



Décadrages
Cinéma, à travers champs

11 | 2007
Terrence Malick

Quelques fonctions de la parole dans *Badlands*

Frank Steiger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/394>
ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007
Pagination : 22-29
ISBN : 978-2-9700582-6-7
ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Frank Steiger, « Quelques fonctions de la parole dans *Badlands* », *Décadrages* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/394>

Quelques fonctions de la parole dans *Badlands*

par Frank Steiger

Sometimes the silence can be like thunder
(Bob Dylan)

Le cinéma de Terrence Malick n'est pas un cinéma bavard. Sa nature contemplative rejoint des préoccupations plus techniques relatives au traitement de la bande sonore, le réalisateur évitant la redondance avec l'image pour créer un univers dans lequel le verbe n'occupe pas une place centrale. Ce cadre lui permet d'accorder des fonctions inhabituelles à la parole de ses personnages. Dans *Badlands* (*La Balade sauvage*, 1973), le spectateur ne pourra guère s'appuyer sur le contenu des dialogues ni sur la voix-over pour donner un sens aux actes représentés. En revanche, les personnages, et notamment celui de Kit (Martin Sheen), se définissent tout au long du film au travers de leur rapport à la parole et de la forme prise par les interactions verbales. Ces dernières deviennent ainsi des lieux privilégiés pour la compréhension de cette intrigue et des deux personnages principaux sur laquelle elle est centrée.

Temporalité et finalité de la parole

Le traitement de la parole dans les premières scènes avec Kit et Holly (Sissy Spacek) permet de souligner une opposition qui traverse le film. La voix-over de Holly fait référence à des événements du passé (un déménagement, le décès de sa mère) qui ancrent le point de départ du film dans son histoire personnelle. L'accès à l'intériorité de ce personnage nous le présente comme réfléchi et l'inscrit dans une temporalité dépassant le cadre du récit. On apprend en effet que la narration de Holly se fait a posteriori. A l'opposé, Kit se fait entendre pour la première fois dans une scène de dialogue avec son collègue éboueur. Sa parole a ainsi un destinataire concret, même si le propos n'appelle pas forcément une réponse : il lance le défi absurde de goûter pour un dollar au cadavre d'un chien. Que le défi soit accepté ou non, la parole incite à une action et possède un but observable. Il en va de même pour celles qui suivent : un avertissement (éviter un obstacle) et une requête (il demande une

cigarette). Il s'agit d'une parole utile qui prend dès le départ ses marques dans un ici et maintenant, tandis que la jeune fille reconstruit une histoire dont elle connaît le dénouement.

Cette opposition se prolonge lors du premier dialogue entre les deux personnages principaux. Les paroles de Kit constituent un code approprié à une situation. Holly ne maîtrise pas ce code et elle les prend au premier degré en lui demandant la raison de la balade qu'il lui propose. Ce que dit alors Kit s'inscrit dans la même veine que ses premières interventions, alors qu'avec sa réponse, Holly se place dans une dimension plus réflexive. La remarque très terre à terre de Holly ne participe pas en soi à l'élaboration du sens du film, mais elle sert à mettre en avant, par contraste, l'aspect irréfléchi de Kit. Ce dernier se présente comme différent des autres car il a « des trucs à dire » ; cela ne se vérifiera guère par la suite, introduisant une distance ironique entre le discours du réalisateur et la parole de son personnage.

La première étape de leur fuite vers le Nord place les personnages dans un cadre de vie sauvage, au milieu des bois. Ce moment de répit ne contient aucune scène dialoguée. Le spectateur apprend l'existence de conversations (un cours de maniement d'armes et une dispute) par la voix-over de Holly, mais les quelques paroles synchrones ne génèrent aucun dialogue. Il en va ainsi pour Kit d'une plainte, du constat de la mort d'un poulet et de son commentaire portant sur le récit maritime que Holly est en train de lire. Cette absence de dialogue est contrebalancée par l'importance attribuée à la narration *over* de Holly. Elle évoque, selon sa perception, des sujets profonds tels que les relations amoureuses, la mort, la fatalité et la fragilité de la vie. Dans ce contexte, la parole est superflue pour Kit et le quasi-silence que le réalisateur a choisi de mettre en scène prend fin avec l'arrivée de chasseurs de prime. Kit renoue alors avec des propos utilitaires et incitatifs (« Tire-toi vite », « Cache-toi »...) qui paraissent ainsi être les seuls qu'il juge nécessaires.

Une parole matérielle

Le meurtre de son ancien collègue Cato donne l'occasion à Holly de justifier le silence de Kit autour de cet événement. Il n'a jamais expliqué son geste car, selon lui, cela porterait malheur d'en parler. Cette explication, qui permet aussi d'éluder facilement le sujet, ajoute une touche d'irrationnel à ce personnage sans épaisseur. En revanche, cet événement souligne bien l'ancrage de son discours dans le matériel, en opposition aux préoccupations communes généralement associées au personnage féminin. Entre l'instant où Kit tire sur Cato et la mort de

ce dernier s'instaure une tentative de dialogue de la part de Holly, rompue par Kit lorsqu'elle pose à deux reprises une question concernant l'état de Cato. Kit réoriente une première fois la discussion sur le fatras de la pièce, lui permettant de rappeler qu'une cage avait été volée par Cato. La seconde fois, il souligne qu'ils ne pourraient pas se payer les choses que Holly regarde dans un magazine. Ces objets se substituent aux implications humaines de son acte, ce qui participe à l'élaboration d'un personnage dépsychologisé.

Le dialogue suivant installe encore plus nettement le personnage de Kit dans un concret vide d'implications sociales et humaines. La voix de la jeune fille nous permet à nouveau d'avoir accès à des pensées qui sont une tentative d'explication de son état psychologique : elle n'éprouve ni honte ni crainte, mais se sent hébétée. Elle recourt à un langage figuré en utilisant une comparaison (« comme dans une baignoire vide ») qui est en décalage avec le registre de langage dans lequel se situe Kit, qui s'exprime ainsi : « Tu es fatiguée ? » et « Quand c'est terminé, on s'assiera manger un grand steak ». La forme et le fond créent une opposition entre la tentative de Holly de définir ses sentiments et les propos tenus par son compagnon.

Une parole désincarnante

Les échanges au sein du couple tendent à désincarner historiquement et psychologiquement le protagoniste masculin. Ils réaffirment constamment son inscription dans l'ici et maintenant et dans le concret qui bannissent toute forme d'intériorité. Ainsi, lors de leur première balade en ville, il ne parle que d'un papier jeté par terre et des cheveux roux de Holly. Peu après, quand celle-ci commente la beauté de l'endroit où ils pique-niquent, il ne livre qu'une vague réaction avant de se remettre à jouer aux cartes. Il en va de même du dialogue (initié par Holly) qui fait suite à leur première relation sexuelle. Le protagoniste masculin se contente de deux « Oui » et d'un « J'en sais rien » avant de focaliser son attention sur un arbre, présence concrète de l'ici et maintenant. A ses yeux, les questions que se pose sa compagne appartiennent déjà au passé. Il exprime toutefois le désir d'en garder un souvenir, mais celui-ci ne peut résider seulement dans des mots. Il faut qu'il soit matériel : c'est pourquoi Kit pense tout d'abord à s'écraser la main avec une pierre avant de se décider plus simplement à conserver une pierre ramassée sur le lieu.

Lorsque Kit constate le décès du père de la jeune fille et lance un « Pas besoin de docteur ! », il ne cherche pas, contrairement à Holly qui se demandait s'il fallait appeler un médecin, à masquer une idée dou-

loureuse derrière une façade plus acceptable, mais il souligne le côté purement pratique de la situation. Le terme « mort » n'a pas besoin d'être prononcé puisque, dans cette situation, il n'a d'implication concrète ni dans l'ici, ni dans le maintenant.

Deux procédés de mise en scène de la parole sont par ailleurs utilisés pour désincarner ce personnage. Le premier instaure une distance entre le spectateur et le personnage de Kit à un moment où son discours pourrait s'éloigner de l'utilitaire et de l'ici et maintenant. Il repose sur un choix de cadrage pour une scène de dialogue dans laquelle Holly aborde un sujet qui la préoccupe, la mort de son poisson. D'un plan rapproché montrant le poisson agonisant, on passe aux deux personnages filmés en plan général : le réalisateur joue de ce changement scalaire pour donner au spectateur l'impression que la distance spatiale motive l'inintelligibilité des paroles. Par ailleurs, le statut de narratrice de Holly implique qu'il n'y ait qu'une seule voix au récit de leur histoire d'amour. Elle est la seule à prononcer le « nous » (« Nous sommes tombés amoureux »), et si pour une fois cette relation permet au spectateur d'avoir accès aux pensées de Kit, elles sont exprimées par la voix de Holly. Il se crée ainsi une distance suffisante entre l'intériorité de Kit et la voix de Holly pour brouiller l'interaction entre Kit et le spectateur. Ce dernier peut en effet toujours se demander si les pensées de ce personnage sont vraiment les siennes ou si elles sont le produit de l'imagination de la narratrice.

Le dialogue comme lieu de confrontation avec la société

A plusieurs reprises, *Badlands* présente des situations conflictuelles entre Kit et des figures incarnant l'ordre social. La structure de ces interactions verbales contribue de manière décisive à affiner le portrait de Kit. Il est tout d'abord confronté à son patron qui lui annonce son renvoi. Sa réaction se manifeste physiquement par le jet de ses clés dans un bidon d'essence et il se montre prêt à se battre jusqu'à ce que son patron lui rappelle qu'il a son chien pour le protéger. L'échange est alors rompu et lui succède celui avec un employé de l'office du chômage. Le dialogue est construit comme un entretien de circonstance, même si les réponses de Kit restent évasives, jusqu'à ce que ce dernier introduise une rupture dans ce dialogue obéissant pourtant à des critères bien définis. N'ayant pas d'idée quant au travail qu'il voudrait exercer, il demande à son interlocuteur de remplir lui-même le questionnaire. Peu après, Kit va s'entretenir avec le père de Holly. Leur dialogue tourne court car Kit ne sait que dire sur la relation qu'il entretient avec la jeune fille. Cette interaction est définitivement rompue lorsque ce dernier mentionne qu'il est armé. Ces trois scènes ont en commun le fait de confronter Kit à la société,

celle du travail, de l'état et de l'ordre familial. Par la constance de la rupture, elles mettent toutes trois en scène un personnage à l'écart de cette société. Kit accède ainsi au statut de marginal, mais en l'absence de prise de position explicite sur cette société, le spectateur peine à déterminer les motifs qui l'animent. Sa marginalité ne semble pas être un choix de vie comme pour Billy et Wyatt dans *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969). Ces dialogues fragmentaires dessinent un personnage aux motivations et à la psychologie obscures, suscitant chez le spectateur des interrogations auxquelles les autres interactions impliquant ce personnage vont partiellement répondre.

Après s'être infiltré dans le domicile de son amie pour rassembler des affaires en vue de leur départ, Kit retrouve l'un des représentants de l'ordre social en la personne du père de Holly. Pour ce dernier, l'action du jeune homme est dépourvue de sens. Il ne prend donc pas en considération ses menaces et développe un discours rappelant avec autorité les bases de l'organisation sociale (respect de la propriété privée, obéissance des enfants à leurs parents, recours à la police pour régler les conflits). Kit reste silencieux face aux questions ayant trait à ce thème, puis il se justifie sans tenir compte de ces réalités sociales : si le père de la jeune fille ne doit pas appeler la police, c'est simplement parce que Kit s'y oppose. Le dialogue entre ces personnages est rendu impossible en raison des différences qui les séparent en termes de règles sociales. Cette fois-ci, la rupture se fera par un meurtre apparemment gratuit, mais qui possède néanmoins sa propre logique dans la succession des ruptures d'interactions sociales qui le précèdent. Il en est l'aboutissement tout comme il fait office de point de départ à la fuite des deux protagonistes. Le départ du couple trouve une justification semblable lorsque la jeune fille se demande s'il ne faut pas avertir quelqu'un et que Kit lui répond qu'il est déjà trop tard car on ne les écouterait pas. Selon lui, la société ne peut ou ne veut pas entendre sa voix. La fuite se fera donc vers le Nord, «là où les gens ne posent pas trop de questions». Cet aveu d'impuissance verbale concernera même Holly, peu avant qu'elle abandonne Kit, qui ne l'écoute pas lorsqu'il se projette exceptionnellement dans le futur en imaginant de s'engager dans la police montée. Cette parole sans destinataire souligne plus que toute autre chose l'incompatibilité entre Kit et la société. Les seules victimes à être épargnées seront d'ailleurs une domestique sourde et son patron que Kit appelle justement «le gars à la sourde».

Malick place dans la bouche du personnage masculin une grande tirade pour expliquer le premier meurtre et la fuite du couple. Cet unique instant dans lequel Kit se trouve seul avec lui-même cristallise les dif-



1

férentes composantes de son rapport à la parole. Il s'exprime dans une cabine d'enregistrement pressant des disques d'une minute moyennant 50 cents (*fig. 1*). La place accordée aux objets dans son univers verbal et sa prise de distance face à la société sont bien résumées avec cet aveu fait à une machine et non à une personne. Le shérif est pourtant nommé en tant que destinataire, mais le disque joue le rôle d'intermédiaire entre sa parole et ce représentant de la société. Le discours de Kit peut ainsi exceptionnellement refléter son intériorité et sortir du présent avec la formulation du projet pour Holly et lui-même de se tuer. L'importance de cette prestation est soulignée par les notes qu'il tient en main et qui semblent augurer une justification de ses actes, alors qu'il prétexte la limite de temps imposée par la machine pour improviser un discours hésitant. Les yeux braqués sur le décompte du temps, il puise dans des banalités pour le remplir, terminant son discours sur un « merci » totalement inapproprié, après avoir annoncé la fin du message et précisé qu'il n'a plus rien à dire.

Discours et reconnaissance sociale

Alors que le couple s'est reposé dans la maison d'un homme fortuné, les propos de Kit marquent un tournant qui prend tout son sens en regard de l'enregistrement de son message fait préalablement sur un disque. Il recourt à nouveau à une machine comme intermédiaire et s'entraîne à une future déclaration formelle en s'amusant avec un dictaphone (*fig. 2*). On peut penser que s'agissant d'un but imprécis, il se sent plus libre de s'exprimer, mais cette scène est surtout intéressante par la manière dont Kit se projette au sein de la société. Il relève au travers de ce discours une préoccupation inédite pour les autres (hormis pour Holly évidemment) qui se manifeste par une série de conseils à la

jeunesse qui sont autant de clichés du genre : l'écoute des parents et des profs, la possibilité de toujours apprendre quelque chose et l'écoute des opinions minoritaires tout en se ralliant à la majorité. Kit imagine avoir à faire une telle déclaration dans un avenir plus ou moins proche car il a conscience d'être devenu un personnage public de premier plan. Le réalisateur a d'ailleurs inséré peu avant quelques images illustrant, dans un style évoquant les actualités télévisées, l'organisation des citoyens face au danger qu'il représente. Le discours de Kit vient ainsi marquer concrètement sa prise de conscience d'occuper une place particulière dans la société. Il aime que l'on s'intéresse à lui et après son message à la jeunesse, il passe à des nouvelles (optimistes) sur sa situation actuelle avec Holly (« On se débrouille bien », « On s'amuse bien »). Ses meurtres se sont ainsi transformés en autant de moyens de reconnaissance sociale pour un personnage dont les interactions l'ont présenté jusque-ici comme extrêmement marginalisé. L'importance centrale du discours comme fil rouge de cette évolution est soulignée par Kit lui-même avec, pour terminer, ses excuses pour sa grammaire. Les préoccupations que trahit ce souci formel se trouvent aux antipodes de son emploi du langage centré sur son entourage matériel immédiat, et donc ne nécessitant guère de conventions pour exprimer des idées extrêmement simples. Cet emploi du langage dans un contexte plus élaboré et aux préoccupations moins matérielles peut être mis en parallèle avec l'abandon progressif d'objets jugés inutiles (une cage, un ballon, les habits de Holly...) au cours de la fuite.

Cette évolution atteint son dernier stade après son arrestation. Face aux policiers – représentants par excellence de l'ordre social – Kit semble enfin libre et désireux de s'exprimer. Non seulement le spectateur a désormais accès à son intériorité, mais il ressent aussi le plaisir du



personnage masculin à communiquer, maintenant qu'il est au centre de l'attention de tous. Sa parole devient elle-même instrument de reconnaissance sociale quand il déclare son intention de dire en ville que les policiers qui l'ont arrêté se sont comportés en héros. Hormis les chaînes et les menottes, il semble être considéré comme une personnalité importante par les autres personnages s'entretenant avec lui. Avant de monter dans l'avion qui le conduira au pénitencier, il se livre à une parodie de conférence de presse durant laquelle les policiers l'interrogent sur ses goûts. La position centrale de Kit dans ces échanges est mise en avant, dans un premier temps, par sa présence constante à l'écran, alors que les personnes qui lui posent des questions demeurent hors-champ. Le spectateur le perçoit ainsi comme occupant une place dans l'espace social et jouissant d'une reconnaissance par le corps social avec lequel il interagit. Puis on continue à entendre sa voix sur des plans montrant Holly entourée de policiers et de soldats sur le tarmac. Au travers de sa parole, Kit occupe à ce moment l'ensemble de l'espace social.

À l'inverse, dans cette situation, c'est la jeune fille qui garde un silence de circonstance. Son attitude demeure conforme aux logiques sociales. Elle ne semble pas posséder une compréhension suffisante de cette situation exceptionnelle pour apparaître autrement qu'effacée. Elle ne lâche qu'un « ouais » à Kit lorsqu'il lui dit qu'il trouve dommage ce qui est arrivé à son père. L'inversion des rôles est complète lorsque ce dernier enchaîne en lui disant qu'il faudra qu'ils en reparlent un jour. L'ironie de cette phrase prolonge la distance critique instaurée préalablement par Malick envers ce personnage.

En effet, Holly a fait part en voix-over de l'explication du jeune homme pour justifier son abandon lors de la poursuite en voiture – une crevaison –, alors que les images le montrent tirant lui-même une balle dans un pneu. Le propos du film se démarque de la reconnaissance sociale résultant de la virée sanglante du meurtrier. Malick nous livre, par l'intermédiaire de la narration de Holly, le dénouement de son histoire, soulignant le caractère très provisoire de l'état de grâce de Kit. Après son incarcération, sa parole ne trouve plus de public, puisque l'on apprend qu'il est maintenu à l'écart des autres prisonniers. Finalement, il s'endort lors du procès durant la lecture de ses aveux. Sa déclaration n'a désormais pas plus d'importance que le formulaire qu'il avait fait remplir par un tiers à l'office du chômage. Kit s'efface en tant que sujet parlant.

Mue de la nature dans *Days of Heaven*

par Jean-Michel Durafour



1

– (fig. 1): C'est à peine un homme, quand les champs, au lever du jour, ne sont pas encore quadrillés par les récolteurs saisonniers. Ce n'est déjà plus un homme, invraisemblablement arrivé en avance, ou resté en arrière, en retard, en vigie, la nuit durant : c'est un *trait*, une jonction entre le ciel et la terre, peut-être, avant tout, pour ces « moissons du ciel », ou, presque par anticipation, une allumette s'embrasant, sous perfusion solaire, ce plasma invasif qui n'attend pas d'être cicatrisé pour mettre le film en péril, comme, dans un instant, Bill (Richard Gere) jouera avec le feu en poussant sa fiancée dans les bras d'un fermier malade – comme, un peu après, Abby (Brooke Adams) finira par éprouver cette petite flamme pour leur « victime » – comme, plus tard encore, la jalousie du mari sera à l'origine de l'incendie nocturne du champ dans lequel, pour le moment, ce qui n'est pas un homme se tient debout. Au fait, c'est un épouvantail, immobile dans le vent, devant l'inimitable des blés crispés par l'aurore qui vient et décline, dont la venue est le déclin : on le reconnaît au bâton qui lui sort des hanches. C'est donc un *homme-tige*. Homme réduit à l'état de plante – ainsi que Bill, qui parodiera avec sa petite sœur un numéro de ventriloque, voudrait que le fermier, qu'un homme, le soit, en sursis, pas plus résistant qu'un pantin, manipulable à volonté, *flexible*, déjà mort. C'est surtout, *a contrario*, une excroissance

du blé en homme, l'homme né de la végétation et retourné à elle, cet homme dont Thoreau, l'un des apologistes de la pensée transcendantaliste américaine, voulait qu'il poussât comme et avec les plantes¹ : peau, muscles et organes de chaume au milieu de plants et d'épis dont il est, dans leur dévoilement progressif hors de l'obscurité, comme le prolongement, l'annonce, le fanion, complice d'une nature dont il est censé nous protéger (les oiseaux) mais contre laquelle il ne tentera ni ne pourra rien (les criquets).

¹ Henry David Thoreau, *Walden*, édité par William Rossi, Norton & Company Inc., New York, 1992 [1854], p. 104 : « J'en arrivai à aimer mes rangs de haricots, bien plus que je ne le voulais. Ils me liaient à la terre ; et je devenais fort comme Antée. ».



2

– (fig. 2) : Pourtant, voilà que, dans la collure et le « contre-champ » d'un plan intermédiaire, cet épouvantail, malgré le premier plan fixe, a bougé. Il ne bouge pas : il *a bougé*. Il a toujours déjà bougé. C'était donc bien un homme – d'ailleurs, il n'est pas venu, il était déjà là –, de vent, de perte et de moelle, aux mains agiles dans l'air plastifié des épées de l'été. Maintenant qu'il fait jour, nous pouvons le vérifier, là où la silhouette monochrome et plate aperçue dans le contre-jour avait pu nous induire en erreur. C'était un homme, puisque les épouvantails, c'est attesté, n'ont pas de mains. Ils ont des jambes : sinon comment tiendraient-ils debout ? Ils ont des yeux : ne veillent-ils pas sur les plantations ? Ils ont un ventre, bien rempli d'ailleurs : ne seraient-ils pas déjà à terre sans cela ? Ils ont une bouche : ne croquent-ils pas les enfants terrifiés ? Mais leurs « mains » de foin, au bout de bras raides, à quoi peuvent-elles leur servir ? Elles n'ont d'ailleurs rien de la fonctionnalité minimale d'une main, avec leurs doigts de brins, la gerbe paillée de leur chair feinte. Or, les mains de Sam Shepard, le fermier, sont désormais filmées en gros plan, dans leur motilité, leur souplesse, leur incarnation : caresse, empoignée, frottement. Alors que le plan d'ouverture, par sa coloration sanguine et son jeu d'ombres, sollicitait exclusivement la

2 Dora Vallier, *Lire Worringer*, préface à Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, traduit par Emmanuel Martineau, Klincksieck, Paris, 2003, p. 13. Pour plus de détails sur l'haptique, on consultera Aloïs Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof-und Staatsdruckerei, Vienne, 1927 [1901], ainsi que Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], traduit en français par Eliane Beaufils sous le titre *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*, L'Harmattan, Paris, 2002.

dimension optique de la vue, celui-ci s'adresse avant tout à sa propriété haptique, au sens où Aloïs Riegl l'avait définie à propos des bas-reliefs romains, *analogon* visuel du toucher, s'appuyant sur la «vision rapprochée» (*Nachbild*) théorisée par Adolf von Hildebrand dans *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, image à «tâter du regard»². Touche double, au demeurant : celle de notre regard sur des mains palpant des épis pour en écosser les caryopses qu'elles porteront à la bouche, dans un geste qui, à la fois, donne à voir la constitution de la figure initiale de l'épouvantail, non pas fait *par* l'homme, mais *avec* l'homme (le blé ingéré *tel quel* dans l'abdomen), ainsi que, à l'autre extrémité du spectre, sa vocation «céleste» : la scène suivante, celle de la bénédiction des récoltes, confère, *a posteriori*, à cet avalement une valeur *eucharistique*. *L'hoc est enim corpus meum* d'une sorte d'«infra-substantiation» panthéiste : c'est du blé, et c'est *mon* corps, parce que c'est *vraiment* du blé. N'allez rien chercher au-delà... Dans le ventre d'un homme, il n'y a que de l'herbe. Ce n'est pas tant que ce pain est corps que le corps n'est que du pain en puissance. Thoreau, dont j'ai déjà rappelé la présence indirecte ici, voyait la terre comme un «grenier à semences» : les hommes, aussi, comme le confirment de nombreux passages des Évangiles, autre texte essentiel de la culture américaine, ne sont que des graines (bonnes ou mauvaises).



3

– (*fig. 3*) : Maintenant, revenons un peu en arrière... : un plan médian sépare, l'un de l'autre, les deux précédents. Un plan où le jour gagne, et qui permet de passer de l'un à l'autre. Que montre ce plan ? Une *mise en mouvement*, car il ne faut pas s'y tromper : ce que nous voyons, ce ne sont pas des hommes, ce sont des épouvantails en branle-bas de moisson. Le même contre-jour qu'au premier plan les habille. Aussi les épouvantails,

récurrents dans le film, n'ont-ils rien de ce que James Morrison et Thomas Schur, dans *The Films of Terrence Malick* décrivent : « une grotesque imitation d'être humain (*an insensate imitation of human being*) »³, sans vie. Dans *Days of Heaven* (*Les Moissons du ciel*, 1978), Malick nous met en garde de ne pas méconnaître ce qui est inanimé, que là où nous pourrions avoir la tentation de voir de l'inanimé, et, le cinéma étant mouvement, de le délaissier, séjourne (déjà ou encore) *une forme de vie* (un homme donné pour condamné qui se maintient inexplicablement), et qu'inversement ce qui déferle sait aussi agir par densité, par « ostéogénèse », par contracture (des nuées de sauterelles tenaces capables de dévorer des milliers d'hectares en quelques heures). Le vivant est un tout ; tout est vivant. Cela explique le ton quelque peu « *fairy tale* » du film, soutenu par la voix-off d'une enfant (Linda), qui peut seule en détenir le secret, évoluant tour à tour entre, d'une part, *l'idéalisation romanesque et inventive* de son séjour rural vécu principalement sur le mode ludique (rondades, parties de football...), à l'issue d'une extraction hors de la ville (une fuite après une rixe) assez proche, dans son principe, de celle de *The Wizard of Oz* (*Le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939), et, d'autre part, *l'inquiétude* (liée à la maturité sexuelle) de voir son frère la quitter pour une autre femme « de son âge » (comme l'atteste la première phrase), et donc de devoir sortir de l'enfance. Toute la narration est ainsi semée d'incohérences (comment Linda détient-elle des informations sur ce que *ressent* le fermier ?), d'ellipses (voir la sécheresse explicative de la première scène d'exposition), de raccourcis (la partie citadine introductive est abrégée au plus vite). C'est que, précisément, il ne faut pas se fier à notre intellect logiciste qui classe, compartimente, sectionne pour agir et s'orienter, et pour lequel, *seul*, il existe « une ligne de démarcation », une *mince ligne rouge* avec interdiction de franchissement entre la matière inerte et la vie, là où il n'y a, en réalité, comme l'enfant encore proche de la nature en a l'intuition, qu'un « tout indivisé » engendré par un même « flux » vital octroyant ses faveurs, non par fractures, mais par paliers imperceptibles pour notre intelligence⁴.

Cinéma : méta-univers ?

Dans une vie antérieure, Terrence Malick a été philosophe : élève de Stanley Cavell, enseignant au MIT, commentateur de Heidegger. Tout cela a souvent été rapporté. C'est d'ailleurs précisément au moment où est éditée sa traduction du *Principe de raison*, aux presses de la Northwestern University, en 1969, que Malick, alors récent titulaire d'un Master of Fine Arts de l'AFI Conservatory, et assurant quelques pages ici ou là, réalise son premier film, un court métrage de fin d'études, *Lanton Mills*.

³ James Morrison et Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick*, Westport, Praeger Publishers, 2003, p. 100.

⁴ Les termes entre guillemets sont empruntés à Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, PUF, Paris, 1959, dont le souhait de réconciliation entre l'inerte et le vivant est proche des préoccupations malickiennes.

5 Qui s'inscrirait alors dans la continuité d'une école américaine de pensée représentée, outre par les transcendentalistes comme Emerson ou Whitman, et avant eux les « agrarianistes », par Mark Twain, Frederick Jackson Turner, entre autres.

6 « Combien la Nature nous rend semblables à des dieux avec si peu de choses, et si simples ! » (Ralph Waldo Emerson, « Nature » dans Carl Bode et Malcom Cowley (éd.), *The Portable Emerson*, Penguin Books, New York, 1981, p. 14).

Fort de ce qu'un cinéaste, *a fortiori* américain, pouvait aussi passer pour un intellectuel, chacun y est allé de ce qu'il pouvait y avoir de « philosophique » dans un tel cinéma. On a, ainsi, fréquemment convoqué Emerson, sur fond de quelques accents rousseauistes, pour éclairer le propos malickien⁵ : l'homme ne pourrait être lui-même qu'en harmonie avec la nature, une nature d'ailleurs fortement emprunte de spiritualité⁶, là où la société le dé-nature et où l'individualisme matérialiste moderne le conduit à sa perte (dans *Days of Heaven*, elle fait d'un ouvrier qui ne demande qu'à « s'en sortir », qui pensera s'en sortir en sortant de la société, un hors-la-loi qu'elle rattrapera et finira par abattre après l'avoir pris en chasse comme un daim) ; seule la nature peut faire de l'homme un être moral. On verra alors l'ingestion du blé par le fermier comme un purgatif, un symbole de retour à la nature nourricière sur la règle « on devient ce que l'on mange ». Cette idéologie « primitiviste », à rebours de tout un discours positiviste, semble, en effet, partagée par Malick : dans ses quatre longs métrages, la nature est recherchée comme un *terminus ad quem* dans lequel l'homme, tout en étant *homo faber* et se différenciant du reste du vivant par la technique (l'agriculture, par exemple), pense conquérir son être propre, et fuir la compagnie des hommes, synonyme de conformisme contraignant (*Badlands / La Balade sauvage*, 1973), d'autodestruction (*The Thin Red Line / La Ligne rouge*, 1998) ou de misère (*Days of Heaven*).

Cette rupture avec une compréhension anthropomorphique du monde, qui veut que l'on doive *s'absorber* dans le tout pour accéder à son essence personnelle (en y perdant son égotisme individuel), tel Bill, pour qui ce sera sa dernière apparition à l'écran, criblé de balles, devenu littéralement *inconscient* et qui sera « bu » (contre-plongée prise sous l'eau) par la rivière dans laquelle il s'effondrera, est particulièrement manifeste si l'on considère trois caractéristiques de *Days of Heaven*, comme d'ailleurs des autres longs métrages de Malick :

1- *L'abondance des plans animaliers*. La décomposition de la logique narrative, souvent brouillonne, fait que de nombreuses scènes semblent constituées de plans comme accumulés au hasard : il n'en est rien. Les plans sur les animaux – un véritable bestiaire ; en vrac : antilopes, bisons, sauterelles, dindons, loutres, tigres et éléphants (sur un livre illustré), panoplie de gorille du cirque volant... – visent, au-delà d'un simple album de photos chic de type *National Geographic*, à déloger l'homme qui habite notre regard pour nous faire voir, par le truchement du *dépassement* des conditions de la perception ordinaire que le cinéma, caméra et montage, autorise (très gros plans sur des insectes, prises de vue au ras du sol, brusques changements d'angles), comme si nous nous tenions

à l'intérieur de la nature, et non à partir de la transcendance de notre regard de spectateur, à la fois *dans* le monde et en dehors d'un monde qui se tient *devant* lui⁷ : si les criquets sont une catastrophe pour les fermiers, ils font le régal de canards qui n'en demandaient pas tant. Pour la nature, nos petites histoires n'ont pas plus, ni moins, d'importance, dans le cours de l'univers, lequel reste impassible et continue sa routine (les grillons de chanter, les graines de germer), que la rumination d'un bovidé ou le délogement d'un putois par un visiteur importun. Entre autres exemples, le principe cinématographique classique de l'*identification* est largement remis en cause (le couple principal, malgré la séduction des interprètes, est relativement terne ; l'époux, personnage plus attachant par son amour maladroit et sa vulnérabilité, n'a pas de nom ; Linda n'est qu'une fillette esseulée). Il n'est pas jusqu'à la musique utilisée à plusieurs reprises, dont au générique d'ouverture, un extrait du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns (« Aquarium »), qui n'en relaie le motif, en faisant signe, *indirectement*, vers l'un des plans les plus énigmatiques du film : celui d'un verre en cristal chu au fond de la rivière et autour duquel un poisson va et vient.

2- « *L'inécoute* » des personnages. Michel Chion : *Days of Heaven*, alors que le film exploite remarquablement le nouveau système Dolby dans la restitution minutieuse des multiples murmures de la nature, et que certaines scènes sont construites entièrement sur la (perception de la) parole (ainsi la conversation hors-champ où Bill apprend l'alarmant état de santé du fermier), est « sous-verbalisé »⁸. Linda se contredit ; de nombreux faits importants (comme la nature de la maladie de Shepard ou de la relation entre Bill et Abby) ne sont pas explicitement énoncés ; les suites de la mort de Bill sont complètement passées sous silence et tout se poursuit comme s'il n'avait jamais existé ; plusieurs dialogues ne nous parviennent pas, recouverts par un fracas qui les assourdit (lors de la première scène dans la forge) ou affaiblis par la distance (quand le fermier épie les deux amants depuis son toit). Outre la référence au cinéma muet, avec la projection de *The Immigrant* (*L'Emigrant*, Charles Chaplin, 1917), qui se tresse, s'enchâsse avec le film de Malick par l'ombre, glissant sur l'écran de fortune, du bras d'un des occupants de la salle, plusieurs scènes sont organisées comme des saynètes silencieuses, à l'instar de celle du kiosque où Shepard observe, de loin, comme un spectateur dans le public, Abby et son amoureux, juchés sur une estrade, s'embrasser à travers un voile blanc, petit théâtre d'illusions qui lui fera « ouvrir les yeux », presque *par* l'absence de sollicitations sonores, là où jusqu'à présent il avait toujours voulu croire ce que *disait* sa femme lorsqu'elle protestait de son innocence sans grande conviction, malgré ce qu'il

⁷ Avec le cinéma, écrivait Gilles Deleuze, « La photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace... » (*L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, p. 89).

⁸ Michel Chion, *La Ligne rouge*, Editions de la Transparence, Chatou, 2005, p. 75.



4



5

9 Voir, par exemple, Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, Paris, 1993, p. 20.

avait pu voir, et qui n'était déjà guère contestable. En réalité, comme on le constate, il ne s'agit pas, à proprement parler, de mutisme (du côté de l'émetteur) : pas plus que dans le cinéma muet qui, comme le voulait déjà Chion, n'est pas muet mais «sourd»⁹. Dans un film «muet», dans les scènes «muettes» de *Days of Heaven*, il y a bien une parole, et une parole *audible*, par exemple pour les acteurs (qui ne miment pas) et l'équipe de tournage, ou, dans le récit, pour les personnages appartenant à la fiction (la scène de la fonderie) ou relativement proches de ceux qui parlent (celle du kiosque). C'est la raison pour laquelle je préfère, en filant la terminologie mise en place par Chion, parler d'«inécoute» (du côté du récepteur), pour rester dans la perspective d'une relève de la perception anthropomorphique par le cinéma, pour souligner le pouvoir du cinéma sonore que rend tangible Terrence Malick, celui de brusquement rompre l'écoute, de rendre plus éloquent ce que l'on n'entend pas parce qu'on pourrait l'entendre (dans d'autres conditions), *de nous placer en deçà de notre seuil d'audition habituel*, de nous dérouter dans nos pratiques d'auditeurs trop souvent rendus passifs par de mauvais films ou les produits télévisuels (on tendra l'oreille ; chez soi, on sera tenté de monter le son à l'aide de la télécommande...), pour nous rappeler ce que nous avons oublié, sous le prétexte que le cinéma nous *fait voir* : que ce n'est pas parce que le son est audible que nous *devons* systématiquement l'entendre, que l'audibilité n'est pas une substance, comme le voudrait un cinéma facile qui uniformise toutes les couches sonores à grands renforts de décibels, que, comme la réalité visuelle donnée à voir par le cinéma s'offre toujours depuis un point de vue, il y a, concomitamment à ces points de vue, des *points d'écoute*.

3- *Les ruptures du montage*. Dès *Lanton Mills*, Malick a recours aux angles larges, non seulement pour les plans sur la nature (ce qui est compréhensible), mais surtout pour les conversations (ce qui l'est moins), renonçant à l'alternance conventionnelle du champ-contrechamp et impliquant une distance de la caméra avec son objet qui nous *exclut* de l'intimité des propos échangés. Le point de vue retenu par Malick



6



7

est ainsi, souvent, extérieur à l'un des personnages impliqués (extérieur sinon exactement à sa place physique, du moins à la place assimilable à sa position, en refusant d'introduire une partie de son corps en amorce à l'écran, par exemple), ou ne peut s'identifier à un personnage *humain* potentiel de l'espace fictionnel (observant d'un peu plus loin, parmi d'autres possibilités). Cela ne veut pas nécessairement dire qu'il n'y a aucun plan «subjectif» dans *Days of Heaven*, mais à chaque fois ils sont vus depuis un personnage qui n'est pas en mesure de voir. J'illustrerai brièvement ce propos en citant l'exemple de deux regards de Bill à la caméra lors de la promenade avec Abby sur le gué de la rivière, quand il lui propose pour la première fois d'accepter les avances du fermier. Ils commencent par se parler face à face : Bill regarde Abby, qui le regarde (fig. 4). Aussi le plan suivant, premier regard de Bill à la caméra (fig. 5), est-il immédiatement interprété comme un plan subjectif : Abby regarde toujours Bill et la caméra vient occuper la place où elle se tient. «Malheureusement», la mise en mouvement de Bill et le travelling arrière de la caméra pour le garder au centre du cadre indiquent que les *deux* personnages ont repris leur déplacement. Abby également, dont le plan suivant (fig. 6) montrera qu'elle ne marche pas à reculons, mais avance en regardant devant elle, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être en mesure de voir Bill, qui se tient *dans son dos*. Nous avons ici une parfaite occurrence de ce que je désignais tout à l'heure par l'abandon de notre regard anthropocentrique et oculaire auquel le cinéma malickien nous convie. Mais la complexité de la scène ne s'arrête pas là, car ce plan, qui invalide, en termes de perception humaine, le précédent, va être à son tour invalidé par le plan postérieur. En effet, si, comme le souligne une caméra mobile portée à l'épaule, le plan sur le dos d'Abby est bien, à son tour, un plan subjectif depuis Bill *apparemment* localisé, il n'en est rien, car comment expliquer qu'il la voie depuis sa gauche, alors que le plan d'après, second regard à la caméra (fig. 7), semble indiquer qu'il la regarde comme s'il se tenait *à sa droite*? A moins de supposer que ce soit la caméra de Malick qui ait opéré une rotation d'un demi-cercle, et qui se trouve, désormais,

non plus derrière les protagonistes, mais *devant eux*, sans que cela soit justifié par la progression d'un de ces personnages... Dans tous les cas, c'est l'assignation par le montage cinématographique du point de vue à un regard *humainement possible* qui est remise en cause par des effets de «dis-location» gigogne.

La nature n'existe pas

Mais la lecture emersonienne et «naturaliste», à l'arrière-plan de tels effets, est-elle vraiment la bonne? Non sans un peu de provocation, eu égard à la vulgate critique, je dirais que tout ce que filme Malick, c'est uniquement ceci : *que la nature n'existe pas*. Qu'elle est une idée toujours inventée depuis la civilisation qui nous constitue. Et c'est là, me semble-t-il, que sa démarche esthétique devient la plus passionnante : dans ce constat que le cinéma, quand bien même il permet de mettre en place un nouveau paradigme perceptif (gros plan, ralenti, et ainsi de suite), est fait *par des hommes*, par des hommes qui rêvent qu'ils n'en sont pas, ou plus.

Au-delà du fait que le transcendantalisme emersonien est omniprésent dans la culture américaine et ne dit rien de bien idiosyncrasique sur le cinéma malickien, qui ne se distinguerait du reste du cinéma hollywoodien que par *l'intensité* avec laquelle il filmerait la nature, on n'a pas souvent voulu remarquer tout ce qui, dans ce cinéma, *n'est pas emersonien*, voire *s'y oppose*. Après tout, le passé agrarien que montre Malick dans *Days of Heaven* n'est pas si idyllique qu'on aurait pu l'attendre. La nature conduit au meurtre et à la mort : c'est sa (dure) loi. Un meurtre commis dans la confusion la plus totale, presque malgré soi ; une mort rapide, sans que la victime, traquée, hagarde, ne puisse se défendre vraiment, ni s'y préparer. Qui plus est, l'esthétisation pictorialiste des images (remarquable travail photographique de Nestor Almendros), tirant constamment l'image, volontairement, au bord du cliché «carte postale», contribue à souligner que le passé pastoral est toujours *reconstruit, embelli*. D'ailleurs, la «partie de campagne» sera filmée dans la même teinte sépia dominante que les inserts initiaux de photographies, empruntés à ou imitant Ansel Adams, Anne Brigman ou Jacob Riis, pour montrer que, si le film est *topographiquement* agencé autour de l'opposition traditionnelle entre ville et campagne, *wilderness* et civilisation, 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).

Car, si d'un côté la nature peut paraître omniprésente et référentielle dans *Days of Heaven* ou *The New World* (*Le Nouveau Monde*, 2005), d'un

autre côté, peut-être tout aussi crucial, elle en est singulièrement absente *en tant que telle*, malgré les plans « panthéistes » nombreux sur la faune et la flore. Il faut revenir, pour le comprendre, à la notion de point de vue, et remonter, à rester dans la sphère philosophique, plus à Heidegger qu'à Emerson. En un sens, tout ce qui caractérisera la conception malickienne de la nature se trouve dans sa préface à la traduction du *Principe de raison*. A lire Malick, ce qui différencie le concept de monde (*Welt*) chez Heidegger, du lieu (*topos*) ou de la nature (*phusis*), c'est justement le point de vue, la manière dont ce monde *apparaît à la conscience subjective*, là où la pensée grecque, par exemple, envisageait plutôt la nature comme une réserve infinie de mystères. On s'étonnera donc un peu du rapprochement qu'opère Stanley Cavell entre Heidegger (*Qu'appelle-t-on penser ?*) et *Days of Heaven*, voyant dans « l'éclat formel » du film une sorte d'autorévélation de l'être de l'étant par la capacité participative des objets à leur propre représentation photographique¹⁰. Une telle appréciation, si elle met l'accent sur l'influence heideggerienne, ne paraît guère compatible avec la lecture que fait Malick du philosophe allemand...

Pour l'homme malickien, la fusion emersonnienne de l'*ego* dans la nature n'aurait donc pas vraiment de sens : la nature est toujours vue depuis une fenêtre, ou mieux depuis un *cadre*. *Days of Heaven* est structuré autour de nombreuses références picturales qui ouvrent toujours sur la nature une perspective culturelle : le célèbre *House by the Railroad* (1925) d'Edward Hopper, bien sûr, que la demeure du fermier reproduit quasiment à l'identique, mais aussi *Christina's World* (1948) d'Andrew Wyeth (fig. 8), voire plusieurs scènes de champs de Thomas Hart Benton. Voilà pourquoi tout se passe comme si la nature ne nous était jamais donnée que comme un *paysage*, comme (*mise à distance*)¹¹. Le paysage

¹⁰ Stanley Cavell, *La projection du monde*, Belin, Paris, 1999, p. 13.

¹¹ Anne Cauquelin rappelle d'ailleurs, dans *L'invention du paysage* (PUF, Paris, 2000, p. 35), que les Grecs, pour qui la nature était si importante, n'avaient pas de mot spécifique pour désigner le paysage.



est anti-naturel : il est paysage « de la nature », mais d'une nature qui ne s'offrirait qu'à travers le prisme d'un *projet* didactique du regard (artistique ou décoratif).

Il est très frappant de constater que nous, spectateurs, sommes les seuls à remarquer cette « nature » dont les personnages du film – conséquence de la dilution esthétique du regard ? – semblent se désintéresser souverainement. Il ne suffit pas de l'expliquer par leur « absorbement » ou par la raison commune qu'à force d'avoir sous les yeux on ne voit plus, on ne *veut* plus voir, qu'il manquerait de la distance, précisément, nécessaire pour voir : c'est que, pour eux, au contraire, la nature n'existe pas, qu'elle est toujours un cadre (de vie et de travail) *qui l'artificialise*, qu'elle finit par devenir l'occasion d'une machination à laquelle un comploteur de palais n'aurait pas grand-chose à envier.

On voit donc ce qui compte : en mettant à mal notre regard « naturel » (par des effets de filmage et de montage dont j'ai donné quelques exemples), Malick ne le destitue pas exactement, il l'affaiblit pour le *rendre sensible*, comme c'est dans la maladie que nous prenons, soudainement, conscience de l'existence de nos organes. En déconstruisant notre regard, Malick veut nous faire voir ce que nous n'avons jamais vu dans l'expérience quotidienne de la vision : *le relativisme (artificiel) de notre propre regard*, voir non pas depuis un point de vue, mais *voir le point de vue*. Ce que nous voyons ne compte, dès lors, que par sa capacité (le monde *déborde* notre cadre de vision) à déboîter notre regard et nous en rendre présente, par le décalage, l'opération démasquée.