



HAL
open science

Terrence Malick : glissements de regard

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Terrence Malick : glissements de regard. Trafic : revue de cinéma, 2006.
hal-02068926

HAL Id: hal-02068926

<https://amu.hal.science/hal-02068926>

Submitted on 15 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Terrence Malick : glissements de regard

par Jean-Michel Durafour

Les observateurs les plus divers ont souvent remarqué l'influence du transcendantalisme de Thoreau et Emerson dans le cinéma de Terrence Malick. Celle-ci serait particulièrement sensible dans la manière qu'a le réalisateur de regarder la nature comme destination spirituelle de l'homme, et l'union de l'homme avec la nature comme « *tout parfait*¹ ». En un sens, Malick ne fait pas là preuve de beaucoup d'originalité et poursuit, en particulier dans *The New World*, la démarche qui avait déjà été celle du paléo-western, ou en l'occurrence faudrait-il dire du *paléo-eastern* ; ce que Howard Hawks nommait, pour sa part, le premier genre de westerns : celui de l'appropriation d'un territoire ; là où le second genre s'attache à sa conservation et à son organisation (la substitution de la loi à la force anarchique). Le pionnier est le champion de l'un ; le shérif, celui de l'autre.

L'antagonisme, si manifeste depuis *Badlands*, entre la nature, imperturbable, immuable (voir la contre-plongée qui clôt *The New World* ou les perroquets multicolores pendant l'avancée des soldats dans *The Thin Red Line*), et, d'autre part, la technique – entre les champs et la fonderie (*Days of Heaven*), la jungle et les combats (*The Thin Red Line*), la simplicité adamique et la civilisation raffinée (*The New World*) –, est au fondement de ce geste cinématographique. L'occupation des hommes qui s'en détournent, voire violentent le monde, n'entame en rien la splendeur de l'univers. Et Malick semble souvent aimer à livrer son film à la nature ; à se défaire, de-ci de-là, des repères humains qui structurent d'ordinaire la narration anthropomorphe – abandon soudain de l'alternance champ-contrechamp, identification chaotique –, afin d'infiltrer les scènes de plans sur la nature, allogènes à la trame

1. Ralph Waldo Emerson, « Each and All », in Carl Bode et Malcolm Cowley, *The Portable Emerson*, Penguin Books, 1981, p. 632.

scénique ou micro-scénique, souvent déroutants pour la linéarité causale et psychologique, mais picturalement saisissants. Pour mémoire : les crépuscules embrasés sur la prairie de *Days of Heaven*, la dernière vision d'un mourant à travers une feuille trouée dans *The Thin Red Line*, l'araignée glissant sur une branche au cours d'une conversation de *The New World*. De tels plans renversent le rapport d'incrustation, de profondeur de champ, de construction de l'espace : il ne s'agit plus de la prise de position de personnages au milieu d'un décor ou d'un certain environnement, mais de l'inscription, à rebours, du monde dans la sphère d'appartenance humaine. Par ce renversement, la perception, notamment visuelle, devient le fond de la représentation et va subir, partant, un changement notable de registre.

Une autre époque du regard

L'objectif de Malick est de procurer l'expérience d'un « effort pour dépasser la condition humaine¹ ». Dans son cinéma, ce mouvement s'accomplit moins par un retour émersonien de l'homme dans une nature assimilée à un super-étang de Walden – les plaines de l'Alberta, le parc national de Jamestown – que par la recherche d'une *incrustation quasi orfèvre du monde* « dans » l'homme et la modification du mode opératoire de notre perception ordinaire.

La coupure du montage ne suppose plus la collure, la jonction, le recentrement permanent du flux filmique, mais devient une *décollation*, la perte d'une expérience « -centrique » du regard. Il s'agirait pour Malick de filmer la beauté pancosmique, objective, disséminée, « a-centrée » dans le vocabulaire deleuzien, d'inviter le spectateur à cesser de regarder pour contempler. Contempler : à savoir, *être vu par le monde*. Pour Aristote, la contemplation marquait l'identité de ce qui voit et de ce qui est vu. Elle est seule capable de nous faire rentrer, par le regard de l'esprit, en communication avec l'être, ce qu'Emerson nomme dans ses écrits l'« *over-soul* », la « surâme », cette nature, détentrice pour les transcendantalistes du don principal de l'être, qui nous surveille et nous voit tels que nous sommes, non tels que nous voulons nous montrer à nos semblables – avec lesquels, d'ailleurs, nous peinons à nous allier (pour *The New World*, voir les relations Smith/Windfield, Pocahontas/Smith, Pocahontas/Rolfe).

Dans la scène de la mort du jeune soldat de *The Thin Red Line*, ce n'est pas le soldat qui regarde le soleil irradiant à travers le feuillage mangé par les chenilles ou la maladie, mais bien le soleil qui est le témoin, malgré lui, de la mort inacceptable et solitaire d'un enfant. Et ce que l'homme découvre, par-delà, c'est, comme le voulait Emerson, sa propre essence. Au contraire, la société, qui nous coupe de l'harmonie avec la nature, fausse l'humanité de l'homme. Les sociétés les plus heureuses et épanouies sont celles qui restent proches du jardin originel, *in paradisiium* : les Mélanésien de *The Thin Red Line*, les Powhatans de l'« Éden », de la « terre promise »

1. Henri Bergson, « Introduction à la métaphysique », in *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1998, p. 213.

de *The New World*¹. Les autres ne conduisent qu'à la guerre, à la mort, à la folie : à la fin du monde, à la *finis terrae*. Retournement, de nouveau : dans *The New World*, les confins sont les terres anglaises, et les marges géographiques, à la suite des îles pacifiques de *The Thin Red Line*, deviennent l'espace normatif.

Pour Malick, l'image cinématographique sertit l'infini dans la finitude du cadre et a le privilège de nous mettre en rapport avec le monde *sans intermédiaires*² ; mais – c'est la contrepartie – cinéma et monde restent fondamentalement distincts, et non analogiques. Là se tient l'essentiel de la modernité de Malick : image et monde ne peuvent plus se confondre, ni se superposer ; il faut sanctionner la fin de la croyance possible dans les images. Qu'importe que *The New World* soit un mélodrame un rien convenu et peu crédible : bien au contraire, son appartenance canonique au genre sanctionne son caractère d'image, et seulement d'image. L'utilisation anachronique de l'*adagio* du *Concerto en la majeur* de Mozart sur la rencontre des deux amants dans les prés, ou pour un *montage séquence* dans le village indien, ou le recours au prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner quand Pocahontas joue avec son fils, puis meurt, vont dans une direction identique : celle du hiatus, du décalage, rendu conscient au spectateur, entre mode de narration et contenu narré.

L'in-adhésion est, diégétiquement, identique entre les personnages principaux, « l'Espiègle » et John Smith, rejoignant l'hermétisme, déjà, entre les deux fuyards de *Badlands*. Leur apparente facilité à communiquer, malgré la barrière de la langue, n'est que factice : lui n'apprendra jamais le dialecte indien ; elle apprend l'anglais *un peu trop vite*, du moins dans sa dimension grammaticale – et que dire de ses monologues intérieurs, rendus par la voix *off*, en anglais... Comme dans tous les films de Malick, la communication reste donc, *in fine*, impossible. Smith et Pocahontas se rencontrent uniquement pour prendre conscience qu'ils sont voués à la séparation. Le paradis ne peut qu'être toujours déjà « perdu », *paradise lost* ; l'amour de Smith, que nostalgique. Le bonheur est ennuyeux. Smith n'aime que parce qu'il ne détient plus : quand il l'a, le bonheur n'est, selon ses mots, qu'un « rêve » ; sitôt enfui, il devient la « vérité ». Quand Pocahontas lui dit qu'il finira par trouver les Indes (pour lesquelles il l'a quittée), il ne parvient qu'à lui répondre qu'il les a, en réalité, dépassées. Clivage.

La singularité esthétique de Malick se tient également là : non pas jouer le jeu d'un montage et d'un filmage uniment transparents et linéaires ; non pas, non plus, chercher à faire violence au montage et à rendre l'instance narrative visible, désigner le film comme un artifice ; mais proposer une voie médiane, qui refuse à la fois le classicisme et la modernité : à savoir *un montage narratif qui soit entièrement constitué d'un décentrement différentiel incessant vers une expérience de plus en plus objective*

1. Les deux communautés sont d'ailleurs présentées à l'ouverture des films par des plans similaires, comme ceux sous-marins de nageurs pris en contre-plongée, manifestement inspirés du *Tabou* de Murnau.

2. N'oublions pas que Malick a été l'étudiant et le disciple de Stanley Cavell, pour qui le cinéma est le premier art à parvenir à recréer le monde à sa propre image.

et disséminée du regard, qui finit par se confondre avec la disparité de son objet : le monde. Le résultat donne un récit apparemment discret, les plans décentrants étant minoritaires dans le film. Mais, à l'intérieur des scènes, Malick mise sur ces plans, provisoires, elliptiques, que l'attention spectatorielle *ne veut pas* retenir, et délaisse dans l'ordre premier de l'utilité et de la cohérence narratives, tout en étant invinciblement marquée par eux. Le film est dès lors constitué de glissements et de ruptures constamment compensés. Et si les scènes semblent s'enchaîner mal, voire paraissent désordonnées, il n'y faut voir que le souci de rompre avec moins une forme de récit qu'une *forme de réception*.

J'examinerai cette hypothèse essentiellement à partir de *The New World*, en la développant sur trois axes.

1. L'image cinématographique n'a pas pour vocation de guider le regard

L'une des règles de l'image picturale ou photographique veut que le regard du spectateur soit toujours centré : soit qu'il se focalise sur un sujet occupant la scénographie ; soit, comme par exemple dans un plan de paysage sans sujet nettement séparé, que la composition du cadre reproduise le registre perceptif humain ordinaire, et renvoie au centre spéculaire, non plus au sens d'un centré-sur, mais d'un centré-par, d'un centre introduit dans l'image uniquement par le regardant. Dans le premier cas, le centre est injecté du spectateur dans l'image, point d'aboutissement du regard ; dans le second, il est rabattu « devant » l'image, au seul point d'émission du regard. Ainsi, dans les plans de paysage, le cadreur doit constamment chercher, pour des raisons d'équilibre, à éviter de situer la ligne d'horizon, la coupure, au milieu du cadre, partageant le plan en deux parties de surface identique, car une telle partition laisse, entre l'une et l'autre partie, le regard du regardant indécis, qui ne parvient plus à centrer la représentation. Préserver l'anthropomorphisme du regard, en l'absence d'un sujet humain ou assimilé comme tel dans l'espace fictionnel de l'image, exige de reproduire un rapport deux tiers/un tiers pour ce qui est des portions de terre ou de ciel.

L'objectif de la caméra invite à reproduire une telle règle. C'est là le principe de la focalisation. Là où le regard de l'œil est centrifuge et se promène « sur » le monde en effleurant les objets, en passant de l'un à l'autre, en restant toujours ouvert à la disponibilité de l'autre, le regard de l'objectif est, au contraire, toujours centripète, fixé sur un lieu ou un objet précis. La focalisation demande un effort à l'œil, mais elle est le mode d'action « spontané » de la caméra, qui n'a pas d'œil, et n'en est pas un non plus. La caméra pointe une portion du monde, elle *montre*, elle morcelle, et ne laisse pas intact ce qui l'entoure. L'œil est curieux, la caméra est obsessionnelle. L'œil glisse, la caméra fore. L'œil peut forer (scruter), et la caméra glisser (panoramiquer, par exemple), mais c'est déjà un « état second » de l'œil ou de la caméra. Aussi, il est important au cinéma, pour ce qui est de la transparence qui reste l'axiome fonda-

mental du cinéma hollywoodien, que l'image reste constamment centrée. Et lorsqu'une composition ne l'est pas, comme dans un raccord mouvement ou une cellule entrée/sortie, c'est parce que ce décentrement ponctuel de la représentation est exigé par la centralité de la narration.

Terrence Malick s'intéresse peu au récit et à la narration. La perception est sa matière. Or, il est manifeste qu'il ne respecte pas toujours la règle photographique des tiers. Un film comme *Days of Heaven* abondait déjà de tels plans littéralement scindés en deux, entre le ciel et la terre, qui déréalisaient la perception du monde pour le transformer en quasi-toile abstraite, pour diluer l'épaisseur, la hauteur, la profondeur du monde en aplats de couleurs. La situation est identique dans *The New World*, comme par exemple dans les plans crépusculaires sur le fleuve Chickahominy ; ou, pour un effet similaire, les plans en contre-plongée sur le faite des arbres qui semblent venir se recourber sur nous.

En un sens, la déconstruction perceptive y est d'autant plus remarquable que, sur le plan diégétique, cette nouvelle expérience esthétique, où les repères habituels sont bouleversés, est également celle des colons qui découvrent le « nouveau monde ». Ce nouveau monde fait écho à l'« autre monde » découvert par Witt dans l'île de *The Thin Red Line* : pur, innocent, idéaliste et naïf (voire irritant), dénué de tout vice, de toute méchanceté, un monde dévolu au jeu, où l'homme est en communion avec la nature : pour Pocahontas, l'homme est comme le maïs, il « pousse » : « *La même terre est bonne pour les hommes et pour les arbres*¹. » À monde inédit – où les herbes sont aussi hautes que des hommes, où les huîtres sont, dit un personnage, « *épaisses comme des mains* » –, perception inédite. Cette perception inédite est celle des arrivants, et, métaphoriquement, celle que peut relayer le cinéma.

Aussi, quoique le sujet humain reste au « centre » du dispositif narratif malickien, le regard que cherche à susciter Malick chez le spectateur se veut « déshumanisé ». Le geste de Pocahontas, écartant les mains depuis ses tempes (ses yeux), est non seulement un signe de salut déferé traditionnel, mais également un double geste perceptif : de confirmation de la nature centrifuge du regard de l'œil qui peut voir le tout pancosmique ; mais surtout de convocation du regard du spectateur à l'élargissement de sa propre manière de regarder. Pour voir le tout du monde, il faut voir comme le tout verrait s'il pouvait voir, faisant tenir ensemble les petits corps (animaux, plantes) avec les grands (forêt, montagne, fleuve) dans le même cadre bien délimité, ramenés à la même proportion par le regard du tout immanent à lui-même et pour lequel, absolu, toutes choses sont égales.

Autrement dit, l'originalité du regard cinématographique de Malick consiste à poser un double constat, que j'analyserai à partir de maintenant : *dépasser le regard de la caméra ; dépasser aussi la perception oculaire subjective et unicentrée*. Il faut perdre, dissoudre le regard, en faisant voir avec le regard, sans œil, du monde.

1. Henry David Thoreau, *Walking*, Harper, 1994, p. 27.

2. La caméra ne regarde pas là où le spectateur voit

Si le regard de l'œil, par son caractère centrifuge, est souvent sollicité ou interpellé par l'autre, par l'à-côté qui nous distrait dans la vie quotidienne, il est rare, du moins dans un récit classique – auquel appartient encore *The New World* en grande partie, structuré, téléologique, avec une intrigue principale –, que le regard de la caméra divague, se laisse perturber par un détail intempestif qui viendrait troubler sa concentration. L'une des puissances d'évocation du hors-champ au cinéma tient précisément à ce rivage de la caméra. Elle ignore, du moins dans un montage classique, le détail trublion la plupart du temps, purement et simplement.

Or, le fait est que Malick n'hésite pas à abandonner ce qu'il filme pour se laisser détourner par une image inopportune. Inopportune pour la narration, mais tout à fait indispensable en termes esthétiques et perceptifs. Bien plus, nous pouvons voir à loisir de tels plans comme de véritables décentrement différentiels du regard subjectif, au double sens « hors sujet », hors regard, de la scène, dont ils constituent le point axial. Ce n'est plus ce plan, apparemment déconcertant, qui est interpolé, c'est la scène, autour, qui est *extrapolée*, et devient secondaire, presque de trop. La scène n'existe plus que pour donner l'occasion au plan de « rupture » d'exister. Elle n'est plus le produit de l'assemblage des plans, mais le plan devient rétroactivement le produit de la soustraction de la scène. Pour le dire autrement, le geste cinématographique de Malick revient à traiter la scène comme l'unité filmique, et à faire du plan, par réduction et déplacement, le résultat le plus abouti du montage, un *plan-montage*.

Je prendrai pour exemple le plan sur l'araignée courant sur une branche sèche recouverte de champignons parasites, pendant le délire apocalyptique d'un pionnier malade, au moment de la famine et de l'épidémie qui décime le village : on en est contraint à manger les morts. Cette araignée est intéressante parce qu'elle croise la question du regard. Comment donc voit une araignée ? La question n'est pas fortuite, l'araignée voyant le monde sur un mode éparpillé et « objectif », multipliant les « prises de vue » le long de son demi-cercle oculaire frontal. D'où regarde l'araignée, duquel, ou desquels, de ses huit yeux ? Pourtant il y a fort à parier que Malick s'en est bien peu soucié, de ce regard-là : au demeurant, l'araignée n'y voit presque rien, et la plupart de ses yeux ne lui servent pas.

Dans cette scène, personne ne regarde l'araignée, occupée dans un recoin inabordable à l'œil nu – la scène conservant alors son ossature anthropomorphique (l'action principale se déroule entre colons). C'est l'araignée qui regarde, peu importe qui ou quoi, ou rien du tout. Ce plan sur l'araignée, on le remarque à peine, on veut à peine le remarquer, en grande partie pour ne pas troubler notre habitude du *continuum* scénique, et, remarqué, on le range aux titres des digressions et des curiosités dont Malick serait friand. Mais il n'en est pas pour autant isolé. Il est représentatif d'une multiplicité d'autres plans du film qui, pour ne pas montrer des araignées, n'en tombent pas moins sous la catégorie « araignée », autrement dit présentent un motif

apparemment « déconnecté » du tissu narratif – un plan sur un four à pain, dans la deuxième partie, par exemple.

Il semble plus juste de parler de ces plans comme de ce que Louis Marin appelait en peinture des « figures de bord ». Les figures de bord, généralement placées le long du cadre interne du tableau ou à la limite de la surface externe, guident le regard du spectateur dans l'espace fictionnel, non seulement pour ce qui est de la direction (un personnage regarde à tel endroit), mais aussi, surtout, s'agissant de ce qu'il faut comprendre dans ce que l'on voit. Ce plan, à la limite de la scène, en faisant partie (par le montage) tout en se situant à la marge de la narration qu'il vient interrompre, est, au cœur de son déroulement, une telle figure.

Quand on découpe et qu'on recompose, écrivait Goethe dans le *Faust*, on perd l'esprit. Un corps vivant disséqué ne pourra jamais donner, recousu, qu'un cadavre. Le cinéma, néanmoins, procède différemment. Le montage insuffle du mouvement, il est mouvement, inédit, et ne fait pas que le diviser pour le reconstruire artificiellement et de l'extérieur dans une machine. Le montage sauve l'esprit, parce qu'il ne recompose pas le mouvement : il le compose (ce qu'il décompose est moins le mouvement que la trajectoire du mobile, et la caméra peut enregistrer le mouvement indépendamment du mobile qui le supporte). Aussi, lorsque l'on dit que, chez Malick, les plans « intrusifs » sur la nature sont spirituels – le nouveau monde est pour Smith « *le nouveau royaume de l'esprit* » –, on ne croit pas si bien dire : ils sauvent d'autant plus l'esprit qu'ils semblent, paradoxalement, dans leur non-linéarité, *se dissocier du montage*, ne pas appartenir au découpage, éloigner d'eux la terreur du dépeçage qui ne cesse d'accompagner, malgré tout, le montage.

3. Le cinéma doit faire oublier à l'homme qu'il a des yeux

À plusieurs reprises dans *The New World*, la structure symétrique du champ-contrechamp est brisée par le fait que les personnages regardent *vers le même bord du cadre*, là où leurs regards réciproques devraient se diriger dans deux directions opposées. Par exemple, quand Pocahontas vient de sauver la vie de Smith, celui-ci la regarde dans le hors-champ, vers la droite du cadre ; dans le contrechamp, qui montre la jeune femme face à son père, elle glisse un coup d'œil vers la droite également. Le regard des protagonistes, et ainsi celui du spectateur, est posé par Malick comme un regard dont il faut se méfier. Le vrai regard ne passe pas par les yeux. Dès lors on le rend d'autant plus sensible que l'on a ponctuellement recours à des raccords regard biaisés.

Parallèlement, *The New World* ne propose jamais, comme déjà *The Thin Red Line*, de « super-regard », un regard transcendant, qui déjouerait la finitude et la relativité du regard humain. Ce regard serait encore défini sur l'étalon d'un regard humain, mais en supérieur. Les plans restent, à quelques exceptions près d'ailleurs peu réussies (une plongée verticale sur une barque glissant sur l'eau), pris « à hauteur d'homme » :

les contre-plongées forestières de qui lève les yeux pour contempler des arbres immenses. Le regard sur le monde est composé de la polyphonie visuelle et panthéiste de plans : un film qu'on pourrait nommer, sans pléonasme, à *plans multiples*.

Dans ce film, le regard cesse dès lors d'être assignable. Dès l'ouverture, le premier plan propose une configuration esthétique, qui sera fréquemment reproduite par la suite : nous apercevons le monde à travers son reflet à la surface de l'eau. Une telle médiation n'est pas accidentelle. Le dédoublement, induit par le reflet, pose la question de ce qu'il faut regarder : l'eau qui reflète ou ce qui est reflété par l'eau ? Ainsi le regard, comme à la surface de l'eau courante omniprésente (le torrent), doit se brouiller. Cette histoire d'amour, dans laquelle le regard occupe une place si importante, puisque, ne se comprenant pas, Smith et Pocahontas ne peuvent d'abord « se parler » que par les yeux, exige que le regard soit *maîtrisé*, aux deux sens du contrôle et du corsetage : quand Pocahontas vient apporter des vivres au fort, les amants vérifient que personne ne les regarde et ne découvre leur secret. L'esthétique un rien glacée du film y trouve une forme d'exigence : laisser le regard *froid*. Comme pour l'araignée, comme Smith qui ne peut entrer ou sortir du village que les yeux bandés, ça a assez peu « à voir » dans *The New World*.

Malgré son esthétisme appuyé, ou peut-être par lui, avocat de l'excès, *The New World* nous invite à nous défaire du regard. Les « faux raccords » (dans l'axe, mouvement, etc.), récurrents, et parfois systématiques, sont moins déréglés qu'ils ne proposent un réajustement permanent d'un récit qui manque de filer à chaque instant. *The New World*, par son double dépassement spirituel, émersonien si l'on veut, de l'œil et de l'objectif de la caméra, ne tient, en quelque sorte, que par sa présence « tactile » – celle du vent audible dès le générique, celle des herbes effleurées par des mains qui n'en reviennent pas, celle de cette eau qui coule et nous parcourt, que nos yeux nous révèlent pour qu'elles nous demandent de les abandonner aussitôt.