

Days of Heaven **Dévoiler le monde**

Sylvain Lavallée

Number 272, May–June 2011

Terrence Malick

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64767ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavallée, S. (2011). Days of Heaven : dévoiler le monde. *Séquences*, (272), 28–31.

Days of Heaven Dévoiler le monde

Il y a de ces films pour qui aucun mot ne semble adéquat : des films-expérience, des films-sensation, nous en émergeons avec la certitude que nul discours ne peut rendre compte de cette rencontre si personnelle, si sensuelle. Les images nous parlent, limpides, et avec une telle éloquence que nous n'osons trop claustre le dialogue auquel elles nous invitent dans une prose nécessairement réductrice. Terrence Malick est certainement l'un de ces cinéastes pour qui tout discours intellectuel semble insuffisant, pour qui tout semble se jouer dans les impressions vives que ses films suscitent chez nous.

SYLVAIN LAVALLÉE

Dès lors, l'analyse ne peut que difficilement nous révéler ce dialogue qui n'est permis que par l'expérience que nous en faisons, un dialogue qui, peut-être, n'est possible que sous sa forme de succession d'images mouvantes et sonores. Une telle insistance sur les impressions du moment ne rend pas insignifiante pour autant toute tentative d'appréhension intellectuelle, il suffit d'approcher l'œuvre par questionnement afin de ne jamais trahir la primauté de ces impressions. Car chez Malick, l'image ne peut se comprendre comme simple signe, elle évite tout symbolisme, il n'y a donc rien à déchiffrer puisque ses images sont ouvertes, livrées à nous; elles nous donnent à voir le monde, elles nous le font sentir. Cette description peut sembler banale: nous disons souvent que toute œuvre d'art nous fait voir le monde par les yeux de l'artiste, et nombre de films tentent de rendre prégnante la matérialité du monde. Pourtant, dans le cas de Malick, cela dit tout: son cinéma ne nous fait pas voir le monde tel que lui, l'artiste, le conçoit, il nous fait plutôt voir le monde tel qu'il est, dans son être même – un acte de dévoilement du monde qui n'est pas sans rappeler la philosophie de Martin Heidegger, comme ce vocabulaire peut le laisser entrevoir.

Nous possédons peu de détails biographiques sur Malick, et il serait dangereux de réduire immédiatement son cinéma à ceux-ci — car, oui, il a étudié en philosophie avec Stanley Cavell et il a traduit en anglais un essai de Heidegger, *The Essence of Reason*. Dans son essai d'ontologie du cinéma, *La projection du monde*, Cavell relève en introduction cette parenté entre **Days of Heaven** et certains thèmes chers à Heidegger, intuition qui a été depuis fort commentée. Ce rapprochement est juste, l'erreur serait de décrire le cinéma de Malick comme un cours sur Heidegger, comme si l'artiste s'évertuait à appliquer cette philosophie en image, alors qu'il faudrait dire plutôt que la pensée de Heidegger permet de réfléchir l'expérience qu'offrent les films de Malick, elle nous permet de comprendre pourquoi ces images nous marquent autant, pourquoi elles irradient d'une beauté si singulière.

La même mise en garde s'applique pour le livre de Cavell, une ontologie que les films de Malick exemplifient de manière remarquable, mais dans laquelle il ne faudrait pas contenir son cinéma. Ainsi, pour Cavell, le cinéma n'a pas comme fonction de reproduire la réalité, tel que pouvait le penser Bazin. Au contraire, le cinéma projeté en salles produit



Days of Heaven | L'image chez Malick porte toujours la saveur du souvenir...



...comme s'il vous donnait à voir un monde passé à partir d'un point indéterminable

Dans ses films, le récit se déroule langoureusement, dans une succession de moments brefs, une scène se réduisant souvent à un seul plan, à une expression captée sur un visage ou deux répliques échangées rapidement.

automatiquement un monde provenant du passé. Or, l'image chez Malick porte toujours la saveur du souvenir, comme s'il nous donnait à voir un monde passé à partir d'un point de vue indéterminable, qui ne serait ni celui d'un personnage, ni celui d'un narrateur omniscient. Par exemple : qui se souvient dans *Days of Heaven*? La voix off pourrait nous laisser croire qu'il s'agit de l'enfant, Linda, dont la perception filtrerait la narration, d'où cette caméra naïve, filmant un coucher de soleil ou une histoire d'amour comme si personne ne l'avait fait auparavant. Mais ce serait trop simple : outre le fait, plus accessoire, que nombre d'événements montrés ne peuvent être connus directement par Linda, les moments où le fermier est seul par exemple, il faudrait faire fi de la spécificité de cette voix off, qui n'a pas chez Malick un rôle de narration, mais bien de commentaire. Linda ne nous narre pas les événements, elle regarde le film en même temps que nous et y réagit en direct, comme un bonimenteur, d'où ses nombreuses hésitations, ses adresses directes à un interlocuteur indéterminé qui ne peut être que le public (« *I'm telling you* »), et ses réflexions semblant surgir au hasard, comme si elle réagissait spontanément aux images. En ce sens, elle redouble la position du spectateur (elle est d'ailleurs elle-même spectatrice du récit, il ne la concerne

qu'indirectement), comme nous elle tente d'interpréter les images, elle essaie de faire sens avec son passé.

Les images de *Days of Heaven* n'appartiennent donc pas à Linda, elles ne correspondent pas nécessairement à son souvenir. Il en est de même dans *Badlands*, le personnage de Sissy Spacek annote le récit de Kit plus qu'elle ne le rapporte. Les polyphonies de *The Thin Red Line* et *The New World*, cet entrelacement de diverses voix off, illustrent peut-être plus nettement la perspective de Malick, ce point de vue sur le monde qui n'appartient à aucun des personnages en particulier, ni au monde, mais bien à une entité tierce qui serait le film lui-même, un amalgame de tous ces éléments, sans que nous puissions non plus parler de narration omnisciente traditionnelle. Ici Heidegger devient précieux : le philosophe allemand définit la réalité humaine ou l'être-là (son *Dasein*) comme un être parmi d'autres être-là

(d'autres hommes) et parmi les choses, il n'y a donc pas chez lui de sujet tel que définit couramment par la philosophie, pensé comme isolé en lui-même, ayant comme possibilité de s'ouvrir aux autres et aux choses. Au contraire, pour Heidegger l'homme est jeté dans le monde et cette ouverture aux autres et au monde n'est pas qu'une possibilité, c'est un *a priori* constitutif de notre être. Les films de Malick ne procèdent pas autrement, ils nous jettent dans un monde, cette indétermination du point de vue n'étant finalement qu'une sorte de mise en scène de la structure même du *Dasein*. Il s'agit donc, de la part de Malick, d'un geste de dévoilement, d'une quête philosophique visant à nous ramener à cet ouvert qui nous est autrement caché, le monde gagnant ainsi l'éclat du paraître, d'où la plénitude de ses images qui nous envahissent si profondément.

L'ontologie du cinéma de Cavell permet ce rapprochement entre Malick et Heidegger, en ce qu'elle suppose une projection du monde plutôt que sa simple reproduction. Contrairement aux autres arts visuels, le cinéma ne cherche pas à imiter la réalité, il peut la montrer mécaniquement, il n'y a pas d'intervention humaine dans l'acte de reproduction en photographie. Cet aspect mécanique est primordial puisqu'il confère à l'image photographique cette impression de neutralité, c'est-à-dire que la caméra ne fait pas de distinction préférentielle entre, par exemple, une figure humaine et un objet quelconque. Cette neutralité de l'objectif de la caméra fait en sorte que l'image photographique réfléchit en tout temps à cette question de l'homme et de son rapport au monde (du moins tant qu'elle représente un homme dans un décor), une question qui est obscurcie dans les autres arts visuels en ce que les choses y sont nécessairement reproduites par la main d'un homme. Cette neutralité ne suffit pas à montrer une



Une temporalité indéfinie

chose dans son être même, mais c'est cette caractéristique de l'image photographique qui permet à Malick de le dévoiler. Car ce que Malick a su reconnaître, comme le remarque Cavell dans son avant-propos à *La Projection du monde*, c'est « que les objets participent de leur propre présence photographique; ils participent de leur propre recreation sur pellicule; ils sont essentiels à la production de leur paraître. »

Dans *Days of Heaven* et *Badlands*, pouvons-nous vraiment répondre à ce que le film soulève, à savoir s'il est possible de vivre une vie amoral et d'être aussi heureux, insouciant de ses péchés ?

Il y a ainsi chez Malick cette volonté de présenter les choses dans leur aspect le plus primaire, d'où l'épuration de sa narration. Dans ses films, le récit se déroule langoureusement, dans une succession de moments brefs, une scène se réduisant souvent à un seul plan, à une expression captée sur un visage ou deux répliques échangées rapidement. Dans *Days of Heaven*, Malick présente laconiquement le dilemme d'Abby: un moment Bill lui propose d'accepter la proposition du fermier, elle hésite le temps d'une discussion, puis annonce à l'improviste au milieu d'une danse, la scène suivante, « *Yeah, I could stay, sure* ». Pas de contrechamp sur la réaction du fermier, pas d'hésitation avant d'annoncer sa décision, il n'y a que cette réplique qui s'évanouit aussi vite qu'elle est apparue. Le récit avance ainsi par fulgurance, au milieu d'une scène apparemment anodine une phrase importante est lancée nonchalamment, un plan inséré dans une séquence plus contemplative développe subitement

une action ou une relation. Le temps semble ainsi sans substance, entre chaque plan il peut se dérouler aussi bien quelques secondes que plusieurs semaines, le montage fonctionnant à coups d'ellipses floues (dans *The New World*, ce montage impressionniste est aussi parsemé de rapides *flash-back* et *flash-forward*). La texture de souvenir arborée par l'image malickienne provient d'abord et avant tout de cette temporalité indéfinie, de ce montage évanescent, les coupes ne suivant plus une logique de causalité, mais plutôt une intuition sensorielle. Les actions nous sont ainsi présentées pratiquement sans contexte, et nous ne pouvons alors les interpréter que pour elles-mêmes, elles resplendent d'une plénitude qui leur serait refusée si elles étaient enchâssées, comme dans les récits plus conventionnels, dans une séquence logique de cause à effet. Même s'il y a bien causalité (il y a tout de même un récit qui se déroule, un geste entraînant un autre), celle-ci ne détermine pas complètement notre interprétation. Quand Malick montre un meurtre, par exemple, il ne montre pas seulement ce meurtre-ci, précisément, dans ce cas particulier, il montre aussi le meurtre, comme s'il remontait aux origines mêmes de l'acte qu'est le meurtre — d'où, d'ailleurs, cette distance émotionnelle que l'on a souvent reprochée à Malick.

Cette distance, pourtant, est toujours accompagnée d'un paradoxal sentiment de proximité: ses acteurs principaux sont souvent assez inexpressifs, ils tiennent beaucoup plus du modèle à la Bresson que de la *Method Acting*. Ils font figure d'archétypes (des types, dirait plutôt Cavell), mais cette imprécision psychologique se voit largement compenser par la sensation de leur présence dans le monde. Ce jeu entre le lointain et le proche permet à Malick de suspendre son jugement sur ses personnages, il peut ainsi les laisser simplement exister.

Ils sont, plus qu'ils n'agissent, ce qui maintient la réflexion éthique dans une ambiguïté morale impossible à résoudre. Dans *Days of Heaven* et *Badlands*, pouvons-nous vraiment répondre à ce que le film soulève, à savoir s'il est possible de vivre une vie amoralisée et d'être aussi heureux, insouciant de ses péchés? Ou plutôt, dans le cas de *Days of Heaven*: est-ce que ces jours au paradis valaient la peine d'être vécus, même s'ils reposent sur le mensonge et débouchent sur la violence?

La voix off énonce implicitement ces questions par ses commentaires en apparence simplistes — mais cette naïveté de la parole correspond à la naïveté des images, ce qui ne signifie pas que Linda est narratrice, mais bien plutôt que sa parole comme les images participent au même geste de dévoilement. Heidegger nous dit bien, d'ailleurs, que par l'acte de nomination la parole authentique (qu'il lie à la poésie) peut appeler ce qu'elle désigne, le manifester dans son être même (dans *Acheminement vers la parole*). La voix de Linda travaille donc de concert avec l'image pour nous révéler le monde, décrivant les événements et les choses dans un langage qui aspire à la pureté poétique. Ses commentaires fournissent peu d'explications, souvent ils ne font que répéter l'image, les détails psychologiques qu'elle nous fournit n'étant rarement plus que des évidences («*She loves the farmer*», aussi simples que directes, mais aussi parfaitement manifestes à l'image), des réflexions qui semblent toujours trop simplistes. Ainsi, elle aide moins notre interprétation qu'elle ne l'entrave puisqu'elle ramène tout à son degré le plus primaire, comme s'il était impossible de dire plus, sur la réflexion morale posée par le film, par exemple, qu'un évident «*Nobody's perfect.*»

Certes, il est possible d'interpréter les films de Malick, de leur donner une direction précise, mais au final ces lectures semblent toujours trop partielles ou réductrices.

Ces commentaires, en fait, refusent carrément l'interprétation (et de ce fait le jugement) en émettant cette ambiguïté qu'il semble aussi inutile qu'illusoire de trancher. Par ce «*Nobody's perfect*», Linda veut défendre les actes de son frère, elle accepte les deux meurtres qu'il commet en disant simplement: «*There was never a perfect person around. You just have half-angel and half-devil in you.*» Au premier abord, cette remarque paraît excessivement naïve, pourtant cette dualité régit tous les films de Malick: c'est celle de la Nature, qui peut aussi bien s'offrir comme un repos paradisiaque qu'être pure destruction, le temps d'une invasion d'insectes par exemple, et c'est celle de l'homme, qui dans tous ses films se balance entre l'amour et le meurtre (en ce sens, *The Thin Red Line* est moins un film sur la guerre que sur le conflit entre la paix et la guerre). En fait, il s'agit moins d'une dualité que d'un mouvement constant ne se logeant jamais définitivement dans un pôle ou dans l'autre, un ondoïement,



«La beauté est un mode d'éclosion de la vérité...»

semblable à celui du vent soufflant dans ces herbes hautes, image malickienne par excellence. Dès lors, il devient impossible de distinguer clairement l'ange du démon, ce que Linda suggère à la fin de *Days of Heaven*, durant la fuite en bateau, alors qu'elle commente en voix off: «*You could see people on the shore, but it was far off and you couldn't see what they were doing. They were probably calling for help or something – or they were trying to bury somebody or something.*» Les deux attitudes sont émises comme également valables, comme s'il était indifférent que ces hommes soient à ce moment des anges ou des démons, puisqu'en réalité ils sont toujours à la fois l'un et l'autre.

Ce mouvement perpétuel, voilà encore un moyen de montrer ce que le monde recèle de vivant, hors de toute méthode d'appréhension qui pourrait le condenser en une image fixe et inaltérable. Certes, il est possible d'interpréter les films de Malick, de leur donner une direction précise, mais au final ces lectures semblent toujours trop partielles ou réductrices. Ainsi, ce texte ne cherchait pas à déchiffrer les images malickiennes, à lire le film au sens strict, mais à comprendre avant tout d'où peut provenir la puissance qui émerge, les meilleures œuvres offrant toujours implicitement une réflexion ontologique sur leur art. Même si Malick a étudié Heidegger, l'utilisation de ce philosophe demeure contestable puisqu'il a toujours refusé au cinéma ses prétentions artistiques: Heidegger pensait que le fait de contenir une reproduction du monde lui-même dans le cadre d'une image photographique contribuait à en figer notre perception. Il faudrait peut-être, alors, penser le cinéma de Malick comme une réponse à son maître, ou plutôt comme un dialogue de philosophe à philosophe, le cinéaste cherchant à libérer ce monde qu'autrement la photographie réifie, réaffirmant ainsi à chaque plan cette phrase de Heidegger, tirée de *L'Origine de l'œuvre d'art*, comme quoi «la beauté est un mode d'éclosion de la vérité.»