de dramatiser le récit, voire surtout d'illustrer les tourments du fermier en plus d'apparaître emblématique par son mouvement de la structure cyclique de l'histoire (les moissons saisonnières, le va-et-vient des travailleurs et de Bill sur le territoire, le travail routinier que ceux-ci exécutent, etc.). Ceci se remarque tout particulièrement dans la scène où le fermier constate de son toit la réelle relation de Bill et Abby. La frustration de l'homme, cadré en contre-plongée, est rendue palpable car elle est renforcée par le

⁷¹ *Ibid*, p. 48.

⁷² *Ibid*, p. 28-29. Je souligne.

son amplifié de la girouette que Malick nous présente juste avant par le montage en plan rapproché, non pas par hasard évidemment. Ce dernier exemple témoigne d'ailleurs de belle façon des implications multiples (sensorielles, symboliques, esthétiques, formelles et à un certain degré narratives) des motifs figurant dans l'œuvre de Malick, lesquels ont en effet pour conséquence de structurer, de dynamiser, et d'appuyer ingénieusement le récit afin que le spectateur en fasse une expérience plus sensible et réflexive, c'est-à-dire poétique.

La musique des deux œuvres se présente également en tant que motif symbolique et rythmique. Malick reprend d'une scène à l'autre les mêmes pièces musicales, ce qui a pour effet de rendre la trame sonore des deux films relativement peu variée (surtout celle de son premier métrage, ne comprenant que trois titres) mais qui permet cependant à ces pièces d'apparaître davantage dans le film comme des insistances significatives. Dans *Badlands*, la musique intervient au sein du récit à des fins plus esthétiques et poétiques que narratives et semble surtout portée à produire divers types de ressentis, invitant ainsi le spectateur à «s'abandonner à une impression esthétique directe». Je pense principalement aux deux pièces de Carl Orff - d'ailleurs tirées d'un enregistrement intitulé «Musica Poetica» -, l'une constituant un arrangement pour xylophones associé au couple et revenant à trois moments dans le film (lorsque Kit et Holly se rencontrent pour la première fois, pendant leur séjour en forêt et durant le générique final), l'autre prenant la forme d'un chœur et survenant durant l'incendie de la maison de Holly. Je pense aussi à certains passages de la composition *Trois morceaux en forme de poire* d'Érik Satie, que l'on entend à la fois au début du film et durant la fuite des protagonistes. Tous ces moments musicaux, qu'ils soient répétés dans le récit ou non, ne semblent pas vraiment avoir pour «fonction» de dramatiser les situations du récit mais tendent d'abord et avant tout à dépeindre singulièrement différents espaces et milieux, différentes atmosphères, par des effets sonores sensibles. La présence originale du xylophone au sein de l'espace sonore, par exemple, attire l'attention du spectateur et suggère un certain état de candeur dans le récit, au même titre que la douceur et la sensibilité des chants d'enfants qui accompagnent les images des flammes

s'emparant de la maison de Holly. Bref, le traitement poétique, sensible et esthétique des motifs musicaux de *Badlands* se distingue largement de celui du cinéma classique qui cherche surtout par le biais des insistances sonores ou musicales à dramatiser, appuyer, voire «supporter», l'histoire d'un film. À l'inverse, la musique de *Days of Heaven*, bien que liée également de près à la production de ressentis, permet tout particulièrement de renforcer la narration du film⁷³. Elle le fait cependant non pas de manière traditionnelle mais symbolique. Dans un article pertinent consacré à la trame sonore du film, Richard Power démontre entre autres comment le cinéaste parvient à distinguer les classes sociales du récit par le biais de deux motifs musicaux, à savoir la composition classique *Aquarium* de Saint-Saëns (qui revient trois fois dans le récit de façon presque parfaitement symétrique - durant l'introduction, au milieu et à la fin du film - autre caractéristique traduisant la réflexivité structurelle de l'œuvre) et la pièce folk *Enderlin* (qui revient à deux reprises de façon tout autant symétrique - lors des deux fuites du trio de protagonistes) du guitariste américain Leo Kottke. Le critique écrit:

Because of its status as 'classical music', *The Aquarium* is associated with a privileged upper class, one that has the time, education and means to attend the concert hall. Folk music, on the other hand is the music of the working class, based upon oral tradition and simple enough to be performed by non-professionals. The difference between those two approaches to making music embodies the class conflict that propels the film's plot⁷⁴.

C'est donc dire que Malick parvient à travers la dynamique de l'espace sonore à dire quelque chose du contexte sociopolitique américain de l'époque, renforçant alors un des thèmes principaux déjà suggéré par l'image dans le récit mais de manière plus subtile et symbolique. On peut même avancer qu'il parvient aussi par les motifs musicaux à dire métaphoriquement quelque chose de l'espace dans lequel s'inscrit la majorité des événements du récit. En ce sens, Power n'a pas tort par exemple de supposer que le titre même «aquarium» peut renvoyer symboliquement à l'environnement en quelque sorte «artificiel» au sein duquel

⁷³ C'est la thèse que défend Power dans son essai : «[Malick] uses the soundtrack of *Days of Heaven* to tell his story». Richard Power, «Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 100.

⁷⁴ *Ibid*, p. 101.

évoluent Bill, Abby et Linda durant le film : «The wheatfields remind us of ocean waves, and form the Farmer's aquarium [...]. The metaphor of the aquarium suggests that they are living in an artificial world and not a real one»⁷⁵. Au-delà des interprétations possibles, on peut au moins affirmer avec certitude que la musique de *Badlands* et *Days of Heaven* se distingue des «usages» cinématographiques traditionnels et n'est pas simplement ornementale puisqu'elle vise plutôt à créer des liaisons poétiques à travers le récit. Celles-ci, produites par les associations rythmiques, symboliques et esthétiques des multiples motifs visuels et sonores déployés au sein du film, attirent l'attention du spectateur sur la structure même du récit, l'invitant alors à le «lire» différemment, de façon lyrique et réflexive, et à le comprendre comme un assemblage complexe capable de véhiculer non seulement une histoire, une narration, mais une véritable pensée poétique et philosophique.

Il faut également souligner que la structure singulière des films de Malick ne procède pas seulement par liaisons mais aussi par oppositions symboliques, le cinéaste faisant en effet jouer dans son œuvre la «dialectique des contraires»⁷⁶, pour reprendre une expression de Michel Ciment. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que les oppositions de son cinéma sont principalement créées par l'espace ou plutôt par les différents types d'espaces. À ce propos, tous les critiques auront noté l'un des thèmes principaux de l'œuvre de Malick, à savoir l'opposition marquée entre la civilisation et la nature, abordant surtout les enjeux idéologiques de cette dernière sans toutefois suffisamment insister sur l'aspect très symbolique des frontières séparant les différents «mondes» que traversent les protagonistes. Même s'il est intéressant d'étudier chacun de ces mondes respectifs – urbain et naturel - en observant leurs différences et leurs contrastes (esthétiques, sensoriels, idéologiques), comme le font plusieurs auteurs dans leurs articles⁷⁷, il m'apparaît tout aussi pertinent d'étudier ce qu'il y a *entre* ceux-ci, c'est-à-dire d'analyser

⁷⁵ *Ibid*, p. 102.

⁷⁶ Michel Ciment, «Le jardin de Terrence Malick», *op. cit.*, p. 303.

⁷⁷ Guido, citant Leo Marx, écrit par exemple à propos de l'œuvre de Malick: «la machine [et en ce sens, la ville] «est invariablement associée à une agressivité crue et masculine, en contraste avec les attitudes tendres, féminines et soumises traditionnellement liées au paysage»». Laurent Guido, «De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 59.

comment le cinéaste illustre le passage de l'un à l'autre. On doit tout d'abord souligner que les récits des deux films se structurent de manière extrêmement semblable autour de l'opposition entre la civilisation et la nature et qu'ils partagent la même dynamique, laquelle s'articule en trois temps et dans trois espaces principaux: les protagonistes fuient le monde urbain pour rejoindre le monde naturel, qu'ils sont ensuite forcés de quitter pour des motifs quasi identiques (les meurtres que commettent accidentellement ou non Kit et Bill). Cependant, bien qu'apparaissant sous forme symbolique dans les deux œuvres, les frontières entre ces mondes ne sont pas tout à fait dépeintes de la même manière. Dans *Badlands*, aucun plan – aucun espace - «transitoire» n'est inséré dans le montage pour illustrer le déplacement de Kit et Holly entre Fort Dupree, ville de laquelle ils s'échappent, et la forêt, cadre de leur nouveau «domicile». Le contraste radical que marque le montage entre la civilisation et la nature est alors grandement susceptible d'inciter le spectateur à comprendre ces dernières comme des entités symboliquement opposées, voire incompatibles, lecture que Malick semble particulièrement encourager⁷⁸ dans son œuvre en ayant recours ici à des procédés spécifiquement cinématographiques. Par contre, dans *Days of Heaven*, le cinéaste choisit de montrer de manière brève mais très significative la transition des personnages fuyant la ville de Chicago, dépeinte comme infernale et chaotique – on y reviendra - et le domaine du fermier, décrit comme un endroit plus paisible et magnifié d'entrée de jeu par la lumière naturelle, comme on l'a vu dans notre analyse du plan de la caravane. Le premier des quelques plans de la séquence illustrant le passage entre la ville et la campagne est sans doute celui qui attire le plus notre attention en raison de son admirable composition⁷⁹ et surtout pour sa portée symbolique. En effet, le plan très éloigné du pont ferroviaire sur lequel passe le train conduisant vers le Texas les trois protagonistes m'apparaît particulièrement riche de sens puisqu'il fait littéralement le «pont» entre les deux mondes du film. Ce plan a donc

⁷⁸ Par exemple, le cinéaste écrit lui-même dans le scénario de *Badlands* à propos de la scène où Kit pêche dans la rivière, près de la forêt: «Kit is fishing with his crude net. He stops briefly to watch a truck passing down the highway in the distance, then goes back to work. This stretch of river seems *dangerously close* to civilisation». Je souligne.

⁷⁹ Michaels va jusqu'à dire que ce plan est «the film's signature shot» et que «[n]o better example of Malick's aesthetic sensibility can be found than [this shot]». Lloyd Michaels, *Terrence Malick*, *op. cit.*, p. 48.

à la fois pour effet d'opposer et de lier la ville et la campagne, car comme le souligne Durafour de façon juste et nuancée, «celles-ci ne sont, en fait, idéologiquement que les deux moments complémentaires d'un même développement historique (le train appartient à l'une et à l'autre, et *les lie ensemble*)»⁸⁰. Aussi, le plan en question nous ramène une fois de plus à Heidegger qui, dans son court essai «Bâtir, habiter, penser», aborde d'ailleurs la métaphore du pont pour comprendre l'essence des notions d'«espace» et de «lieu». Plusieurs des idées proposées par le philosophe dans ce texte paraissent intéressantes pour notre analyse du traitement de l'espace dans l'œuvre de Malick. Tout d'abord, Heidegger rappelle que le pont «ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives. C'est le pont qui les oppose spécialement l'une à l'autre»⁸¹. Le pont, édification humaine qu'il nomme désormais un «bâtiment», a donc pour effet de transformer la «région» naturelle en un «lieu» - différent du lieu décrit par Lefebvre: «Le lieu n'existe pas avant le pont. [...] Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît le lieu»⁸², caractéristique nous rappelant ce que nous avons vu plus haut concernant l'étendue qui, une fois mise en forme par l'homme, devient l'espace. Toutefois, Heidegger distingue «l'espace – ce qui est aménagé sous forme mathématique uniquement comme *spatium*, c'est-à-dire l'espace calculable en intervalles et en distances et se composant de «diversités» (par opposition aux «bâtiments», propres au lieu) – des «espaces», plus complexes et non pas simplement «architecturés» comme dirait Cauquelin. Le philosophe précise que l'espace est

quelque chose qui est «ménagé», rendu libre, à savoir à l'intérieur d'une limite. [...] La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être* [...]. *Il s'ensuit que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de «l'espace»*⁸³.

⁸⁰ Jean-Michel Durafour, «Mue de la nature dans *Days of Heaven*», *Décadra*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 38. Je souligne.

⁸¹ Martin Heidegger, «Bâtir, habiter, penser», dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 [1954], p. 180.

⁸² *Ibid*, p. 182-183.

⁸³ *Ibid*, p. 183. Les italiques sont de l'auteur.

Je disais que le paysage filmique de *Badlands* et *Days of Heaven* commençait véritablement à émerger – à *exister* au sein du film – à partir du moment où les protagonistes s'enfuient de la civilisation. J'aurais également tendance à penser que c'est à partir de ce moment que l'espace diégétique du film devient véritablement l'espace (au sens où l'entend Heidegger), non seulement un espace physique actualisé par le paysage mais un *espace de pensée* riche et complexe faisant en plus appel à une mémoire (ce que nous verrons dans le prochain chapitre). Cela ne veut pas dire que l'espace et le paysage n'existent pas dès le début des deux films – au contraire, nous observerons plus tard que le paysage intervient dès leurs commencements, de manière toutefois plus classique - mais plutôt que Malick choisit de *faire concrètement sentir leur présence* au moment où les protagonistes, par la fuite, accèdent aux lieux qui leur permettront d'évoluer au sein du récit. En d'autres mots, c'est à partir de ces moments dans le film que l'espace et le paysage se «manifestent» plus particulièrement, pour emprunter l'expression de Gardies. Dans *Badlands*, par exemple, les principaux lieux du film sont la forêt, «ménagée» par la cabane en rondins que bâtissent Kit et Holly, ainsi que les plaines désertiques en apparence infinies ménagées par les différents chemins qu'empruntent les protagonistes, alors que dans *Days of Heaven*, le domaine du fermier, lieu autour duquel Malick construit principalement l'espace du film, est ménagé entre autres par sa maison et les larges portes marquant l'entrée, voire les limites, de son territoire. Et c'est en effet à travers ces lieux que les personnages des deux films, tout comme les spectateurs, en viennent véritablement à faire l'expérience de l'espace et du paysage. Car comme l'écrit McCann à propos de la fuite des protagonistes: «[w]hat [their] escape from the urban crucible ultimately permits is an exploration of, and *integration into, nature*»⁸⁴. En d'autres mots, ce que leur fuite leur permet plus que tout est d'«habiter» l'espace.

⁸⁴ Ben McCann, «'Enjoying the Scenery' : Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 77. Je souligne.

Habiter l'espace

Puisque nous observons comment la pensée poétique de Malick s'articule en grande partie à travers les relations spatiales de ses films, il importe d'étudier non seulement le rapport entre les différents espaces du récit de *Badlands* et *Days of Heaven* mais aussi le rapport entre les personnages et ces espaces. Mais il apparaît d'abord important de comprendre ce rapport à partir de la question de l'«habitation» puisque celle-ci constitue son essence comme le rappelle Heidegger: «Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être»⁸⁵. Il faut toutefois préciser que pour Heidegger, l'habitation concerne moins le domicile, la maison – même s'il est tout à fait possible d'habiter ceux-ci – que la *manière d'occuper* l'espace ménagé par le lieu. Ainsi, il distingue le logement, calculable, mesuré, de la «demeure» propre au lieu, plus symbolique, pas nécessairement matérielle et à travers laquelle l'homme pense sa relation à l'espace en «séjournant parmi les choses» du monde⁸⁶. Chez Malick, la notion d'habitation est centrale, son œuvre questionnant les multiples façons de l'homme d'occuper les différents types d'espaces, de lieux et montrant l'importance qu'ont ces lieux pour lui faire prendre conscience de sa relation au monde. À ce propos, on est frappé de constater à quel point les personnages de ses quatre films ne possèdent jamais véritablement dans le récit de «demeure» fixe (au sens de domicile) puisque tous sont forcés pour des raisons différentes de quitter la civilisation, se trouvant ainsi «chassés» de leur maison familiale, synonyme habituellement d'endroit sécurisant et confortable. À l'inverse, le logis donnant un toit aux personnages de *Badlands* et *Days of Heaven* est plus souvent qu'autrement mobile, temporaire, instable et n'offre souvent pas ces dernières conditions (la voiture de Kit et Holly, leur cabane en rondins, la maison de Cato dans laquelle ils se reposent quelques heures, le train dans lequel voyagent Bill, Abby et Linda, la remise où ils dorment lors de leur première saison de récolte, la petite embarcation

⁸⁵ Heidegger Martin Heidegger, «Bâtir, habiter, penser», *op. cit.*, p. 188.

⁸⁶ Il écrit plus précisément: «Les [lieux] sont des demeures [...], mais non pas nécessairement des logements au sens étroit». *Ibid*, p. 189.

avec laquelle ils s'échappent de la ferme, etc.). C'est que la véritable demeure de ces films est moins propre au logement, à l'espace comme *spatium*, qu'au lieu, à l'espace comme extension, plus ouvert et dont les limites sont moins définies. Le retrait de la civilisation des personnages des deux films en terre inconnue les entraînent dans un parcours *nomade* dont deux des conséquences principales se traduisent par l'instabilité de leur domicile et le détachement du monde urbain, aspects qu'auront noté Martin et Campbell dans leurs articles en écrivant par exemple que «[t]he only experience of settlement for all these characters is an experience of fleeting time rather than fixed place – an idyll, a rest of plateau between upheavals, between catastrophes»⁸⁷ et que «[t]hese spaces of escape epitomise an 'in-betweenness', detached from the constraining world and from any final destination»⁸⁸. Mais ce sur quoi n'ont pas insisté les auteurs réside dans le fait que c'est précisément ce parcours nomade qui amène les personnages à prendre conscience du monde qui les entoure et de penser leur relation à celui-ci, bref d'habiter l'espace. Car ce n'est pas parce qu'ils vivent à distance de «l'espace, entre («between») les espaces architecturés, les cités, qu'ils n'habitent pas le monde et ses lieux. Au contraire, leur mobilité, qui les fait traverser d'un bout à l'autre les «limites» de ces derniers leur permet véritablement de «séjourner parmi les éléments du monde», comme dirait Heidegger. Elle leur permet surtout de porter un regard attentif soutenu sur l'environnement continuellement nouveau qu'ils découvrent - de façon directe et pure, tel que je le soulignais précédemment - à travers leurs déplacements. En d'autres mots, le nomadisme des protagonistes a pour effet d'accroître leur curiosité et leur fascination, donc leur sensibilité, vis-à-vis de l'espace et c'est justement par cette sensibilité qu'ils en viennent à habiter le monde.

«Habiter le monde en nomade» nous rappelle la notion d'«espace lisse» proposée par Deleuze dans *Mille plateaux*, à laquelle le philosophe oppose l'«espace strié» -

⁸⁷ Adrian Martin, «Things to Look Into : The Cinema of Terrence Malick», *Rouge*, décembre 2006, en ligne, <http://www.rouge.com.au/10/malick.html>

⁸⁸ Neil Campbell, «The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 46.

l'espace «sédentaire», architecturé et mesurable. L'espace lisse, qu'il nomme aussi «l'espace nomade», rappelle les lieux des films de Malick en ce sens qu'il «est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique» et surtout qu'il constitue «un espace d'affects plus que de propriétés». Deleuze précise également que la perception dans l'espace lisse «est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures [...]. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces»⁸⁹. Ainsi, on dira que les lieux de *Badlands* et *Days of Heaven* sont lisses non seulement parce que les protagonistes en font l'expérience plus souvent qu'autrement de manière nomade plutôt que sédentaire mais surtout parce que les frontières de ces lieux apparaissent floues et non mesurables. Contrairement au cinéma classique qui aurait tendance à définir clairement et de façon continue les limites topographiques du récit, notamment par des règles techniques de continuité assurées par le montage ou à l'aide de divers marqueurs situant l'action (à travers les intertitres ou les dialogues, par exemple), il semble difficile, voire parfois même impossible, de se repérer dans les espaces «sans topographie»⁹⁰ précise du cinéma de Malick. McCann écrit à ce sujet :

It is interesting to note that in Malick's films, we never know exactly where we are. The landscape provides us with recognisable co-ordinates, but we are rarely given exact special specificity. This lack of a precise anchoring point corroborates his mythic understanding – *place in itself is not important but rather the effect that place has on a certain group of individuals*⁹¹.

Cette dernière observation, faisant écho à plusieurs endroits à la proposition de Deleuze, abordant l'espace lisse comme un lieu d'«affects» et de «symptômes» - c'est-à-dire en termes de *sensations* -, et reconnaissant le caractère flou des limites spatiales du cinéma de Malick m'amène à penser que ce dernier ancre l'histoire de ses films dans des espaces lisses pour favoriser une réflexion plus libre et plus ouverte. En ce sens, on remarquera combien les limites des films de Malick, aussi

⁸⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit. coll. «Critique», 1980, p. 596-98.

⁹⁰ C'est l'expression qu'emploie Aumont à la fin de *L'œil interminable* lorsqu'il commente très brièvement les trois premiers films de Malick. Jacques Aumont, *L'œil interminable, op. cit.*, p. 344.

⁹¹ Ben McCann, «'Enjoying the Scenery' : Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*», *op.cit.*, p. 83. Je souligne.

«indéfinies et évasives»⁹² que leurs lieux géographiques, en l'occurrence les badlands du Midwest et le domaine texan en apparence infini du fermier, rappellent la forme à la fois complexe et ouverte des réflexions que proposent le cinéaste et les personnages (la plupart du temps en voix-off - on y reviendra) vis-à-vis du monde, réflexions qui comme je le disais précédemment posent souvent plus de questions qu'elles ne donnent de réponses. Ainsi, ces réflexions au caractère également libre et indéfini trouvent à travers l'organisation de l'espace du film une sorte d'équivalence matérielle et formelle et c'est ce que j'entends lorsque je dis que les lieux dans le cinéma de Malick font écho à la pensée de l'auteur et des personnages. On comprend alors que les limites floues des espaces lisses auxquelles nous sommes conviés dans toute l'œuvre du cinéaste évitent de réduire le sens du récit comme a tendance à le faire presque malgré lui le cinéma narratif classique qui, au moyen d'une multitude de codes (spatiotemporels, narratifs, esthétiques), cherche souvent avant toute chose à «situer» et à expliquer de manière précise et efficace les événements et les actions d'une histoire. Et justement, on ne s'étonne pas de constater que ce cinéma privilégie les espaces striés comme cadre principal de l'action – la ville, les intérieurs, bref tout espace, extérieur ou non, aux limites clairement définies -, car ce type d'espace, mesurable, organisé, reconnaissable et surtout délimitable, est moins susceptible de désorienter le spectateur et de bousculer ses habitudes de lecture. À l'inverse, le manque de repères spatiaux et souvent temporels des films de Malick force le spectateur à construire l'espace du récit, à le compléter, mais aussi à construire et penser le sens de ce dernier puisque cet espace est porteur, tel qu'on tente de le montrer dans ce projet, de réflexions. Ainsi, ce qui pourrait apparaître dans son traitement spatial comme des incohérences narratives ou techniques (ruptures dans la continuité spatiotemporelle, sauts de l'axe, etc.) doit être vu et compris autrement, car comme le mentionne pertinemment Durafour, son cinéma n'appelle pas «notre intellect logiciste qui classe, compartimente, sectionne pour agir et s'orienter»⁹³ mais

⁹² Comme le mentionne Santini dans son analyse de *Badlands*. Silvano Santini, «Simplement vu», *Hors-champ*, octobre 2006, en ligne, http://www.horschamp.qc.ca/SIMPLEMENT-VU.html?var_recherche=malick

⁹³ Jean-Michel Durafour, «Mue de la nature dans *Days of Heaven*», *op. cit.*, *Décadrages*, p. 33.

obéit, comme je le disais, à une autre logique narrative et, par là, à une nouvelle conception de l'espace et du paysage filmiques. En ce sens, Michel Chion est peut-être le théoricien ayant le mieux décrit ce traitement spatial singulier, soulignant que «[l']espace terrestre en somme est montré chez Malick comme l'équivalent de la surface de la mer, où l'on peut progresser sur 360 degrés», le cinéaste rappelant que l'espace «n'est pas tracé, que nous avons la liberté de le couper, d'aller ici et de venir là»⁹⁴. On aura compris que les termes que Chion emploie pour parler de l'espace chez Malick, en particulier la «mer», l'espace lisse par excellence tel que l'écrit Deleuze dans son ouvrage, témoignent de son aspect très *ouvert*, caractéristique qu'il paraît particulièrement important d'approfondir étant donné son importance vis-à-vis des réflexions que proposent le cinéaste et les personnages.

On doit toutefois noter que le caractère très libre et ouvert de *Badlands* et *Days of Heaven* n'est pas seulement propre à leurs lieux, vastes, étendus, lisses mais également à la mise en forme de ces lieux et des corps qui s'y inscrivent. À ce propos, on remarque une fois de plus à quel point le cadrage des sujets et de l'environnement joue un rôle de premier plan pour créer cet effet et traduire la philosophie de l'auteur. On constate comme je le disais dans les deux films la très grande présence de plans d'ensemble et de plans larges, voire surtout la façon singulière de Malick de découper les scènes en ne cadrant que très peu les corps des personnages en gros plans, procédé ayant ainsi pour effet de détacher, de libérer en quelque sorte, ces corps du cadre. Car si le cadre dans le cinéma classique donne souvent l'impression de découper le corps des sujets, cherchant sans cesse à montrer leurs visages et leurs expressions à des fins dramatiques et narratives, le cadre chez Malick permet plutôt aux (corps des) personnages de se *déployer* pleinement au sein de l'espace filmique. Là encore, il paraît pertinent de lier le cadrage, classique ou non, aux idées de Deleuze qui élabore les différentes dynamiques – les différentes logiques – des deux types d'espace dont il est question dans son ouvrage:

⁹⁴ Michel Chion, *La ligne rouge*, *op. cit.*, p. 58.

Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la «répartit» suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées; dans le lisse, *on se «distribue» sur un espace ouvert*, d'après des fréquences et le long des parcours»⁹⁵.

Il m'apparaît clair que l'ensemble des procédés techniques (montage, cadrage, voix-off) et diégétiques (l'omniprésence d'espaces extérieurs dans les deux récits) mis en œuvre par Malick dans son cinéma cherchent moins à «refermer» les surfaces, l'espace, le sens et le discours du récit qu'à montrer le film comme un objet complexe, à la fois dense et ouvert et conduisant à de multiples questionnements et interprétations. La fin des deux films, plus précisément le dernier plan de chacune des œuvres respectives, parvient certainement à traduire cette idée. Dans *Badlands*, Malick boucle le récit au moyen d'un somptueux plan aérien en filmant une masse de nuages teintés par la lumière douce du soleil couchant. Ce plan est «aérien» non pas seulement parce qu'il reproduit d'une certaine façon le mouvement de l'avion dans lequel Kit et Holly échangent leurs derniers moments mais surtout parce qu'il est emblématique de l'atmosphère générale et du traitement spatial du film, planant, léger, libre, en apesanteur. À vrai dire, ce plan ne clôt pas véritablement le film, il incite plutôt le spectateur – par son aspect contemplatif et adoucissant, créé par sa longue durée, la musique apaisante de Satie et l'absence complète de dialogues - à réfléchir au destin des personnages et, plus important encore, à l'expérience cinématographique singulière qu'il vient de vivre. Pour cette raison, le dernier plan de *Badlands* ne fait pas seulement figure de boucle mais aussi de pont, voire de tremplin, parce qu'il conduit le spectateur à *poursuivre* – plutôt que clore - sa réflexion vis-à-vis des événements du film, lesquels ne trouvent pas de conclusion définie (l'exécution de Kit n'est pas montrée, au même titre que le destin futur de Holly, qu'elle ne décrit que très brièvement et avec nonchalance, phénomènes s'inscrivant contre les conventions narratives du cinéma dominant qui tend à dévoiler ce genre de situations). Enfin, on pourrait même avancer que ce plan des nuages fait le pont avec *Days of Heaven*, remarquant combien le ciel occupe une place importante au sein du récit de ce film

⁹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 600. Je souligne.

(et dans son titre même⁹⁶), à la fois visuellement et symboliquement, rappelant ainsi une fois de plus ce que nous disions à propos des liaisons dans l'œuvre du cinéaste, celles-ci contribuant d'ailleurs aussi grandement à libérer le récit et à ouvrir la réflexion.

Le dernier plan du second métrage de Malick exemplifie également au mieux la forme libre et ouverte de l'espace dans son cinéma et ce que nous disions à propos du cadrage des corps. Alors que le plan d'ensemble final de *Badlands*, découvrant un magnifique étendu de ciel infini (dépourvu de sujets humains), rappelle surtout la sensibilité de Malick vis-à-vis de la beauté du monde naturel et son pouvoir d'évocation, le dernier plan de *Days of Heaven*, cadrant les corps en action de Linda et de son amie mystérieuse, traduit peut-être encore mieux les idées de Deleuze concernant l'espace lisse. De la même façon que dans son film précédent, le cinéaste ne clôt pas le récit mais le laisse en suspension. La fin de l'œuvre, des plus atypiques vis-à-vis des conventions narratives classiques, pourrait en effet difficilement suggérer une plus grande ouverture en raison du dialogue particulier qu'entretiennent les deux personnages, du commentaire de Linda et de la mise en forme de l'espace dans lequel ils s'inscrivent. La jeune héroïne, venant de fuir l'orphelinat - il s'agit de sa troisième fuite dans le film, confirmant combien ce thème est cher à Malick -, rejoint son amie avec qui elle discute quelques instants tout près d'une voie ferrée et toutes les deux semblent s'engager à nouveau dans un parcours nomade, du moins, elles s'adonnent à errer dans l'espace, ce que nous confirme littéralement les dernières paroles *over* de Linda: «This girl, she didn't know where she was going or what she was gonna do. [...] I was hoping things

⁹⁶ On est d'ailleurs frappé en lisant le texte d'Heidegger de noter à quel point le titre de ce film évoque à lui seul – de la même façon que certains thèmes de l'œuvre largement commentés et autour desquels j'ai choisi de ne pas revenir tels le(s) mythe(s) et le divin - ce que le philosophe nomme le «Quadriparti». Le Quadriparti désigne un tout formé à partir d'une unité originelle, laquelle comporte la terre, le ciel, les divins et les mortels. Tout au long du texte, Heidegger met en rapport le Quadriparti, le lieu et l'habitation. Il souligne que les «bâtiments» ménagent et préservent le Quadriparti. En bref : «Ménager le Quadriparti : sauver la terre, accueillir le ciel, attendre les divins, conduire les mortels, ce quadruple ménagement est l'être simple de l'habitation». Et si le titre du film rappelle le Quadriparti, il en va de même pour la voix-over de Linda – ainsi que celle de Holly-, flottant dans l'espace, renvoyant à la fois au monde divin (par son omniprésence dans le récit et son caractère en suspension) et terrestre (par la nature de la narratrice). Martin Heidegger, «Bâtir, habiter, penser», *op. cit.*, p. 190.

would work out for her. She was a good friend of mine». Je soulignais dans le premier chapitre le caractère très moderne des films de Malick principalement en les observant sous l'angle de la réflexivité. Mais leur modernité tient aussi grandement en ceci qu'ils viennent souvent rompre les liens «sensori-moteurs» du cinéma de l'image-mouvement tels que décrits par Deleuze, c'est-à-dire les liens de cause à effet logiques venant *expliquer* les situations d'un récit. À ce propos, il me semble que la fin de *Days of Heaven*, voire le dernier plan que nous étudions, illustre particulièrement bien cette proposition. Non seulement Linda et son amie décident d'errer dans l'espace, action typiquement moderne comme je le disais plus tôt en parlant des déplacements des protagonistes de *Badlands*, elles ignorent tout de leur avenir et de leur destination. Ni elles ni Malick n'expliquent les motifs qui les poussent à fuir et leurs paroles et leurs actions n'apportent aucune conclusion au film (au sens classique), aucune finalité précise. Le spectateur n'est alors en mesure que d'*interpréter* leur comportement. C'est donc aussi pour sa forme très libre et ouverte et sa volonté de questionner plutôt que d'expliquer que l'on dira que l'œuvre de Malick est moderne. Et si ce plan et le commentaire de Linda suggèrent une multitude de récits possibles plutôt que de mener l'histoire du film vers un point d'aboutissement, de façon classique et définitive, c'est aussi en grande partie grâce à la mise en cadre ingénieuse de l'espace où se déroule l'action du plan. En effet, après avoir figuré en avant-plan quelques secondes, les deux personnages se dirigent progressivement vers l'arrière-plan, vers le paysage, en empruntant le chemin de fer qui constitue littéralement ici une ligne de «fuite» puisqu'il permet aux deux filles de s'échapper de la ville. Mais plus important encore, en suivant cette ligne, laquelle rappelle d'ailleurs une fois de plus la construction en profondeur de l'espace chez Malick, les personnages donnent l'impression que le cadre filmique ne les contraint pas, qu'ils ont la possibilité de sortir de celui-ci, du moins, de s'y détacher. Cette impression est principalement générée par le fait que Malick choisit de maintenir le cadre fixe au moment où les personnages délaissent l'avant-plan, sans traquer leurs déplacements, leur échappée, voire leur exploration vers l'inconnu, les laissant ainsi se déplacer librement dans l'espace ou, comme dirait Deleuze, «se distribuer» ouvertement au sein de celui-ci.

Et si les lieux mêmes des œuvres de Malick permettent particulièrement aux personnages de se distribuer librement au sein de l'espace filmique, on peut en dire tout autant des voix-over des protagonistes féminins, libres, en suspension et qui parviennent à travers les espaces lisses et ouverts du film à se déployer plus harmonieusement dans le récit, de façon *organique*. Nombreux sont les textes qui soulignent les enjeux philosophiques de l'œuvre de Malick, les théoriciens ne manquant pas d'établir divers parallèles entre celle-ci et les idées de plusieurs philosophes comme Stanley Cavell et Heidegger – ce à quoi le présent travail n'échappe d'ailleurs pas, comme on l'aura constaté -, deux philosophes dont la pensée semble avoir influencé à différents degrés le travail du cinéaste, et questionnant principalement à travers leurs textes si son cinéma est philosophique ou non. Ce qui m'intéresse surtout ici, c'est que ces théoriciens se réfèrent pratiquement tous aux voix-over de ses films pour aborder la question. C'est que l'œuvre de Malick, disent-ils, incite le spectateur à *penser*, à réfléchir à sa situation dans le monde (questionnement qui apparaît en effet à la fois philosophique et poétique), à poursuivre comme je le mentionnais la réflexion du film et il semble clair que ce phénomène soit en grande partie motivé par le fait que les personnages réfléchissent eux même explicitement *dans* le récit à ces questions par le biais de la voix-off. En ce sens, le «cinéma de la pensée» de Malick rappelle le travail des peintres du XVII^e siècle comme Poussin et Rubens qui, tel que l'écrit Chateau, «ne se sont pas contentés de mettre dans leur paysage un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y [ont placé] des figures qui pensent afin de donner lieu de penser»⁹⁷. Ainsi, l'œuvre de Malick donne forme à une sorte d'espace de pensée «concret»⁹⁸ en raison des multiples questionnements que soulèvent par le commentaire les personnages du film. Toutefois, l'enjeu principal de ce projet est moins d'étudier les réflexions en soi de ces personnages que de montrer comment l'espace et le paysage façonnent ces dernières tout en

⁹⁷ Dominique Chateau, «Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature», *op. cit.*, p. 96.

⁹⁸ Les toutes premières paroles *over* du soldat Train dans *The Thin Red Line*, prenant la forme de questions adressées directement au spectateur, exemplifient particulièrement bien cette proposition : «What's this war in the heart of nature? Why does nature vie with itself, the land contend with the sea? Is there an avenging power in nature? Not one power, but two?».

faisant souvent leur objet, car on remarque en effet tant dans *Badlands* que dans *Days of Heaven* que les protagonistes féminins pensent et s'observent souvent *par rapport au paysage*, ce qui a bien entendu pour conséquence de le faire émerger et de le faire apparaître à la conscience du spectateur. À ce propos, on note que les nouveaux espaces, les nouveaux lieux, que découvrent Holly et Linda dans les deux films les amènent non seulement à questionner leur relation au monde (Holly soulignant par exemple vers le milieu de *Badlands* : «The world was like a faraway planet to which I could never return...») mais les font aussi réfléchir vis-à-vis de leur façon d'habiter ce dernier. Le paysage apparaît alors comme un *catalyseur* puisque c'est par et à travers lui que les protagonistes en viennent à questionner leur habitation, leur manière d'occuper l'espace. Et l'œuvre de Malick ne fait pas que montrer comment ces personnages habitent cet espace, elle expose également comment ces derniers sont habités, voire «absorbés»⁹⁹, par ce qui les entoure, comme le laisse entendre par exemple le commentaire de Linda vers le milieu de *Days of Heaven* : «I got to like this farm. Do anything I want. Roll in the fields. Talk to the wheat patches. When I was sleeping, they'd talk to me... *They'd go in my dreams*». Cette relation particulière entre les personnages et le paysage, illustrée tout au long des deux œuvres à la fois par l'image (comme on l'a vu dans le premier chapitre) et le commentaire, rappelle une des idées essentielles de Berque ayant trait au paysage. L'auteur écrit :

Le paysage est dans l'écoumène, pas dans la biosphère. [...] dans la relation écouménale, qui est le lieu du paysage, la forme matérielle des choses de l'environnement tend vers l'esprit; c'est-à-dire de la biosphère vers la noosphère, qui est le propre de l'humain, et ce faisant participe de notre être même¹⁰⁰.

La définition du paysage de Berque, se révélant fondamentale pour notre étude et nos prochaines observations, rend compte que ce dernier englobe dans le film quelque chose de plus grand que simplement physique et qu'il tient davantage à la relation qu'entretiennent les personnages et l'espace, rappelant ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, que l'essence du paysage se trouve dans le regard que

⁹⁹ J'emprunte l'expression à Alain Boillat. Alain Boillat, «Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick», *op. cit.*, p.9.

¹⁰⁰ Augustin Berque, «Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne», *op. cit.*, p. 68-9.

porte les personnages et le spectateur sur ce dernier. Et c'est *concrètement* ce que nous montre l'œuvre de Malick, qui ne cesse de questionner toute la complexité de la notion de paysage dans ses films, confirmant alors une fois de plus l'importance d'étudier son traitement spatial singulier. L'habitation des personnages au monde et au paysage - leur «relation écouménale» - est illustrée de façon concrète par exemple au tout début de la scène des bois de *Badlands*, lorsque Holly raconte en voix-over :

Mostly though, we just lay on our backs and stared at the clouds and sometimes it was like being in a big marble hall, the way we talked in low voices and heard the tiniest sound. [...] I grew to love the forest. The cooing of the doves and the hum of dragonflies in the air made it always seem lonesome and like everybody's dead and gone...

En nous décrivant minutieusement son nouvel environnement naturel mais aussi en nous faisant part de son écoute attentive et de sa sensibilité vis-à-vis de ce dernier, traits qui témoignent de son habitation au monde, Holly nous parle du paysage du film, mais d'un paysage que nous ne voyons pas, que nous pouvons seulement nous figurer mentalement. Ceci nous fournit une piste importante pour comprendre ce qu'est véritablement le paysage filmique, davantage propre au «monde» du film et à sa façon d'«intervenir» dans celui-ci qu'aux différents paysages du récit, comme le résume bien Gardies en ses termes: «[le paysage] est plus du côté de l'énonciation que de l'énoncé»¹⁰¹. Ce faisant, les paysages «physiques» et «matériels» des films de Malick – et de tout film - sont paysages en ce sens qu'ils participent à l'élaboration et à la construction mentale d'un paysage global, plus complexe, plus abstrait, d'une sorte d'«atmosphère» générale si on y tient. Et c'est parce que Malick investit tout particulièrement de sens et de mémoire (comme on le verra dans le prochain chapitre) les paysages visuels et sonores de ses films, phénomène ayant des conséquences majeures sur la perception spectatorielle et la narration de ses récits, qu'il apparaît à la fois important et stimulant d'étudier toute la complexité du paysage dans son œuvre.

¹⁰¹ André Gardies, «Le paysage comment moment narratif», *op. cit.*, p. 144.

Le paysage comme vecteur narratif

Affirmer que le paysage filmique est construit, façonné, qu'il «n'existe que par le regard» que posent sur l'espace les personnages et le spectateur et qu'il se définit à travers la relation écrouménéale nous amène à l'envisager comme un objet «anthropisé», c'est-à-dire un objet transformé et investi de sens par l'homme. À ce propos, plusieurs auteurs se sont intéressés à étudier le sens que pouvaient suggérer les différents paysages chez Malick, défendant au fil de leurs textes que les lieux dans ses films et leur mise en forme paraissent refléter certains des thèmes principaux du récit (la monumentalité de la nature¹⁰², l'éloignement des protagonistes de la civilisation, par exemple) ou même encore qu'ils font souvent écho à l'état d'esprit et aux émotions des personnages, dernière caractéristique montrant que le paysage dans son œuvre apparaît alors également anthropomorphisé. C'est en ce sens par exemple que vont les textes de McCann, développant autour de la notion de «landscape-as-protagonist» et affirmant que chez Malick, «it is clear that nature and landscape are also key co-ordinates in mapping the geographical and emotional journeys of his characters»¹⁰³, de Davies, écrivant que dans *Days of Heaven*, «shots of animals and landscape often serve to anticipate or echo – provide an objective correlate for – their emotional state»¹⁰⁴ et de Cohen, soulignant dans le même ordre d'idées que «traditional items are often used in Malick's films to represent a character's emotional state»¹⁰⁵. Ainsi, ces auteurs cherchent notamment à montrer à travers leurs textes que les paysages des films de Malick constituent en quelque sorte des équivalents symboliques et plastiques de la psychologie des personnages (par exemple, le domaine incendié du

¹⁰² McCann écrit par exemple à propos de l'aspect enveloppant et dominant des paysages désertiques de *Badlands*: «Placing the human protagonists within the widescreen frame, the subsequent dwarfing of their proportions by the natural surroundings is symbolic of their powerlessness against nature; the lack of human perspective and influence within the greater scheme of things». Ben McCann, «'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*», *op. cit.*, p. 79. Je souligne.

¹⁰³ *Ibid*, p. 76.

¹⁰⁴ David Davies, «Terrence Malick», dans *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingstone et Carl Plantinga (dirs.), Oxon, New-York, Routledge, 2008, p. 573.

¹⁰⁵ Hubert Cohen, «The Genesis of *Days of Heaven*». *Cinema Journal*, *op. cit.*, p. 49.

fermier faisant écho à sa rage croissante ou, dans le même ordre d'idées, l'aciérie chaotique du début de *Days of Heaven* «représentant» l'amertume de Bill vis-à-vis du contremaître). Or, même si leurs observations demeurent souvent pertinentes, il est important de se rappeler qu'elles ne constituent que des interprétations de ce que ces paysages *peuvent* signifier et évoquer. Ce type de remarque a donc moins pour effet de traduire la complexité des différents paysages dans l'œuvre de Malick – et *d'extraire la puissance* de ses films, ce à quoi nous nous appliquons - que de réduire et limiter leur sens à une interprétation et c'est pourquoi je préfère considérer ces derniers comme étant «symboliques» plutôt que «directement métaphoriques»¹⁰⁶. Ce qui m'apparaît surtout essentiel de souligner à propos des textes de ces auteurs, c'est que tous reconnaissent la valeur *connotative* du paysage chez le cinéaste. Ceci nous conduit une fois de plus aux idées de Gardies qui, dans son essai très intéressant, soutient que le «paysage au cinéma, c'est le moment où les lieux basculent vers l'activité connotative»¹⁰⁷. Au fil de son texte, l'auteur montre comment le paysage filmique, à travers cette activité connotative, est susceptible à différents degrés de devenir un vecteur narratif dans le film. Là encore, l'œuvre de Malick permet d'exemplifier au mieux ces dernières propositions, car comme nous l'avons vu, les lieux dans ses films ne font jamais simplement figures de fond et semblent toujours plus que seulement «dénoter» - aspect que nous confirmera le dernier chapitre de ce projet, qui étudie la valeur mémorielle de ces lieux -, assurant alors l'émergence *continue* du paysage filmique. Aussi, on est en mesure d'affirmer que le paysage dans son cinéma constitue un véritable vecteur narratif, car il *intervient* d'un bout à l'autre de la narration de ses films. Il a en effet une incidence directe sur l'existence des personnages, sur leurs actions, leurs dialogues et par là, sur tout le déroulement du récit. Seulement, on remarque que le paysage n'intervient pas toujours de la même manière dans les œuvres de Malick, qu'il se «manifeste» sous différents visages et qu'il remplit donc différentes fonctions narratives et dramatiques. Dans son texte, Gardies analyse le

¹⁰⁶ J'emprunte les termes à Jean-Loup Bourget qui analyse dans sa critique de *Days of Heaven* la «fonction» des multiples plans animaliers du film. Jean-Loup Bourget, «American Gothic», *Positif*, no 218, 1979, p. 66.

¹⁰⁷ André Gardies, «Le paysage comment moment narratif», *op. cit.*, p. 148.

paysage filmique sous l'angle de sa fonctionnalité discursive en proposant d'étudier ce qu'il nomme ses «modes de manifestation». Il montre principalement comment le paysage, selon son mode, dramatise à sa façon le récit et comment certains genres cinématographiques tendent à favoriser l'un ou l'autre de ces modes (par exemple, le «paysage-exposant», propre aux films à grand déploiement et aux superproductions hollywoodiennes comme le péplum ou le film d'aventure a pour effet d'«accentuer» – d'où son nom - la grandeur du film et de l'histoire racontée¹⁰⁸). Ce qui apparaît remarquable chez Malick réside dans le fait que la dramatisation de la narration par le paysage s'opère en grande partie à *travers la variation constante de ses différents modes*. En effet, le cinéaste exploite autant dans *Badlands* que dans *Days of Heaven* les multiples fonctions du paysage plutôt qu'une seule d'entre elles, ce qui d'une part a pour conséquence de dynamiser particulièrement la narration des deux films, d'autre part de moduler et de transformer sans cesse le sens de leurs paysages. À ce propos, il semble pertinent d'étudier de plus près les implications narratives de la métamorphose que subissent ces derniers à travers les deux œuvres.

Le paysage initial du premier métrage de Malick tend en apparence à remplir sa fonction classique. En effet, la ville de Fort Dupree prend les traits de ce que Gardies nomme le «paysage-fond», lequel «atteste l'ancrage spatial du monde diégétique» et vise d'abord et avant tout «au renforcement de l'effet de réalité»¹⁰⁹, caractéristiques le rapprochant donc plus du décor que du paysage tel que nous l'entendons. Mais après seulement quelques minutes, on se rend compte que le paysage de la ville fait plus figure de «contrepoint» que de simple fond puisque le jeune couple (c'est encore plus vrai pour Kit que pour Holly) semble dans l'impossibilité d'«entrer en phase» avec l'environnement. Ce qui nous intéresse ici réside dans le fait que c'est surtout le paysage, actualisant l'espace de la ville dont les rues vides connotent une atmosphère de solitude et de claustrophobie¹¹⁰, qui

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 146.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 144.

¹¹⁰ Malick décrit lui-même dans le scénario du film la ville comme «déserte» et «endormie» («the deserted alleys of the sleeping town»).

crée le rapport de décalage entre les personnages et Fort Dupree, les amenant ainsi à fuir vers la forêt. À l'inverse, ce nouveau lieu naturel permet aux protagonistes de développer une relation symbiotique avec le paysage, d'entrer en osmose avec lui, ce qui fait parfaitement écho à ce que dit Gardies du «paysage-expression» : «[il] se tisse entre le paysage [...] et le héros quelque secret échange de l'âme»¹¹¹. Le rapport fusionnel entre le couple et le paysage est illustré bien sûr à travers la nouvelle demeure «naturelle» que bâtissent Kit et Holly mais aussi par le commentaire de cette dernière, qui souligne par exemple vers le début de la scène: «we built our house in the trees, with tamarisk walls and willows laid side by side to make a floor. There wasn't a plant in the forest that didn't come in handy». Lorsque les protagonistes, contraints de quitter la forêt, entament leur traversée des vastes espaces du Midwest, le paysage donne l'impression d'être moins «exposant» que «catalyseur», car il ne vise pas vraiment à «dire» la grandeur de l'histoire racontée (laquelle n'a d'ailleurs rien d'épique puisqu'elle dépeint le parcours de simples individus). C'est en effet au sein de ces lieux que les personnages en viennent plus particulièrement à s'observer et à questionner leur relation au monde, «transformation»¹¹² également illustrée par le commentaire comme nous l'avons vu précédemment.

La métamorphose du paysage de *Days of Heaven*, bien que tout aussi complexe et dynamique, nous permet de soulever un autre trait intéressant vis-à-vis du traitement spatial singulier chez Malick. D'abord, le paysage initial du film, en l'occurrence la ville de Chicago, dépeinte comme un cauchemar urbain dans des teintes froides et grisâtres – Malick décrit lui-même l'endroit dans le scénario original comme étant l'«enfer sur terre» («Hell on Earth») -, rappelle celui de *Badlands* en ce sens qu'il constitue un véritable contrepoint pour les personnages.

¹¹¹ André Gardies, «Le paysage comment moment narratif», *op. cit.*, p. 148.

¹¹² Le paysage de la forêt m'apparaît également être «catalyseur», au sens où l'entend Gardies, car il «transforme» d'une certaine façon les protagonistes. Dans son texte, l'auteur fait abstraction du fait que le paysage puisse intervenir *simultanément* selon différents modes au sein du récit. Or, il me semble que ce soit parfois le cas chez Malick, du moins dans la scène des bois de *Badlands*, ce qui traduit la complexité du paysage dans ses films et montre combien ce dernier dynamise leur narration.

Mais lorsque ceux-ci s'établissent sur le domaine du fermier, le paysage subit progressivement une série de transformations importantes. Il passe en effet de catalyseur à expression (on se souvient entre autres du magnifique plan de Linda qui, couchée au sol en complète symbiose avec son environnement, écoute les rythmes de la terre en racontant en voix-off : «I've been thinkin' what to do with my future. I could be a mud doctor, checkin' out the earth underneath») puis apparaît finalement comme contrepoint (l'incendie ravageur transforme en effet à la fois radicalement le lieu et le rapport des personnages et du paysage), chassant ainsi une fois de plus le trio de protagonistes. Plutôt que de m'attarder en détail aux différentes fonctions que remplit le paysage dans *Days of Heaven*, je préfère surtout souligner que le sens du paysage et la dramatisation qu'il opère varient ici non pas d'un lieu à l'autre - d'un paysage à l'autre -, comme dans *Badlands* par exemple, mais bien à même le lieu principal du film. Les multiples transformations (sémantiques, narratives, esthétiques) du paysage de la ferme montrent donc que le paysage filmique, chez Malick, n'est jamais réduit à un seul sens et qu'il doit être vu et compris une fois de plus comme un objet dense, riche et complexe.

Ces derniers exemples confirment bel et bien le rôle d'importance que joue le paysage dans l'œuvre de Malick vis-à-vis de la narration. En faisant intervenir au sein du récit le paysage sous différents jours, sous différents «modes», de façon simultanée ou progressive, et en faisant coexister dans le film différents espaces, lieux et paysages (créant ainsi de multiples liaisons et oppositions poétiques), le cinéaste parvient *avec* l'espace filmique à la fois à dynamiser originalement la narration de ses films et à poser une réflexion libre, ouverte et intelligente sur la relation de l'homme et de l'espace. Ainsi, il demande au spectateur de comprendre la narration de son œuvre autrement en l'invitant principalement à porter un soin attentif à l'espace du film et à son organisation dans le récit, lesquels font écho à sa vision du monde. En étudiant le paysage des films de Malick comme un vecteur narratif et en observant les stratégies déployées pour le mettre en vue, nous avons montré suivant les propositions de Lefebvre et Gardies que le paysage filmique est lié au présent du film. Or, sa densité polysémique renvoie également à une

«mémoire» riche le liant aussi au passé, caractéristique qui fera l'objet du dernier chapitre de ce projet.

Chapitre III : Espace et iconologie. Le paysage comme mémoire du passé.

«La vérité d'un paysage, c'est autant ce qu'il cache que ce qu'il montre.»¹¹³

Observer la valeur connotative du paysage filmique en étudiant ses différents «visages», c'est-à-dire ses différentes manières d'intervenir dans le récit, nous a permis de mieux comprendre sa fonctionnalité discursive et de montrer l'importance qu'il peut jouer vis-à-vis de la narration. Toutefois, l'activité connotative du paysage ne se réduit pas seulement aux fonctions dramatiques et narratives que remplit ce dernier mais renvoie également à une dimension temporelle, à une «mémoire» plus exactement. Dans son ouvrage *Film, perception, mémoire*, le théoricien Jean-Pierre Esquenazi, se basant sur les observations du philosophe américain Whitehead autour des catégories kantienne, rappelle d'une part que «le temps ni l'espace ne sont jamais données spatiales mais toujours *construits*», d'autre part, qu'ils sont *inséparables*: «Le temps ne peut pas échapper à l'espace, comme l'espace ne peut pas échapper au temps»¹¹⁴. C'est pourquoi l'auteur parle d'«espace-temps». Il est particulièrement clair que Malick reconnaît l'indissociabilité de l'espace et du temps à travers son cinéma. Nous avons montré dans les deux derniers chapitres comment le cinéaste parvient à construire son discours à travers les différents paysages de son œuvre en les façonnant au moyen de multiples stratégies, les rendant ainsi «présents» au sein du récit. Nous nous sommes alors jusqu'ici concentrés à étudier les paysages «diégétiques» de *Badlands* et *Days of Heaven* sans insister sur le fait qu'ils font également écho à d'autres paysages – des paysages du «passé» -, extérieurs à leurs mondes

¹¹³ Pierre Donadieu, Michel Périgord, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys, coll. «GéOphrys», 2005, p. 34.

¹¹⁴ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception, mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques Sociales», 1994, p. 14 et 235 respectivement. Je souligne.

diégétiques respectifs. La densité du paysage de ces œuvres ne se mesure donc pas seulement par rapport à ses multiples sens et fonctions mais aussi par rapport à la multitude de souvenirs qu'il *réveille* chez le spectateur, autre trait traduisant sa richesse et sa complexité. Je disais plus tôt qu'une des particularités du cinéma de Malick est d'inciter le spectateur – notamment en bousculant ses habitudes de lecture - à prendre conscience du travail qu'il effectue vis-à-vis de la construction de l'espace filmique pour l'inviter à comprendre et penser cet espace comme un système relationnel dynamique. J'ajouterais que son cinéma incite également le spectateur à prendre conscience qu'il construit aussi le sens de l'espace en fonction des espaces qu'il a déjà vus, qu'il a déjà «visités» (rappelant l'activité spectatorielle «cognitive» dont parle Gardies), l'invitant alors à comprendre et penser cet espace comme porteur de temps, de mémoire, de culture. Et si son œuvre y parvient, c'est précisément parce que le paysage de ses films se donne tout particulièrement à voir comme un «héritage culturel».

Ce chapitre étudie la dimension temporelle de l'espace des films de Malick. Je m'intéresse dans un premier temps à montrer comment le cinéaste façonne le paysage de *Badlands* et *Days of Heaven* pour lui faire réveiller une mémoire (une mémoire liée au passé, à l'Histoire mais également aux arts). J'observe ensuite les implications (esthétiques, symboliques, narratives, idéologiques, poétiques) des multiples références et renvois déployés dans l'espace des deux œuvres pour finalement montrer que le cinéaste réfléchit à la médiation du temps, de l'Histoire et aussi de l'art à *travers l'espace et le paysage* de ses films.

Le paysage comme mémoire

Dans son livre *L'Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, Maurizia Natali questionne de façon très pertinente plusieurs aspects du paysage filmique en étudiant notamment les multiples enjeux de sa «mise au fond» traditionnelle. Mais la force de son ouvrage est de montrer que le paysage dans le cinéma classique américain –

et je dirais le paysage filmique en général – constitue un véritable *lieu de rencontre*. En effet, pour l’auteure, le paysage n’est jamais uniquement propre au monde diégétique d’un film puisqu’il est formé de plusieurs «traces antérieures» évoquant une multitude de souvenirs. Elle écrit: «Le cinéma américain figure toujours plus et davantage que ce qu’il raconte, il emblématise plus et davantage que ce qu’il narre. C’est dans ces emblèmes et ces figures que l’histoire du paysage revient comme une série de traumatismes et de chocs visuels»¹¹⁵, ce qui l’amène à aborder le paysage filmique comme une «énigme» et à voir les plans paysagers du cinéma américain comme des «pages hiéroglyphiques» à décoder, à fouiller minutieusement. Plusieurs des auteurs cités dans ce projet rejoignent en partie la pensée de Natali en reconnaissant la valeur connotative du paysage ainsi que le travail interprétatif qu’opère le sujet spectatorial sur ce dernier. Donadieu et Périgord écrivent par exemple que le «paysage ne dit pas tout de lui : il ment en quelque sorte par omission en obligeant l’observateur à rechercher entre les formes les «non-dits», et à sortir de son cadre pour comprendre la présence de certaines formes»¹¹⁶. Cependant, contrairement à Natali, les observations de ces auteurs ne tiennent souvent pas suffisamment compte comme je le disais de la dimension temporelle du paysage (filmique ou non), laquelle permet pourtant de le comprendre comme un objet encore plus dynamique et complexe. En affirmant que «toute image de paysage est citationnelle, ressemblante, spectrale»¹¹⁷ et en observant tout comme Cauquelin la construction *en profondeur* du paysage filmique, montrant ainsi que celui-ci est constitué de différentes «strates» de temps - Cauquelin parle d’«accumulation de strates et de «dits»»¹¹⁸ - et qu’il apparaît toujours comme la «condensation invisible» d’autres paysages, Natali insiste ici sur le fait que le présent du plan paysager est toujours doublé d’un passé. C’est d’ailleurs pour cette raison qu’elle affirme qu’il ne faut pas parler d’écriture mais plutôt de «réécriture» de plans de paysage. Bref, il s’agit surtout avec son étude d’observer le passage du

¹¹⁵ Maurizia Natali, *L’Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, op. cit., p. 98.

¹¹⁶ Pierre Donadieu, Michel Périgord, *Clés pour le paysage*, op. cit., p. 43.

¹¹⁷ Maurizia Natali, *L’Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, op. cit., p. 75.

¹¹⁸ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, op.cit., p. 79.

temps filmique non pas d'un paysage à l'autre mais d'un paysage *dans* l'autre¹¹⁹ en tentant de discerner les différentes «ressemblances iconologiques» contenues dans un plan paysager. L'auteure rappelle l'importance d'analyser le paysage filmique sous l'angle de l'iconologie (l'étude des images, des «symboles»), d'abord parce que celle-ci «empêche de voir le film comme un produit prisonnier de son «présent» communicationnel, comme une forme exclusivement narrative et définit essentiellement par des institutions narratologiques»¹²⁰, mais aussi parce que cette méthode d'analyse permet de repérer les formes récurrentes que réveille sans cesse, volontairement ou non, le paysage dans le cinéma américain. Ce qui nous intéresse ici, c'est que ces formes, justement par leur récurrence, apparaissent plus souvent qu'autrement comme des «fantasmes intertextuels» ayant de multiples résonances (historiques, culturelles, idéologiques, etc.), ce qui les fait déborder du simple cadre filmique. Par exemple, les paysages de l'ouest américain, auxquels on associe souvent la célèbre Monument Valley reprise dans d'innombrables westerns, sont symboliquement porteurs des traces de l'idéologie expansionniste et colonialiste américaine en plus de réveiller l'iconographie de plusieurs peintres (Moran, Church, Bodmer, par exemple), photographes (Curtis, O'Sullivan, Carleton E. Watkins, etc.) et cinéastes (Ford, Hawks, Eastwood, etc.). L'analyse iconologique du paysage que propose Natali rejoint donc à plusieurs endroits la pensée de Jacques Aumont concernant l'espace filmique – celui-ci reconnaît en effet que le cinéma «ne sera jamais la condensation d'un moment unique»¹²¹ - en ce sens qu'elle tente de dire ce qu'est l'espace non pas pour l'œil mais pour l'«esprit» en retraçant les mille et un symboles que le paysage dissimule et réveille de façon continue. Aumont écrit d'ailleurs dans le même ordre d'idées et en des termes très proches: «[P]uisque l'esprit n'est jamais coupé des racines culturelles, des grandes constructions imaginaires que chaque époque privilégie et socialise, je parlerai carrément de *fantasmes de l'espace*», prenant ensuite le soin de préciser

¹¹⁹ Serge Cardinal, «Comptes rendus», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 19, no 2-3, 1999, p. 253.

¹²⁰ Maurizia Natali, *L'Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, op. cit., p. 133-4.

¹²¹ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, op. cit., p. 111.

qu'un fantasma, un «fantôme», est quelque chose «qui revient sans cesse, [...] qui hante»¹²².

Si je dis que le cinéma de Malick donne particulièrement à voir l'espace et le temps comme indissociables, c'est d'abord et avant tout parce que le cinéaste voit lui-même l'espace, le paysage et les personnages de ses films comme porteurs de mémoire, comme des fantômes. Dans *Rosy-Fingered Dawn: a Film on Terrence Malick*, sorte d'essai documentaire sur l'œuvre du cinéaste, Sam Shepard dévoile en entrevue non seulement que Malick semble «hanté» par le lieu où il a grandi, en l'occurrence une ferme dans le sud des États-Unis («*Terry is haunted by place... it is like a ghost*»), mais qu'il voyait l'espace où s'inscrit la majorité du récit de *Days of Heaven* ainsi que le personnage du fermier comme des fantômes, des spectres («*This character was like a ghost. Terry tried to capture the ghost*»). Shepard ajoute: «*He said something to me once about that he prefers the past. He thought there are more possibilities because of memory and time, time passing, so [Days of Heaven is] really about memory, about something recalled, something coming back*»¹²³. En situant le récit de ses deux premières œuvres dans le passé, à différentes périodes clés de l'histoire américaine, Malick sollicite d'entrée de jeu la mémoire du spectateur en lui demandant d'abord de comprendre le film (et nécessairement l'espace dans lequel il s'inscrit) par rapport à son contexte historique. C'est-à-dire qu'il lui demande de saisir et de construire le sens du film en fonction de ce qu'il connaît de ces époques et de ce qu'on lui a déjà présenté de celles-ci, donc de puiser dans ses souvenirs pour les reconstituer. Bref, le cadre temporel des deux premiers métrages de Malick incite dès leur introduction le spectateur à opérer un travail «mémoriel» sur le film. Mais si *Badlands* et *Days of Heaven* sont des œuvres sur la mémoire («*about memory*»), ce n'est pas simplement parce qu'elles se déroulent dans le passé mais aussi – et c'est sur quoi nous insisterons davantage dans ce chapitre – parce qu'elles sont littéralement *hantées*, voire habitées, par le passé, comme le rappelle Shepard. On a en effet l'impression que tout dans ces

¹²² *Ibid*, p. 196-7.

¹²³ Entrevue figurant dans les suppléments du DVD Criterion de *Days of Heaven*.

films (l'espace, le paysage, les personnages, leurs actions, etc.) vise à réveiller quelque chose et c'est précisément ce qui nous conduit à les observer par le biais de l'iconologie.

À ce propos, ce qui est tout à fait singulier chez le cinéaste, c'est que ses films ne cherchent pas à dissimuler leurs ressemblances iconologiques, à nier leur «tissage spectral» comme dirait Natali, mais tendent plutôt à les *afficher* au sein du récit, ce qui traduit une fois de plus leur réflexivité. Son œuvre donne effectivement l'impression de se structurer *volontairement*, c'est-à-dire très consciemment, autour d'une panoplie de références intertextuelles de manière à faire constamment resurgir le passé (sous toutes ses formes) dans le présent du film. Dès les premières images de *Badlands*, nous sommes frappés par la ressemblance déconcertante entre Kit et James Dean et ce qui pourrait prendre ici les traits d'une simple citation s'avère plutôt particulièrement emblématique du travail iconologique qu'opère le cinéma de Malick. Au lieu de rendre «transparente» la ressemblance de Kit et de la célèbre star des années cinquante, véritable «icône» du cinéma, le réalisateur l'admet et la reconnaît explicitement au sein du film (Holly déclare en effet en voix-off: «[Kit] was handsomer than anybody I'd ever met. He looked just like James Dean»), rendant ainsi la ressemblance iconologique – le terme prend ici tout son sens - apparente, donc réflexive. Cette référence directe assumée dès le tout début du récit montre non seulement que Malick reconnaît manifestement la valeur mémorielle des corps au cinéma mais annonce également au spectateur que le passé est susceptible à tout moment d'intervenir dans le présent du film, lui demandant alors d'être particulièrement attentif et sensible aux nombreuses ressemblances (et autres références) qui *construisent* l'œuvre. Par ailleurs, il faut noter que les ressemblances iconologiques des films de Malick ne sont pas seulement réveillées par les corps et les actions des personnages mais aussi par une multitude d'autres formes, notamment par l'espace et le paysage, ce sur quoi nous insisterons prochainement. Je veux toutefois souligner ici que l'espace et le paysage chez Malick, au-delà de leurs multiples similitudes et correspondances avec d'autres formes (extradiégétiques), sont aussi montrés comme porteurs de temps et de

mémoire *dans* la diégèse. Tout au long de *Badlands*, par exemple, Kit marque son territoire en laissant concrètement derrière lui une série de souvenirs et de traces parmi lesquels on retrouve entre autres son «pacte d’alliance» avec Holly, qu’il laisse s’envoler vers le ciel dans un ballon, la cabane qu’il bâtit dans les bois, le seau rempli d’objets personnels qu’il enterre dans le désert ainsi que le tas de pierres qu’il construit rapidement pour marquer le lieu de son arrestation. Il est pertinent de penser, comme l’écrit Santini, que Kit laisse les traces de son passé à la fois pour «remplir le vide autour de lui» et pour «prépare[r] son histoire»¹²⁴, car plus le récit progresse, plus le héros criminel semble en effet conscient de son poids historique (ce que nous confirme explicitement la fin du film, alors qu’il offre ses dernières possessions – un briquet et un peigne - aux autorités policières en plus de léguer son corps à la science). Mais ce qui m’intéresse surtout dans le cadre de ce projet, c’est qu’en marquant intentionnellement le territoire de ses traces et ses souvenirs, Kit investit littéralement l’espace et le paysage diégétiques *de sa mémoire*, incitant ainsi le spectateur à voir et comprendre l’espace filmique comme un objet mémoriel. On note même que le protagoniste cherche également à différents moments du récit à «extraire» le temps et la mémoire de l’espace. Vers le début du film, après la première expérience sexuelle du couple près de la rivière, Kit ramasse au sol une pierre pour se souvenir de l’événement (il dit lui-même à Holly : «I’m going to keep it for a souvenir»). L’objet apparaît alors en quelque sorte comme la «métonymie» du lieu de la rivière et du moment passé. Bref, ne serait-ce qu’à travers le rapport temporel singulier qu’entretient Kit avec l’espace dans *Badlands*, on voit bien que chez Malick, le paysage et la mémoire sont inextricablement liés.

La réflexivité iconologique des films du réalisateur, illustrée par exemple par l’analogie explicite et assumée entre Kit et James Dean, rappelle un autre des aspects poétiques de son œuvre. En effet, en plus de ramener en présence les éléments du monde grâce à différents procédés (le montage sonore et visuel, le

¹²⁴ Silvano Santini, «Simplement vu», *op. cit.*

cadrage, la voix-off, etc.), comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le cinéma de Malick, au même titre que la poésie, ramène aussi en présence dans le film le passé. Mais ce qui le rend réellement «poétique» se traduit moins par le fait qu'il fait ressurgir le passé dans le récit - ce qui, après tout, est propre à chaque film si l'on suit les propositions de Natali, affirmant que toute œuvre réveille inévitablement une mémoire, plus souvent qu'autrement inconsciemment -, que parce qu'il *expose et réfléchit* tout particulièrement sa présentification du passé. Car on note en effet que Malick ne fait pas seulement qu'explorer avec son œuvre une autre dimension temporelle et réveiller une vaste iconographie mais questionne aussi la relation du passé et du présent au sein du film en réfléchissant entre autres aux différents enjeux de leur coexistence. En fait, ce que nous rappelle surtout son cinéma à travers le constant va-et-vient qu'il opère entre les différentes strates de temps du film – c'est-à-dire le va-et-vient entre le présent du récit et le passé, figuré par une multitude de ressemblances iconologiques réflexives -, c'est que «le présent [...] n'a de poids matériel que par le souvenir»¹²⁵, pour reprendre une fois de plus une idée de Tarkovski. Cette proposition trouve particulièrement son sens dans *Badlands* et *Days of Heaven* parce les corps et l'espace dans les deux films se donnent souvent à voir comme étant «matérialisés», voire *recomposés*, par un riche héritage culturel formé d'une série de souvenirs et de traces antérieures. Les différents renvois iconologiques de ces films, actualisés par de multiples formes, participent donc à une véritable réflexion poétique sur le temps, évitant ainsi d'apparaître comme de simples «citations». Ce faisant, ils renforcent le propos du film. Mieux encore, ils l'*enrichissent*. Aumont écrit dans son ouvrage consacré au cinéma et à la peinture :

Jusqu'où va la citation? ce n'est pas seulement question de contour du citable et du cité. C'est question d'*utilité, de nature, d'essence*, spécialement à propos de citation de peinture. La Cène dans *Viridiana*, le *Cauchemar* de Füssli dans *La Marquise d'O*, *La Nuit* de Sironi dans *La Nuit* d'Antonioni sont devenus des éléments essentiels du tissu de l'œuvre, parce qu'ils n'y font pas tache, mais *figure*. Ce qui [dérange], ce n'[est] pas cette citation, qui sert le propos du film et l'augmente, mais la citation inféconde, qui demeure à jamais enkystée dans l'œuvre¹²⁶.

¹²⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 69.

¹²⁶ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, op. cit., p. 16-18. Je souligne.

Toutes les ressemblances et citations dans l'œuvre de Malick dont il est question dans ce chapitre constituent des éléments essentiels du «tissu» de ses films – le terme est encore une fois le même que chez Natali, preuve que la pensée des deux auteurs vis-à-vis de l'espace et du temps se rejoint - notamment parce que le cinéaste réfléchit par et à travers eux à la médiation du temps, de l'Histoire et des arts. Et comme ce projet analyse principalement la complexité du traitement de l'espace et du paysage chez Malick, ce sont plus particulièrement les ressemblances iconologiques «spatiales» de son cinéma qui nous intéresseront.

Le paysage et la mémoire des arts

En plus de nous présenter l'espace et le paysage filmiques comme porteur de mémoire et de temps à la fois symboliquement et explicitement (par les traces et souvenirs que laisse Kit sur le territoire dans *Badlands*, notamment), les deux premiers films de Malick évoquent une autre des idées de Natali, à savoir que «[l]a *mémoire des arts* est le paysage spectral qui hante tout plan filmique»¹²⁷. Il demeure en effet clair que le cinéaste questionne aussi dans *Badlands* et *Days of Heaven* le rôle que joue l'art, voire plus exactement la mémoire des arts, dans la construction du paysage des deux œuvres. À ce propos, *Days of Heaven*, en plus de se structurer comme *Badlands* autour d'une multitude de références aux autres arts, réfléchit peut-être encore plus particulièrement à sa manière de «représenter» l'Histoire et, par là, à la médiation cinématographique du temps et c'est pourquoi on insistera davantage autour de ce film dans les prochaines lignes.

Je ne crois pas qu'il est exagéré d'affirmer que le second métrage de Malick exemplifie parfaitement les propos de Natali concernant la mémoire des arts, car les toutes premières images de l'œuvre se présentent elles mêmes explicitement en tant qu'«héritage artistique». Il importe en effet d'étudier l'introduction très singulière

¹²⁷ Maurizia Natali, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, op. cit., p. 137. Je souligne.

et significative du film parce qu'elle se trouve à être emblématique à la fois du travail iconologique de l'œuvre de Malick et de sa réflexion sur le temps, le cinéaste parvenant ici à illustrer de façon fascinante la coexistence du passé et du présent dans le film ainsi que le *passage* de l'un à l'autre. Le film s'ouvre sur un montage de vingt-quatre photographies en noir et blanc de la fin du XIXe et du début du XXe siècle attribuables à Lewis Hine, H. H. Bennett, Frances Benjamin Johnston, Chansonetta Emmons, William Notman et Edie Baskin auxquelles Malick joint une image de Linda, la jeune héroïne de son film. La séquence permet d'entrée de jeu de dépeindre rapidement le contexte socioculturel et politique de l'époque - qui paraît à première vue s'inscrire aux États-Unis vers le début du XXe siècle - en rendant compte notamment des différences de classes sociales (la majorité des photographies est consacrée à la classe ouvrière et quelques unes montrent des individus qui paraissent plus aisés). Mais ce qui nous frappe se traduit par le fait que Malick n'apporte aucun commentaire, aucune date qui permettrait de situer très clairement cette période historique. Le spectateur attentif est cependant en mesure de déduire que la séquence fait fort probablement référence aux années 1910, car une des photographies dévoile le président américain Woodrow Wilson (ayant rempli deux mandats, de 1913 à 1921, et donc au pouvoir durant la Première Guerre Mondiale) saluant un public. Bien que le cinéaste soit manifestement sensible à décrire l'époque de manière très réaliste, ce que confirme son recours à de réels clichés de l'Histoire américaine, son traitement des photographies, donc son traitement du temps, aspire moins à un réalisme classique (tentant de décrire le réel de manière «objective», exhaustive, transparente) que poétique (subjectif, personnel, réflexif), ce qui ne veut surtout pas dire que Malick ne dépeint pas «fidèlement» la période qui l'intéresse. On s'éloigne en effet d'une description objective de l'Histoire d'abord parce que Malick choisit des photographies d'auteurs célèbres dont on a reconnu la qualité du travail et surtout, la *sensibilité du regard*. Le générique apparaît alors d'emblée comme une représentation subjective du temps, car il se réfère à des photographies souvent clairement marquées par la subjectivité de leurs auteurs, c'est-à-dire à des photographies qui rendent compte de l'intervention - de la «médiation» - de ces

derniers sur le réel. Les images que choisit Malick renvoient en effet à la présence du photographe à la fois par leur contenu (presque la moitié des clichés dévoile des sujets regardant très clairement l'œil de la caméra, caractéristique significative vis-à-vis de la réflexivité du générique et de l'œuvre que les commentateurs ont pourtant épargnée) et leur style singulier (je pense entre autres à la treizième photographie du montage, très connue, intitulée *Power house mechanic working on steam pump* (fig. 3), de Lewis Hine, dont la lumière et la composition particulièrement travaillées rappellent la «signature» de l'auteur). Mais le générique – et de ce fait, tout le film – apparaît surtout comme une médiation subjective de l'Histoire parce que Malick, à l'instar des photographes auxquels il se réfère mais de manière encore plus réflexive, marque l'énonciation en affichant clairement son intervention sur les images. Carole Zucker écrit à ce sujet que le cinéaste

insists on declaring his intervention by photographing this series of stills in a way that underscores his presence – the camera zooms in and out, and pans left and right, and up and down the stills. [...] The twenty-four photographs become ‘moving pictures’ specifically marked by the mediation of the director¹²⁸.

En animant *chacune* des vingt-cinq photographies - incluant celle de Linda - par la caméra (au moyen de nombreux zooms et panoramiques) et par des effets de montage (toutes les images sont marquées par des surimpressions), Malick tient ici moins à «dynamiser» la séquence qu'à marquer sa «présence» au sein du film, ce qui invite nécessairement le spectateur à voir l'œuvre comme un objet construit et façonné par un regard personnel et subjectif et, ainsi, à penser à son tour la médiation (subjective) de l'Histoire par le film. Comme le dit Zucker en d'autres mots, «we are asked to consider the film as a vehicle for speculation and contemplation, to interrogate the composition and juxtaposition of the film's images, not to abandon ourselves to the specular experience»¹²⁹. En animant ces photographies de manière aussi marquée, c'est-à-dire en insistant à rendre leur mouvement aussi «apparent» (au moyen des différents procédés et effets énumérés

¹²⁸ Carole Zucker, «'God Don't Even Hear You,' or Paradise Lost : Terrence Malick 'Days of Heaven'», *Literature/Film Quarterly*, vol. 29, no 1, 2001, en ligne, International Index to the Performing Arts, <http://iipa.chadwyck.com>

¹²⁹ *Ibid.*

précédemment), Malick semble également vouloir souligner au spectateur la capacité du cinéma à «(ré)animer» le passé – à le présentifier. On constate alors la complexité de la temporalité de l'introduction de l'œuvre qui, bien qu'immergeant d'entrée de jeu le spectateur dans le passé, le renvoie en même temps toujours dans le présent du film, celui-ci sans cesse rappelé et actualisé par l'intervention *réflexive* du cinéaste : «The stills evoke an original event-a time, a place and the taking of a photograph-while simultaneously referring to the later moment in history when Terrence Malick re-photographed the image»¹³⁰. À travers le va-et-vient constant et apparent du passé et du présent dans le générique, Malick réfléchit – et fait réfléchir - à la relation de ces derniers, à leur coexistence au sein d'un même espace (de pensée). C'est ce que j'entends lorsque je dis que son cinéma «expose et réfléchit» tout particulièrement sa présentification du passé. On comprend donc que le prélude photographique de *Days of Heaven* ne vise pas simplement à «situer» le spectateur dans le temps mais participe à une véritable réflexion sur la manière de traiter l'Histoire, voire plus particulièrement sur la manière d'*entrer* dans celle-ci, autre trait typiquement poétique de l'œuvre. La dernière photographie de la séquence, la seule produite par Malick, illustre bien cette dernière idée en plus de rappeler la complexité du traitement spatiotemporel chez le réalisateur. En donnant l'impression de se confondre avec la série d'images précédentes par ses teintes et sa composition très semblables, l'image de Linda permet d'établir une continuité entre les photographies de l'époque et le film, abolissant ainsi en quelques sortes les frontières entre le réel et la diégèse. Cette image ne fait pas que faire le pont entre les archives du générique, véritables empreintes du passé, et le présent du récit, elle a surtout pour effet d'*actualiser* ces dernières, c'est-à-dire de les ramener en présence dans le film. En ce sens, la densité temporelle de l'image de Linda, cristallisant «concrètement» le passé et le présent, annonce la densité iconologique de chacun des plans filmiques de l'œuvre. Mais la réflexivité iconologique du film de Malick tient moins à cette photographie isolée qu'à la séquence dans son ensemble, laquelle expose en effet explicitement une partie du «tissage spectral» de l'œuvre, aspect très important auquel Zucker fait

¹³⁰ *Ibid.*

abstraction dans son texte. En amorçant le récit au moyen de plusieurs photographies qu'il étale pendant un assez long moment, Malick tient à dévoiler d'entrée de jeu au spectateur le «matériau» du film, c'est-à-dire à lui montrer que ce dernier se construit à partir de références, de documents, d'archives et surtout, à partir des autres arts. Et en actualisant ces images – c'est-à-dire en les investissant de son regard et de sa réflexion complexe sur le temps -, le cinéaste nous expose la logique temporelle de son film (lequel opère, comme nous l'avons vu, un va-et-vient continu entre le passé et le présent) et, ce faisant, nous dévoile sa «dynamique iconologique». Ainsi, par et à travers son introduction¹³¹, l'œuvre reconnaît sa filiation aux autres arts - ici la photographie, plus tard le cinéma, la littérature et la peinture - et incite le spectateur à voir le film en termes de «correspondances intertextuelles», aspect qui rejoint à plusieurs endroits ce que nous disions à propos des enjeux réflexifs et iconologiques de la référence entre Kit et James Dean dans *Badlands*. Remarquant donc la volonté de Malick à rendre *réflexif* le tissage spectral de son cinéma et à penser à la médiation du temps *avec* celui-ci, tout porte à croire que les multiples références et ressemblances réanimées par ses deux films sont là pour quelque chose, «augmentant» ainsi le propos de l'œuvre. C'est pourquoi il importe maintenant d'observer de plus près les implications de ces renvois.

Dans une entrevue, Hans Zimmer, le compositeur de la trame sonore de *The Thin Red Line*, déclare que Malick est un fin connaisseur de peinture et d'art¹³², ce que confirme Nestor Almendros, le directeur de la photographie de *Days of Heaven*, ajoutant que le réalisateur «brought to the set of [the film] an extensive knowledge of both the aesthetics and technology of photography, as well as of painting»¹³³.

¹³¹ On note que l'introduction de *The New World* rappelle plusieurs aspects de celle de *Days of Heaven* à la fois par son exposition du tissage spectral du film (Malick fait ici défiler en surimpressions pendant un assez long moment non pas des photographies mais de vieilles cartes et représentations du Nouveau Monde) et par sa même volonté de réfléchir à la manière d'entrer dans l'Histoire.

¹³² Plus exactement, Zimmer affirme: «He's very knowledgeable of painting and arts». Entrevue figurant dans les suppléments du DVD Criterion de *The Thin Red Line*.

¹³³ James Morrison, Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick*, Westport, Éditions Praeger, 2003, p. 120.

Aussi, quelques-uns de ses collègues affirment qu'il s'est directement inspiré du travail de plusieurs artistes (cinéastes, peintres et photographes), la plupart américains, pour écrire et réaliser ses films. Almendros révèle par exemple que pour le second métrage de Malick, «les influences [...] ont été très variées»¹³⁴, le réalisateur construisant son œuvre autour de différents «modèles» artistiques – c'est le terme qu'employait Malick lors de la production du film -, parmi lesquels on peut citer les films muets de Griffith et Chaplin (deux cinéastes utilisant également la lumière naturelle pour les scènes d'extérieur), plusieurs photographies issues du «photoreportage» ainsi que les tableaux des peintres «réalistes» Andrew Wyeth et Edward Hopper¹³⁵. Presque toutes ces influences donnent l'impression dans *Days of Heaven* d'être parfaitement assumées puisque le cinéaste, au lieu de dissimuler dans l'œuvre ses différentes sources d'inspiration, cherche littéralement à les exposer. Ainsi, tout ce que nous avons dit à propos des photographies de l'introduction du film s'applique également aux autres références artistiques «réveillées», voire réanimées, par l'œuvre. Par exemple, vers le milieu du récit, on remarque que les personnages assistent dans la maison du fermier à la projection du film *The Immigrant* (1917). Si le spectateur ne reconnaît pas nécessairement le film en question, il sait assurément qu'il est de Chaplin puisque Malick prend bien soin de sélectionner quelques fragments de l'œuvre où l'on voit clairement le comédien (d'abord en gros plan, afin d'assurer l'identification de l'acteur - autre grande «icône» du cinéma américain -, ensuite dans un plan plus large). Cette référence explicite traduit une fois de plus le traitement du temps davantage poétique et symbolique que classique et réaliste du cinéma de Malick, car elle vise moins à montrer ce qu'auraient pu «réellement» visionner les protagonistes à cette époque – certains critiques affirment d'ailleurs que l'année de production du film de Chaplin ne concorde pas parfaitement avec les événements de la diégèse, ce qui rendrait alors la citation anachronique - que de faire écho à certains des enjeux et thèmes du film. On est en effet frappé par les parallèles qu'établit Malick entre son film et la

¹³⁴ Brooks Riley, «Entretien avec Nestor Almendros», *Positif*, no 225, décembre 1978, p. 29.

¹³⁵ James Morrison, Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick*, *op. cit.*, p. 120. Dans le même ordre d'idées, John Toll, responsable de la photographie de *The Thin Red Line*, dévoile que Malick et lui se sont inspirés de l'anthologie de peintures *Images of War: The Artist's Vision of World War II* pour «composer» les plans du film. *Ibid.*, p. 130.

courte séquence qu'il présente - et remonte - de l'œuvre de Chaplin, laquelle dévoile l'arrivée des immigrants européens sur le sol américain, qu'ils croient être la «Terre Promise», lieu de justice et de liberté (valeurs symbolisées ici par la célèbre statue) et cherchant à rappeler symboliquement l'arrivée de Bill, Abby, Linda et des autres ouvriers (dont plusieurs sont d'ailleurs des immigrants européens, ce que nous constatons dans les premières scènes de moissons lorsque nous entendons certains d'entre eux communiquer dans leur langue natale) sur la «terre» du fermier, lieu en apparence idyllique leur fournissant tous un travail. Ainsi, à travers la citation de *The Immigrant*, Malick nous convie à une double mise en abyme : d'abord, une mise en abyme du cinéma¹³⁶ - le film de Chaplin ressurgit dans le film de Malick -, et aussi une mise en abyme de certains des thèmes principaux de l'œuvre. Ces rappels symboliques très significatifs, véritables «miroirs» de la structure du film et de la pensée du cinéaste, s'observent aussi à travers plusieurs autres citations¹³⁷ figurant dans *Badlands* et *Days of Heaven*. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici réside dans le fait que les citations chez Malick, voire plus précisément *ce à quoi elles réfèrent*, entretiennent presque toujours un lien direct avec l'espace et le paysage. Par exemple, le film de Chaplin illustre entre autres le contraste très marqué entre deux continents, entre deux «mondes», et rappelle ainsi la structure spatiale de *Days of Heaven*, à savoir l'opposition marquée entre les mondes urbain et rural. De plus, comme je le disais précédemment, on remarque dans les films qu'on étudie que c'est souvent l'espace et le paysage qui actualisent et réveillent ces citations, ce que le traitement du court

¹³⁶ On pourrait même dire qu'il s'agit en quelque sorte d'une mise en abyme du cinéma «muet», car comme l'ont noté plusieurs commentateurs, *Days of Heaven* – et l'œuvre de Malick en général –, film particulièrement «visuel» et comprenant très peu de dialogues, rappelle le cinéma muet et le travail de certains grands cinéastes (non seulement Chaplin et Griffith mais également Murnau, notamment).

¹³⁷ Concernant les influences cinématographiques de *Days of Heaven*, il est surprenant, comme le souligne Ciment, que les critiques et théoriciens n'aient pas noté que le film de Malick évoque sur plusieurs plans l'œuvre d'Elia Kazan, plus particulièrement *East of Eden*. Ciment écrit : «L'assonance même [du] titre [«Days of Heaven»] y fait songer, mais aussi sa parabole agraire, son écho de la Genèse, son rapport triangulaire, sa recherche plastique, son «ange déchu» James Dean auquel les personnages de Malick font irrésistiblement songer et ces mêmes années de guerre 1916-1917» (Michel Ciment, «Le jardin de Terrence Malick», *op. cit.*, p. 302). Malick déclare lui-même à Ciment en entrevue être «un admirateur de Kazan, de [George] Stevens, de [Arthur] Penn». Michel Ciment, «Entretien avec Terrence Malick», *Positif*, no 170, juin 1975, p. 34.

extrait de *The Immigrant* nous illustre de belle façon. Zucker écrit à propos de la séquence:

Because there is a straight cut from the belly dancer in the fiction of *Days of Heaven* to *The Immigrant*, without a frame to demarcate the borders of the Chaplin film, an implicit comparison is made between the two filmed fictions. At the point when the arm of the character in Malick's film emerges on the frame of Chaplin's film, the two fictions become enmeshed¹³⁸.

Il est tout à fait juste de dire que l'apparition à l'écran du bras d'un des personnages permet de fusionner, d'«entremêler» symboliquement les deux films – illustrant ainsi littéralement la coexistence du passé et du présent au sein de l'œuvre -, mais elle permet aussi, et Zucker oublie d'en parler, de faire apparaître le temps de sa durée l'œuvre de Chaplin, c'est-à-dire la référence iconologique, comme le «paysage» du film de Malick, l'extrait occupant en effet en arrière-plan tout l'espace du cadre. Cette dernière idée s'observe toutefois de manière encore plus concrète dans les deux films à travers d'autres cas de figure.

La scène dans *Badlands* où Holly découvre les stéréogrammes de son père attire aussi particulièrement notre attention et illustre plusieurs des idées que nous avons évoquées précédemment. La série de sept photographies d'époque que Malick fait défiler dévoile en effet une multitude d'aspects intéressants vis-à-vis du traitement de l'espace, car le cinéaste nous permet avec cette suite d'images de non seulement faire l'expérience du stéréoscope à travers la vision subjective du personnage mais aussi de faire *l'expérience du paysage en tant qu'héritage artistique*. La séquence s'amorce en présentant d'abord le stéréogramme d'un paysage aménagé de Rio de Janeiro. Afin d'immerger le spectateur *dans* la photographie et, ce faisant, dans toute la séquence qui suit, Malick opère un léger zoom avant, lequel a aussi pour fonction de rappeler le mouvement d'appareil qu'effectue Holly pour rapprocher l'image de ses yeux. Le cinéaste présente donc ici à même la diégèse l'image comme étant filtrée par un regard subjectif - voire «des» regards subjectifs (celui de Malick, celui de Holly et celui du spectateur) -, c'est-à-dire comme un objet

¹³⁸ Carole Zucker, «'God Don't Even Hear You,' or Paradise Lost : Terrence Malick 'Days of Heaven'», *op. cit.*

médiatisé par une instance subjective, rappelant ainsi ce que nous disions à propos de la réflexivité et de la médiation de l'introduction de *Days of Heaven*. Les cinq stéréogrammes qui suivent sont statiques, tout comme le dernier de la séquence, que Malick anime toutefois après quelques secondes au moyen d'un autre rapprochement, rappelant alors encore là le regard de Holly. Ce qui m'apparaît surtout important de souligner concernant le traitement des photographies de cette séquence fait écho au traitement de l'extrait du film de Chaplin dans *Days of Heaven* en ce sens que Malick permet aux stéréogrammes de *devenir* le paysage du film le temps de quelques plans. Il les fait d'abord occuper tout l'espace du cadre et, grâce au montage, les fait défiler l'un après l'autre pendant un assez long moment (presque 45 secondes) sans montrer de plan de réaction d'Holly, ce qui a pour effet d'une part de ne pas rompre la continuité du paysage «mémoriel» que ces images composent, d'autre part, d'affranchir et d'autonomiser symboliquement la séquence de la narration, l'investissant ainsi d'un caractère lyrique et réflexif, voire poétique (non-narratif, au sens classique). Car à travers cette séquence tout à fait atypique vis-à-vis des conventions narratives, il demeure clair encore une fois que Malick *insiste* à exposer le tissage iconologique du film afin de montrer que la mémoire des arts, en l'occurrence la photographie, participe immanquablement à la construction du paysage de l'œuvre. Avec la scène du stéréoscope, le cinéaste met également en abyme - par l'intermédiaire du regard de Holly et du rapprochement optique qu'elle opère - *l'action de contempler le paysage*, de le parcourir du regard (les trois premiers stéréogrammes de la séquence constituent en effet des paysages, non pas par hasard), procédé qui incite nécessairement le spectateur à étudier à son tour l'espace et le paysage des photographies et, ultimement, tout l'espace de l'œuvre. Les trois premières photographies du montage (montrant dans l'ordre un canal et des palmiers, le Sphinx et une des pyramides de Gizeh ainsi qu'une rivière et un canyon (figs. 4, 5, 6)) sont d'ailleurs fort significatives et rappellent l'observation de Silberman vis-à-vis des deux images de paysage de H. H. Bennett figurant dans l'introduction de *Days of Heaven* (dévoilant respectivement deux hommes traversant le tunnel d'une grotte à bord d'un canot et un homme sautant d'un rocher à un autre (figs. 7, 8)) en ce sens qu'elles constituent des portraits de

l'homme «discovering the poetic uses of wilderness»¹³⁹. Ces photographies constituent alors encore là une sorte de miroir du traitement poétique de la nature et du paysage du cinéma de Malick. Mais l'image du Sphinx, autre icône extrêmement connue, est celle qui retient le plus notre attention pour sa portée iconologique et symbolique. La célèbre figure, «l'un des monuments symboliques les plus anciens de la culture du paysage»¹⁴⁰, comme l'écrit Natali, emblématise en effet au mieux la notion de lieu en tant que mémoire et héritage culturel puisqu'elle porte en elle les traces du temps, c'est-à-dire les traces de civilisations antérieures. Il n'est donc sûrement pas fortuit que Malick présente cette image riche de sens dans son film puisque celle-ci fait écho de manière particulièrement appropriée à sa réflexion complexe sur le paysage et le temps¹⁴¹. Je dis «complexe», car dans cette séquence, par exemple, la temporalité est triple : le passé, représenté par les stéréogrammes, est actualisé (donc rendu présent au sein de l'œuvre) à la fois par le regard que porte Holly sur ces derniers et le montage, lequel leur «redonne vie» pour quelques instants. De plus, la voix-over de Holly qui commente ces images, renvoie au futur, puisque le personnage raconte *rétrospectivement* la scène – et tous les événements du film –, ce que nous confirment ses paroles : «One day, while

¹³⁹ L'auteur précise à propos des multiples paysages produits par Bennett à l'époque que le photographe «almost invariably [...] included in his picture a human figure: a picnicker, in but quite not of the landscape, and yet with friendly feeling toward it», caractéristiques que l'on retrouve également dans les deuxième et troisième stéréogrammes de la séquence du stéréoscope. Robert Silberman, «Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 161.

¹⁴⁰ Maurizia Natali, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, op. cit., p. 25. Il est d'ailleurs pertinent de souligner qu'à plusieurs endroits dans son ouvrage, Natali affirme que le cinéma américain semble hanté par une «égyptomanie», ce qui l'amène à étudier le plan (de paysage ou non) comme une «énigme», comme un «hiéroglyphe» à décoder, et à montrer notamment comment les paysages d'une multitude de westerns américains entretiennent des ressemblances avec le paysage de la vallée de Gizeh et son Sphinx. L'auteure revient souvent dans son texte autour de cette dernière figure et observe les enjeux idéologiques de sa «présence implicite» au sein des westerns.

¹⁴¹ Concernant la présence d'un stéréogramme du Sphinx dans la séquence du stéréoscope, il ne serait pas du tout exagéré de supposer que cette scène réfère à l'œuvre connue sous les noms de «Boy with stereoscope» ou «The Sphinx» (ayant fait la couverture du magazine populaire *The Saturday Evening Post* en janvier 1922 (fig. 9)), du célèbre illustrateur américain Norman Rockwell. On remarque en effet que plusieurs des thèmes (l'opposition entre la ville et la campagne, notamment), des enjeux et des personnages de l'œuvre de Rockwell, qui a consacré une importante partie de sa carrière à peindre les enfants de l'Amérique rurale – ce qui lui a d'ailleurs valu le surnom de «poet of childhood» –, font penser aux deux films de Malick, ce qu'aucun critique n'a noté concernant les multiples influences du cinéaste. Karal Ann Marling, *Norman Rockwell*, New-York, Abrams, 1997, p. 45.

taking a look at some vistas in Dad's stereopticon, it hit me that I was just this little girl...». On voit donc que la scène du stéréoscope dans *Badlands*, présentant concrètement le paysage (et le film) comme un héritage artistique et cristallisant ingénieusement différentes strates de temps, illustre plusieurs des idées de l'auteur vis-à-vis du paysage et de la mémoire des arts.

Par ailleurs, l'espace et le paysage des deux films de Malick se construisent également autour de citations «implicites», c'est-à-dire autour de formes apparaissant comme des «ressemblances» plutôt que des références directes et réflexives (sur le plan iconologique). Je pense entre autres à certains personnages des deux films (Kit, Holly et Linda plus précisément) ainsi qu'à certains lieux de *Badlands* et *Days of Heaven*, qui interpellent tout particulièrement l'œuvre de l'écrivain Mark Twain, surtout ses livres *The Adventures of Tom Sawyer* et *The Adventures of Huckleberry Finn*¹⁴², véritables classiques de la littérature américaine dont Malick s'est ouvertement inspiré pour réaliser ses deux films. Dans une des seules entrevues qu'il ait accordée dans sa carrière peu après la sortie de son premier métrage, le cinéaste dévoile à Michel Ciment:

J'ai pensé à [Kit et Holly] comme à des enfants que l'on retrouve dans les contes de fées; on les retrouve dans *Huckleberry Finn*, dans le *Robinson Suisse*, dans *L'île au trésor: Ils sont perdus dans la nature*. Ils jouent à construire des pièges, des oubliettes, des passages secrets, ils inventent un code, Kit donne à Holly des leçons de tir¹⁴³.

La forêt et la rivière dans *Badlands* évoquent en effet curieusement l'île dans *Tom Sawyer* et la rivière que sillonnent les personnages à bord de leur petite embarcation à la fin de *Days of Heaven* rappelle les lieux servant de cadre principal dans *Huckleberry Finn*. Dans le même ordre d'idées, Holly et Linda, par leur manière singulière de s'exprimer, leur accent régional prononcé, leur candeur et leur croyance en diverses superstitions (voir, par exemple, tout le discours en voix-over

¹⁴² Il paraît d'ailleurs intéressant de noter que *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* ont été illustrés en 1935 par Rockwell - les thèmes et les sujets des œuvres de l'illustrateur se trouvant en effet très proches de ceux de Twain -, comme quoi les références intertextuelles que «réveillent» les films de Malick entretiennent également des liens entre elles.

¹⁴³ Michel Ciment, «Entretien avec Terrence Malick», *op. cit.*, p. 32.

de Linda sur l'Apocalypse) font souvent penser aux protagonistes des deux livres de Twain et à leur façon de communiquer tout autant particulière¹⁴⁴. Mais ce qui m'intéresse principalement concernant la «présence» des livres de l'écrivain dans l'œuvre du cinéaste réside dans le fait que la structure spatiale ainsi que la relation des personnages et de l'espace dans les deux ouvrages de Twain rappellent à plusieurs endroits celles des films de Malick. Dans *Tom Sawyer*, par exemple, Tom, Huck et Joe Harper, tout comme les protagonistes des deux œuvres de Malick, s'échappent de la civilisation et se coupent du monde urbain. Ils rejoignent une île, survivent de pêche et de vols de nourriture et dorment à la belle étoile en bons «hors-la-loi» (c'est le terme employé par Twain : «they themselves would sleep in the open air in good weather, as became outlaws»¹⁴⁵), de manière très semblable à Kit et Holly. On comprend peu à peu au fil de l'œuvre que les trois garçons fuguent en espérant que les gens de la ville s'inquiéteront à leur sujet et entameront des recherches pour les retrouver. Ils se plaisent à l'idée qu'ils deviendront considérés et qu'ils feront peut-être les manchettes. En d'autres mots, ils désirent devenir «visibles» aux yeux de la population, tout comme Kit dans *Badlands* qui, en laissant de multiples traces derrière lui, «prépare son histoire» comme on le disait plus tôt - à la fin du livre, Tom avoue aux autorités avoir toujours voulu devenir un criminel, de la même manière que Kit à la fin du film, dans la voiture de police. Enfin, de façon très similaire à Holly dans le film, Joe et Huck développent peu à peu lors de leur fuite le mal du pays et désirent de plus en plus revenir à la civilisation. Tom, au même titre que Kit vis-à-vis de Holly, s'efforce de convaincre ses amis de rester sur l'île, hors de la ville, même s'il semble éprouver la même envie de revenir, sans toutefois se l'avouer, par orgueil. Bref, les nombreuses ressemblances thématiques et iconologiques qu'entretient l'œuvre de Malick avec celle de Twain montrent encore une fois comment la mémoire des arts – tantôt la

¹⁴⁴ Pour une analyse plus détaillée des liens qu'entretiennent les voix-over des personnages féminins des films de Malick avec les personnages de l'œuvre de Twain, voir : Lloyd Michaels, *Terrence Malick, op. cit.*, p. 42-45.

¹⁴⁵ Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer: The Big Read: Alabama Edition*, Montgomery, NewSouth, 2009 [1876], p. 117.

photographie, tantôt la littérature¹⁴⁶ -, toujours susceptible de ressurgir dans les films du cinéaste, permet de véritablement «sculpter» l'espace (et donc aussi le temps) de ces derniers.

Mais notre analyse des ressemblances iconologiques de *Badlands* et *Days of Heaven* serait incomplète si l'on faisait abstraction de la présence, voire de l'omniprésence, de la peinture au sein des deux œuvres, autre art à travers duquel Malick réfléchit la médiation de l'Histoire. En fait, la présence de la peinture dans les deux films est double. D'abord, on remarque sa présence «matérielle» et concrète à même la diégèse des deux œuvres, plus particulièrement dans *Badlands*, dévoilant plusieurs tableaux de paysage en différents lieux et abordant par endroits explicitement le thème de la peinture. Je pense entre autres à la très célèbre toile *Daybreak*, du peintre américain Maxfield Parrish (fig. 10), figurant d'abord dans la maison de Holly sur un des murs du salon et qu'on aperçoit ensuite dans la cabane en rondins du couple (Kit ayant en effet tenu à «sauver» l'objet des flammes de l'incendie, ce qui nous apparaît tout à fait significatif), ainsi qu'aux multiples toiles de paysages exposées dans le manoir de l'homme riche (fig. 11, 12) dans lequel Kit et Holly viennent passer quelques temps. Il faut également mentionner la gigantesque fresque (fig. 13), sorte de portrait idyllique de l'Amérique rurale, que peint le père de Holly (lequel est d'ailleurs un «sign painter», c'est-à-dire littéralement un peintre d'«icônes», ce qui n'est évidemment pas fortuit) dans la scène où il confronte Kit pour la première fois. Ces tableaux ne visent pas

¹⁴⁶ Dans le domaine de la littérature et de la poésie, on aurait également pu développer longuement autour des ressemblances entre les films de Malick et l'œuvre des transcendentalistes américains Thoreau, Emerson et Whitman dont les écrits font très souvent écho à la relation des personnages et du paysage dans *Badlands* et *Days of Heaven* – voir à ce propos le texte de Bovier. Whitman écrit par exemple «À présent je comprends le secret de fabrication des êtres supérieurs, C'est de pousser en plein air et de manger et dormir avec la terre», rappelant particulièrement ce que nous disions dans le dernier chapitre à propos du «paysage-expression» auquel nous sommes conviés dans les deux films (cité dans François Bovier, ««Le Nouveau Monde» ou la vie dans les bois : la culture du transcendentalisme dans les films de Terrence Malick», *op. cit.*, p. 70). Il est également pertinent de souligner que la citation littéraire, chez Malick, est aussi parfois explicite, comme l'illustre la scène dans *The Thin Red Line* où le colonel Tall, contemplant le magnifique ciel rosé, cite textuellement au capitaine Staros *L'Odyssée* d'Homère en évoquant l'«aurore au doigts de rose» («rosy-fingered dawn»). C'est donc dire que Malick expose encore là le tissage spectral de l'œuvre en affichant clairement le paysage comme un héritage culturel, Tall trouvant en effet lors de cette scène son inspiration littéralement *dans* le paysage.

simplement à «décorer» les lieux du récit mais apparaissent plutôt comme des objets significatifs, car Malick insiste à souligner leur présence dans la diégèse au moyen de diverses stratégies (la double apparition de la toile de Parrish, le lent panoramique opéré sur une des toiles de l'homme riche, la taille imposante de la fresque, etc.). En fait, le cinéaste semble surtout vouloir rappeler au spectateur par ces toiles que le paysage est un objet façonné par un regard subjectif et c'est pourquoi il lui expose à même le récit différents paysages picturaux, c'est-à-dire des paysages «modelés» par différents styles, ainsi que l'action de peindre le paysage (suggérée ici par le travail du père de Holly). Aussi, on remarque encore une fois que ces paysages apparaissent souvent comme des mises en abyme des thèmes du film et du rapport à l'espace des personnages. La toile *Daybreak*, par exemple, présentant deux sujets qui paraissent coupés du monde et qui figurent devant un vaste paysage naturel et idyllique, rappelle étrangement le retrait dans la nature du couple fugitif. Silberman va jusqu'à dire que le tableau de Parrish «suggests the overall framework that governs Malick's treatment of landscape and cinematic narrative», soulignant que chacun des films du cinéaste inscrit son récit dans des espaces «that provide appropriate backdrops for a movement from innocence to experience haunted by a dream of Paradise»¹⁴⁷. Il en va de même avec la toile du manoir de l'homme riche autour de laquelle Malick insiste plus particulièrement (au moyen du panoramique et du cadrage en plan très rapproché) ainsi qu'avec la fresque du début du film, laquelle annonce symboliquement par sa position très particulière dans l'espace – l'œuvre figure au beau milieu d'une plaine désertique et paraît complètement éloignée de la ville, conférant à la scène un caractère «surréaliste» - le retrait de la civilisation des protagonistes, ce que souligne Michaels dans son texte en écrivant que «[t]he surrealistic effect of [the billboard sequence] – like a Magritte painting, incongruous and self-referential - lingers well beyond its diegetic signifiante, suggesting something akin to Holly's later description of the world being 'like a faraway planet'»¹⁴⁸. Bref, on voit bien que la présence matérielle de la peinture au sein de *Badlands* a moins pour fonction

¹⁴⁷ Robert Silberman, «Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'», *op. cit.*, p. 161.

¹⁴⁸ Lloyd Michaels, *Terrence Malick*, *op. cit.*, p. 27. Je souligne.

d'accompagner et de renforcer la narration que d'augmenter le propos du film en nourrissant symboliquement la réflexion de Malick sur la relation des personnages et de l'espace et sur tout ce que nous disions à propos de l'habitation.

La peinture se présente aussi chez Malick de manière plus implicite. On remarque en effet que ses films, sans être des peintures – on y reviendra –, évoquent par leurs thèmes et leur esthétique (le traitement de la lumière naturelle, la composition de certains plans, la construction spatiale, notamment) le travail de plusieurs peintres. À ce propos, nombreux sont les articles (théoriques ou non) qui retracent les influences picturales de *Days of Heaven*, épargnant toutefois d'étudier l'iconographie que réveille le premier film du cinéaste. Si la plupart des auteurs réussissent à nous convaincre des multiples citations déployées d'un bout à l'autre de l'œuvre de Malick, ils ne développent cependant pas suffisamment sur les implications (esthétiques, symboliques, narratives, idéologiques et poétiques, entre autres) de ces dernières. C'est l'impression que laisse par exemple l'analyse de *Days of Heaven* de Jean-Loup Bourget, dans laquelle le critique ne s'attarde qu'à énumérer les différentes influences artistiques du film, affirmant entre autres que la photographie de ce dernier évoque principalement deux traditions picturales : l'une «franchement abstraite», rappelant le travail de Arthur C. Dove, Adolph Gottlieb, Max Ernst ainsi que les études florales des romantiques et symbolistes Runge, Mondrian, Van Gogh et Mackintosh, l'autre plus «réaliste», liée au précisionnisme de Charles Sheeler, Charles Demuth, Georgia O'Keefe et, plus particulièrement, au régionalisme d'Andrew Wyeth, Thomas Hart Benton, Charles Burchfield, Grant Wood et surtout, d'Edward Hopper, le «plus grand représentant de cette tendance» comme le rappelle Bourget¹⁴⁹. Quelques rares auteurs observent au contraire les implications symboliques de ces références picturales. Morrison et Schur écrivent par exemple que la toile de Wyeth intitulée *Christina's World* (1948, fig. 14), réveillée par plusieurs plans du film,

is indicative of the physical, and indeed, metaphysical, spaces that are similarly represented in Days of Heaven. The woman in the foreground of the painting [...] is adrift in a wide field, reaching toward a distant farmhouse

¹⁴⁹ Jean-Loup Bourget, «American Gothic», *op. cit.*, p. 66.

that looms on the horizon. The awkward isolation of the figure here, against an impassive landscape, is an image repeatedly referenced in [the film]; the remote house is also a motif in the film, signifying the comforts of privilege, as it does in the painting¹⁵⁰.

Bien qu'il soit tout à fait juste et pertinent de lier les thèmes et la construction spatiale de la toile de Wyeth avec le film de Malick, on remarque ici que les auteurs ne questionnent pas les enjeux du «surgissement» de la peinture au sein de l'espace de l'œuvre. Je propose donc d'étudier plus particulièrement ces derniers et d'analyser la dynamique iconologique picturale de *Badlands* et *Days of Heaven* en me penchant principalement sur le cas de Hopper, dont l'œuvre donne l'impression d'avoir littéralement *façonné* le paysage des deux films.

Il m'apparaît important de montrer d'abord en quoi l'œuvre de Malick «évoque» celle d'Hopper non pas seulement pour ses ressemblances iconologiques mais aussi pour son traitement de l'espace, car c'est en effet aussi en termes de lieux, de paysages, d'espaces, voire plus précisément en termes d'opposition d'espaces, que l'on décrit très souvent l'œuvre de l'artiste américain. Dans son ouvrage consacré au peintre, l'historien de l'art Ivo Kranzfelder rappelle d'ailleurs que «[l]e rapport entre nature et civilisation, entre nature et homme ou nature et artefact est le thème principal d'Hopper qui l'a traité dans toutes les variations possibles», soulignant ensuite qu'«[u]ne peinture uniquement de paysage convenait cependant peu aux objectifs de Hopper»¹⁵¹, traits nous ramenant au cinéma de Malick qui, bien que favorisant l'émergence continue du paysage filmique, s'intéresse d'abord et avant tout à questionner le rapport entre l'homme et l'espace comme nous l'avons vu au cours de ce projet. Le traitement des «frontières» chez Hopper rappelle aussi les films du cinéaste en ce sens que le peintre distingue différents espaces, différents

¹⁵⁰ James Morrison, Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick, op. cit.*, p. 70. Je souligne.

¹⁵¹ Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882-1967 : Vision de la réalité*, Köln, Taschen, 2002, p. 93 et 106 respectivement. Il est pertinent d'ajouter à ce propos qu'on a d'ailleurs très souvent lié l'œuvre d'Hopper à celle des transcendentalistes américains en raison de ses thèmes centraux (l'opposition entre la civilisation et la nature, notamment) et de sa même volonté à faire ressortir à travers ses toiles ce que Kranzfelder appelle «l'instant de la perception mystique de la réalité quotidienne». L'auteur précise dans son ouvrage que Hopper – tout comme Malick, dont l'œuvre fait souvent également écho à celle des transcendentalistes, comme on l'a dit - avait lu les écrits de Ralph Waldo Emerson. *Ibid*, p. 88.

mondes, de manière moins réaliste - même si on a inscrit son œuvre dans le «réalisme» pictural - que *symbolique*, voire poétique, en procédant souvent par contrastes spatiaux très francs (intérieur versus extérieur, espace architecturé versus espace naturel, entre autres). Par exemple, la toile *Rooms by the Sea* (1951, fig. 15), distinguant de façon très claire et marquée l'espace intérieur de la chambre et la vaste étendue de la mer, rappelle ce que nous disions au sujet de la frontière radicale entre Fort Dupree et la forêt dans *Badlands*. Si Kranzfelder écrit que la toile «prend un air presque surréel»¹⁵², apparaissant en effet plus comme une allégorie qu'un portrait fidèle de la réalité, c'est précisément parce que le peintre confronte *directement* les deux espaces afin que le spectateur voit et comprenne ces derniers en tant qu'entités symboliquement opposées. De la même manière que dans le film de Malick, aucun élément «transitoire» n'est ici inclut dans le tableau pour illustrer le passage d'un monde à l'autre. Par contre, il semble qu'Hopper ait été intéressé à montrer ce passage dans plusieurs autres œuvres mais de manière encore une fois très symbolique. Son traitement des symboles du pont et de la voie ferrée présents dans bon nombre de ses toiles fait particulièrement écho à celui de Malick, car chez Hopper, ces objets ont également pour effet à la fois d'opposer et de lier les mondes urbain et rural, rappelant ainsi ce que nous disions à propos du plan du pont ferroviaire dans *Days of Heaven* faisant le pont entre Chicago et la ferme du Texas. Mais pour Hopper comme pour Malick, le chemin de fer est surtout «un thème pictural symbolisant la civilisation [...] [et] montre les traces profondes que ce moyen de transport laisse dans la nature», phénomène que dépeignent plusieurs de ses œuvres en montrant le paysage littéralement «traversé» par la voie ferrée¹⁵³. On note donc que l'œuvre de Malick évoque celle d'Hopper non seulement pour ses symboles communs mais aussi parce qu'elle réfléchit de

¹⁵² *Ibid*, p. 176.

¹⁵³ *Ibid*, p. 67. D'ailleurs, on note que la manière singulière d'Hopper de représenter le chemin de fer dans ses tableaux en le faisant traverser les limites latérales du cadre rappelle parfois étrangement le traitement spatial des films du cinéaste. Je pense entre autres à la toile *Railroad Sunset* (1929, fig. 16) entretenant plusieurs ressemblances avec le plan dans *Badlands* survenant juste après que Kit ait fait tourner une bouteille vide pour déterminer aléatoirement l'orientation de son itinéraire (fig. 17). Il s'agit en effet autant avec l'œuvre d'Hopper qu'avec ce plan d'illustrer la monumentalité et la beauté de la nature (rendue dans les deux œuvres grâce au cadrage très large et à la lumière naturelle) mais aussi de rendre compte des traces profondes que le chemin de fer laisse sur le territoire naturel.

manière très semblable à *travers ceux-ci* au rapport entre civilisation et nature ainsi qu'au paysage américain en général. À ce propos, Kranzfelder affirme que «[c]'est moins par son ancrage dans la tradition qu'[Hopper] s'affirme comme un peintre américain que par l'utilisation *consciente* de signes symboliques de son environnement américain»¹⁵⁴, ce qui caractérise tout autant la démarche de Malick qui, comme on l'a vu au fil de ce chapitre, construit volontairement – et de manière souvent réflexive – ses films autour de multiples icônes et symboles souvent propres à la culture américaine. Je ne fais pas seulement allusion aux références et citations réveillées par son cinéma mais aussi à certains motifs précis, certains «signes symboliques», ainsi qu'à certains lieux typiquement américains (ou du moins, à des symboles et des lieux que l'on associe presque «instinctivement» à la culture américaine) figurant dans *Badlands* et *Days of Heaven* qui ont également fait l'objet des toiles d'Hopper. Je pense par exemple au bureau dans *Badlands* où Kit se rend pour obtenir un emploi, à la gare où il enregistre son premier monologue au début du film et à la station-service dévoilant sur un de ses murs une illustration de «Pepsi-Cola» où il se départit de ses possessions vers la fin du récit (figs. 18, 19, 20), trois espaces rappelant à plusieurs endroits les lieux de l'œuvre de Hopper et certains des enjeux clés de cette dernière (la quasi absence de regard entre les figurants, la vacuité et le calme des lieux, par exemple).

Mais la maison victorienne du fermier figurant *dans* le paysage de *Days of Heaven* constitue sans aucun doute le lieu le plus «hopperien» des deux œuvres parce qu'elle se réfère directement à la célèbre *House by the Railroad* (1925, fig. 21) du peintre - ce que plusieurs critiques auront noté - en plus d'emblématiser tous les aspects importants que nous avons vus dans ce chapitre concernant la densité iconologique du paysage filmique. Aussi, à travers la citation de la toile d'Hopper, Malick nous convie à une réflexion fort intéressante sur la peinture et le cinéma. Je tiens d'abord à rappeler une idée très importante que défend Aumont dans son ouvrage, à savoir que bien que le cinéma peut s'apparenter énormément à la peinture et lui ressembler, *il n'est pas pour autant la peinture*. L'auteur écrit : «Ce

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 75. Je souligne.

qu'enseigne la recherche de la peinture dans le cinéma, c'est justement, entre autres, que celui-ci ne contient pas celle-là, mais la scinde, l'éclate et la radicalise»¹⁵⁵. Il paraît évident que le cinéma de Malick ne cherche pas à montrer qu'il «contient» les arts auxquels il se réfère, qu'ils soient photographique, cinématographique, littéraire ou pictural, mais tente plutôt d'exposer le travail qu'il opère *sur* ces derniers au moyen d'une multitude de procédés (jeux de montage, de caméra, de recadrage, etc.), travail qui a pour effet de les modifier, de les «éclater» en quelque sorte. Et c'est justement à travers ce travail, voire ce *modelage*, des arts que Malick réfléchit à la médiation cinématographique et aux multiples possibilités du médium. Ainsi, il ne s'agit pas par exemple dans *Days of Heaven* de dire que la maison du fermier «correspond» à la toile d'Hopper - au contraire, Malick la présente au fil du récit sous plusieurs angles et plusieurs lumières, la découpe de multiples manières, la «scinde et la radicalise» - mais plutôt de montrer que le film, et plus particulièrement le paysage, *permet de la réveiller*, rappelant ainsi une idée de Natali très proche de la thèse d'Aumont: «La peinture n'existe que dans notre mémoire, que le film à la fois réveille et fait s'enfuir en la dispersant dans le tissu même de la vision cinématographique»¹⁵⁶. Malick ne tente pas ici de confondre les deux arts, il ne tente pas que son film «devienne» la peinture, mais cherche encore une fois à afficher une partie du tissage spectral de l'œuvre afin de réfléchir (et faire réfléchir) à la coexistence de la mémoire des arts et du cinéma. En ce sens, la présence spectrale de la maison «hopperienne» du fermier dans l'œuvre, par son va-et-vient constant au sein de l'espace diégétique, emblématise la dynamique de cette mémoire («que le film réveille et fait s'enfuir»). On remarque en effet que la maison dans le récit n'apparaît pas seulement en avant-plan mais aussi en arrière-plan à travers plusieurs scènes du film, ce qui d'une part a pour conséquence d'actualiser le paysage (en le faisant résister aux corps du devant, comme nous le disions), d'autre part de dynamiser l'espace diégétique. Mais ce sur quoi on doit insister ici réside dans le fait que cette maison donne l'impression de littéralement *hanter le paysage de l'œuvre*. Plus encore, elle hante tout le film en habitant non

¹⁵⁵ Jacques Aumont, *L'œil interminable, op. cit.*, p. 321.

¹⁵⁶ Maurizia Natali, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma, op. cit.*, p. 133.

seulement l'espace mais aussi les pensées des personnages (surtout celles de Bill, montré dans plusieurs scènes comme étant fasciné par la demeure et la richesse de son propriétaire) et du spectateur. La maison du fermier attire constamment l'attention par sa présence mystérieuse, voire son omniprésence, au sein du paysage - elle semble en effet émerger de nulle part -, aspect que relèvent Chion et le directeur artistique du film Jack Fisk en soulignant que les nombreux plans de la demeure «installent l'idée obsédante [qu'elle] ne protège pas du regard»¹⁵⁷ et que celle-ci «popped out of the landscape [...] [and] became kind of a character on its own»¹⁵⁸. Et c'est sensiblement en ces termes qu'on a également décrit la *House by the Railroad* d'Hopper, qui, comme le mentionne par exemple Kranzfelder dans son ouvrage, «prend une allure chimérique»¹⁵⁹. Bref, à travers son traitement réfléchi et dynamique de la référence de la toile d'Hopper dans *Days of Heaven*, Malick nous invite une fois de plus à voir et comprendre le paysage filmique comme un véritable héritage culturel.

Enfin, toutes les références et citations, explicites ou non, déployées dans l'espace de *Badlands* et *Days of Heaven* (James Dean, les œuvres de Chaplin, de tous les photographes qu'on a évoqué précédemment, de Twain et des transcendentalistes, de Rockwell, Wyeth, Hopper, etc.) nous amène à penser que Malick s'intéresse à montrer à travers son œuvre *ce qui a composé le paysage culturel américain*, son cinéma réveillant en effet la mémoire des arts afin de nous rappeler le rôle qu'ont joué ces derniers dans l'Histoire vis-à-vis de la perception – et aussi de la sensation – du territoire (américain) en contribuant, comme le souligne Paquet au sujet de la photographie, «à modifier les manières d'appréhender le paysage»¹⁶⁰. On est d'ailleurs frappé de constater que la grande majorité des auteurs auxquels se réfère Malick dans les deux films ont en commun d'avoir questionné à travers leur œuvre la relation de l'homme et de l'espace ainsi que les effets de la modernité sur ces derniers, ce que notent Morrison et Schur de manière tout à fait pertinente à propos

¹⁵⁷ Michel Chion, *La ligne rouge*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁸ Entrevue tirée du documentaire *Rosy-Fingered Dawn: a Film on Terrence Malick*.

¹⁵⁹ Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882-1967 : Vision de la réalité*, op. cit., p. 86.

¹⁶⁰ Suzanne Paquet, *Le paysage façonné*, op. cit., p. 5-6.

des références dans les deux films à Hopper, Wyeth et aux photoreporters américains:

What all of these works share as a concern are the effects of modernity on the relationship between humans and their environment: in other words, the ways in which industrial culture – locomotives, factories, and cities, along with photography and cinema – may be seen to displace humans from their sense of a connection with nature¹⁶¹.

Voilà qui nous convainc une fois de plus que les multiples références artistiques réveillées par le cinéma de Malick ne tendent pas simplement à décorer les films du réalisateur mais ont pour conséquence de littéralement «augmenter» leur propos – apparaissant ainsi dans l'œuvre non pas comme des «taches» mais comme de véritables «figures», pour reprendre les termes d'Aumont - en participant à une réflexion à la fois fascinante et complexe sur l'espace, le paysage et le temps.

¹⁶¹ James Morrison, Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick*, *op. cit.*, p. 69.

Conclusion

Si nous nous sommes principalement concentrés au fil de ce mémoire à étudier l'espace «diégétique» de *Badlands* et *Days of Heaven* en analysant à la fois les stratégies mises en œuvre par le cinéaste pour favoriser l'émergence continue du paysage filmique, les différentes implications (esthétiques, narratives, iconologiques, entre autres) de ce paysage ainsi que la structure spatiale dynamique des deux films, nous n'avons toutefois peut-être pas suffisamment insisté autour de l'«autre espace» auquel le cinéma de Malick nous convie, celui-là plus abstrait et dont il est question dans le texte de Silberman lorsque ce dernier écrit que les inserts animaliers dans l'œuvre du réalisateur «introduces a strange *otherness* to the landscape, that is, *a world beyond the human*, and a plenitude pointing toward an inclusive sense of Being»¹⁶². Or, la «présence» de cet autre espace chez Malick n'est pas seulement suggérée par ce type d'insert mais bien par tout le traitement singulier de l'espace de ses films, ce que nous espérons avoir montré dans ce mémoire. Car l'omniprésence, la beauté, la sensation, le caractère réflexif, attractionnel et poétique du paysage de *Badlands* et *Days of Heaven* ainsi que la mémoire riche et dense qu'il réveille sont autant d'éléments qui invitent, comme le disait Cauquelin à propos du site pictural, à *aller «ailleurs»* - «beyond» -, participant ainsi à l'édification d'un véritable espace de pensée, lequel a en quelque sorte un pied dans le film et un pied à l'extérieur de celui-ci. Ceci rappelle ce que nous disions dans le deuxième chapitre autour de la narration singulière du cinéma de Malick – laquelle pose plus de questions qu'elle ne donne de réponses - et autour de la forme très libre, ouverte et «lisse» des espaces des deux films et des voix-over des personnages, caractéristiques ayant moins pour effet de limiter la réflexion du film que d'inciter le spectateur à la *poursuivre*. Ainsi, c'est pour l'ensemble de ces aspects qu'on dira que Malick parvient véritablement à «penser» - et faire penser -

¹⁶² Robert Silberman, «Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'», *op. cit.*, p. 169. Je souligne.

à travers l'espace et le paysage de son œuvre. On remarquera d'ailleurs dans ses plus récentes productions *The Thin Red Line* et *The New World* la volonté encore plus marquée du cinéaste à réfléchir concrètement avec le cinéma, et par là avec l'espace et le paysage filmiques, à de multiples enjeux - souvent poétiques et philosophiques – en explorant ingénieusement les possibilités du médium, Malick poursuivant ainsi avec ces films la réflexion entamée dans *Badlands* et *Days of Heaven* sur la relation entre l'homme et le monde mais de manière encore plus novatrice. On constate en effet à travers plusieurs aspects de *The Thin Red Line* et *The New World* la complexité du traitement de l'espace et de la nature (multiplicité des points de vue et de la voix-over, dynamisme du montage, souplesse constante du cadre et caméra plus libre donnant encore plus l'impression que les personnages «se distribuent» au sein de l'espace diégétique, traitement du son extrêmement minutieux et sensible, improvisations multiples sur les lieux de tournage, etc.) et c'est pourquoi, comme je le disais plus tôt, il aurait fallu consacrer un travail à part entière pour son étude. J'espère toutefois avoir fourni au fil de ce mémoire plusieurs pistes intéressantes pour approfondir un tel projet. J'espère surtout avoir pu montrer de manière convaincante sous différents angles – dont la plupart n'avaient pas été sérieusement couverts jusqu'ici - la singularité, la complexité et l'exemplarité du traitement de l'espace et du paysage dans les deux premiers films de Malick.

Bibliographie

Ouvrages et articles généraux :

ALMENDROS, Nestor, *A Man With a Camera*, trad. Rachel Phillips Belash, New-York, Éditions Farrar, Straus, Giroux, 1984.

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

BADIOU, Alain, «L'âge des poètes», dans *La politique des poètes : Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Jacques Rancière (dir.), Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1992, p. 21-38.

BERQUE, Augustin, «Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 61-9.

BOILLAT, Alain, «Editorial», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 4-7.

-----, «Entre distance et immersion : des voix qui glissent sur le monde. Les locuteurs *over* dans les films de Terrence Malick», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 9-20.

BOURGET, Jean-Loup, «American Gothic», *Positif*, no 218, 1979, p. 65-67.

BOVIER, François, ««Le Nouveau Monde» ou la vie dans les bois : la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 65-73.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998.

CAMPBELL, Neil, «The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 37-49.

CARDINAL, Serge, «Comptes rendus», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 19, no 2-3, 1999, p. 251-258.

CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2002.

- CAVELL, Stanley, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999 [1971].
- CHATEAU, Dominique, «Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 92-106.
- CHION, Michel, «Promenade d'écoute», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 45-60.
- , *La ligne rouge*, Chatou, Éditions de La Transparence, coll. «Cinéphilie», 2005.
- CIMENT, Michel, «Entretien avec Terrence Malick», *Positif*, no 170, juin 1975, p. 30-34.
- , «Le jardin de Terrence Malick», dans *Les conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981, p. 292-303.
- COHEN, Hubert, «The Genesis of *Days of Heaven*», *Cinema Journal*, vol. 42, no 4, été 2003, p. 46-62.
- DAVIES, David, «Terrence Malick», dans *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingstone et Carl Plantinga (dirs.), Oxon, New-York, Routledge, 2008, p. 569-580.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit. coll. «Critique», 1980.
- DONADIEU, Pierre, Michel Périgord, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys, coll. «GéOphrys», 2005.
- DURAFOUR, Jean-Michel, «Mue de la nature dans *Days of Heaven*», *Décadrage*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 30-40.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception, mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques Sociales», 1994.
- FURSTENAU, Martin, Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 173-185.

- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- , «Le paysage comment moment narratif», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 141-153.
- GUIDO, Laurent, «De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain», *Décadrement*, dossier : Terrence Malick, no 11, automne 2007, p. 50-64.
- HABIB, André. «Retrouver la sensation», *Hors Champ*, avril 2006, en ligne, http://www.horschamp.qc.ca/RETROUVER-LA-SENSATION.html?var_recherche=malick
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin, Paris, Gallimard, 1973 [1951].
- , «Bâtir, habiter, penser», dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 [1954], p. 170-193.
- , *The Essence of Reasons*, trad. Terrence Malick, Evanston, Northwestern University Press, 1969.
- KRANZFELDER, Ivo, *Edward Hopper, 1882-1967 : Vision de la réalité*, Koln, Taschen, 2002.
- LATTO, Anne, «Innocents Abroad : The Young Female Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 86-99.
- LEFEBVRE, Martin, «Entre lieu et paysage au cinéma», *Poétique*, no 130, avril 2002, p. 131-161.
- MALICK, Terrence, scénario de *Badlands* (1973), The Internet Movie Script Database, en ligne (2011), <http://www.imsdb.com/scripts/Badlands.html>
- , scénario de *Days of Heaven* (1976), The Internet Movie Script Database, en ligne (2011), <http://www.imsdb.com/scripts/Days-of-Heaven.html>
- MARLING, Karal Ann, *Norman Rockwell*, New-York, Abrams, 1997.
- MARTIN, Adrian, «Things to Look Into : The Cinema of Terrence Malick», *Rouge*, décembre 2006, en ligne, <http://www.rouge.com.au/10/malick.html>

- McCANN, Ben, «'Enjoying the Scenery' : Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 75-85.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHAELS, Lloyd, *Terrence Malick*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, coll. «Contemporary Film Directors», 2009.
- MONS, Alain, «Le bruit-silence ou la plongée paysagère», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 235-249.
- MORRISON, James, Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick*, Westport, Éditions Praeger, 2003.
- MOTTET, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999.
- , «Le paysage, les corps, la surface», dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 209-222.
- NATALI, Maurizia, *L'Image-Paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors-cadre», 1995.
- PACI, Viva, «Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions», dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Antonio Costa (dir.), vol. 12, no 1, automne 2001, p. 87-104.
- PAQUET, Suzanne, *Le paysage façonné : les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Édition de Michel le Guern, Paris, Gallimard, 1977 [1670].
- PATTERSON, Hannah (dir.), *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Londres, New-York, Wallflower Press, 2003.
- POWER, Richard, «Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in *Days of Heaven*», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 100-9.

- RILEY, Brooks, «Entretien avec Nestor Almendros», *Positif*, no 225, décembre 1978, p. 25-29.
- ROGER, Alain, «Le paysage n'existe pas il faut l'inventer – Henri Cueco - », dans *Patrimoine et paysages culturels*, Actes du colloque international de Saint-Emilion, Bordeaux, Éditions Confluences, 30 mai-1^{er} juin 2001.
- SANTINI, Silvano, «Simplement vu», *Hors-champ*, octobre 2006, en ligne, http://www.horschamp.qc.ca/SIMPLEMENT-VU.html?var_recherche=malick
- SILBERMAN, Robert, «Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 160-172.
- SITNEY, P. Adams, «Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra», trad. Jean Mottet, dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. «Pays/Paysages», 1999, p. 107-140.
- TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, trad. Anne Kichilov, Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 2004 [1989].
- TWAIN, Mark, *The Adventures of Tom Sawyer: The Big Read: Alabama Edition*, Montgomery, NewSouth, 2009 [1876].
- WIERZBICKI, Jerry, «Sound as Music in the Films of Terrence Malick», dans *The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*, Hannah Patterson (dir.), Londres, New-York, Wallflower Press, 2003, p. 110-122.
- ZUCKER, Carole, «'God Don't Even Hear You,' or Paradise Lost : Terrence Malick "Days of Heaven"», *Literature/Film Quarterly*, vol. 29, no 1, 2001, en ligne, International Index to the Performing Arts, <http://iipa.chadwyck.com>

Sources audiovisuelles:

- Badlands* (1973), réalisé par Terrence Malick, Los Angeles, Warner Bros [Film, DVD, 1999].
- Days of Heaven* (1978), réalisé par Terrence Malick, Los Angeles, Paramount, [Film, DVD, coll. Criterion, 2007].

Pierrot le fou (1965), réalisé par Jean-Luc Godard, France, Italie, Films George de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie [Film, DVD, coll. Criterion, 2008].

Rosy-Fingered Dawn: a Film on Terrence Malick (2002), réalisé par Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann, Gerardo Panichi et Daniele Villa, Italie, Citrullo International [Téléfilm].

The New World (2005), réalisé par Terrence Malick, New York, New Line [Film, DVD, 2006].

The Thin Red Line (1999), réalisé par Terrence Malick, Los Angeles, Fox [Film, DVD, coll. Criterion, 2010].

Annexes

Illustration retirée

Figure 1: Plan large de la voiture de Kit et Holly dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 2: Autre plan large de la voiture de Kit et Holly dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 3: Lewis Hine, *Power house mechanic working on steam pump*, 1920

Illustration retirée

Figure 4: Premier stéréogramme de la séquence du stéréoscope dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 5: Deuxième stéréogramme de la séquence du stéréoscope dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 6: Troisième stéréogramme de la séquence du stéréoscope dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 7: Photographie de H.H. Bennett figurant dans l'introduction de *Days of Heaven*

Illustration retirée

Figure 8: Photographie de H.H. Bennett figurant dans l'introduction de *Days of Heaven*

Illustration retirée

Figure 9: Norman Rockwell, *Boy with a Stereoscope* ou *The Sphinx*, 1922

Illustration retirée

Figure 10: La toile *Daybreak* (1922), de Maxfield Parrish, figurant dans la cabane de Kit et Holly dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 11: Différentes toiles de paysages dans le manoir de l'homme riche dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 12: Paysage figurant dans le manoir de l'homme riche dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 13: Fresque peinte par le père de Holly, dans *Badlands*

Illustration retirée

Figure 14: Andrew Wyeth, *Christina's World*, 1948

Illustration retirée

Figure 15: Edward Hopper, *Rooms by the sea*, 1951

Illustration retirée

Figure 16: Edward Hopper, *Railroad Sunset*, 1929

Illustration retirée

Figure 17: Plan large de Kit dans les badlands du Midwest

Illustration retirée

Figure 18: Kit au bureau de l'emploi au début de *Badlands*

Illustration retirée

Figure 19: Kit à la gare de Fort Dupree, après avoir enregistré son premier monologue

Illustration retirée

Figure 20: Kit à une station service vers la fin de *Badlands*

Illustration retirée

Figure 21: Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925

