

**ENS Louis-Lumière**

La cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de master**

**Spécialité cinéma , promotion 2013 – 2016**

**Soutenance de Décembre 2016**

# **Étude de la représentation du feu dans le cinéma de Terrence Malick**

Mehdi SELLAMI

Directeur de mémoire: Giusy PISANO (Professeur des Universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires: Giusy PISANO

**ENS Louis-Lumière**

La cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Mémoire de master**

Spécialité cinéma , promotion 2013 – 2016

Soutenance de Décembre 2016

**Étude de la représentation du feu dans le  
cinéma de Terrence Malick**

Mehdi SELLAMI

Directeur de mémoire: Giusy PISANO (Professeur des Universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires: Giusy PISANO

## Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement:

**Giusy Pisano**, pour son soutien et son encadrement tout au long de mon travail.

**José Moure**, pour ses conseils avisés.

**Françoise Baranger**, qui a été d'un grand soutien à certaines étapes critiques.

**Dr. Nathalie Ligen et Dr. Wioletta De Charry**, sans qui je n'aurais simplement pas pu faire ce travail.

**Dominique Trocnet**, pour sa compréhension.

**Aude Léotoing**, pour toute l'aide et le soutien qu'elle m'a apporté au quotidien, et en particulier sur le travail de relecture et de mise en forme.

**Alexandre Delol**, pour l'aide matérielle qu'il m'a fourni.

## Résumé

Ce mémoire analyse la représentation du feu au sein de la filmographie de Terrence Malick, de *Badlands* jusqu'à *The Tree of Life*. Nous commençons par exposer la part symbolique du feu au travers des grandes analyses des sciences humaines et de la représentation de celui-ci dans l'histoire des mythes et de l'art occidental. Nous exposons ensuite le lien entre le feu et le voyageur, figure archétypale du héros chez Malick. Nous achevons notre étude par une analyse de la représentation du soleil et de la lumière et de leur lien au divin.

## Mots-clefs

Feu ; Soleil ; Terrence Malick ; *Badlands* ; *Days of Heaven* ; *The Thin Red Line* ; *The New World* ; *The Tree Of Life* ; Nature ; Transcendentalisme ; Incendie ; Lumière ; Nestor Almendros ; Emmanuel Lubezki ;

## Abstract

This memoir analyses the representation of fire in the filmography of Terrence Malick, from *Badlands* to *The Tree of Life*. We begin by exposing the symbolic part of fire through the analyses of the human sciences and the representation of it in the history of myths and Western art. We then expose the link between fire and the traveler, the archetypal figure of Malick's character. We conclude our study with an analysis of the representation of the sun and light and their connection to the divine.

## Key-words

Fire ; Sun ; Terrence Malick ; *Badlands* ; *Days of Heaven* ; *The Thin Red Line* ; *The New World* ; *The Tree Of Life* ; Nature ; Transcendentalism ; Light ; Nestor Almendros ; Emmanuel Lubezki ;

## Table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| Remerciements.....  | 2         |
| Résumé et mots-clés/Abstract and keys-words.....  | 3         |
| INTRODUCTION.....   | 7         |
| <br>  |           |
| <b>PREMIERE PARTIE - <u>LE FEU, SYMBOLIQUE ET REPRESENTATION<br/>DANS L'ART OCCIDENTAL</u></b>  |           |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre 1. Le feu, significations et symboles.....</b>                                      | <b>11</b> |
| I. Le feu dans l'histoire de l'humanité.....  | 11        |
| II. Symbolique du feu.....  | 13        |
| III. Le feu maléfique.....  | 16        |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre 2. Mythe du feu dans l'Antiquité.....</b>   | <b>19</b> |
| I. L'Égypte Antique.....  | 19        |
| II. Sumer et Assur.....   | 20        |
| III. La Grèce Antique.....  | 21        |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre 3. Le feu dans l'art pictural chrétien.....</b>                                     | <b>26</b> |
| I. Dieu et le soleil.....   | 26        |
| II. Le feu et le châtement divin. ....  | 30        |
| III. La flamme sacrée. ....   | 34        |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre 4. Le feu dans l'art pictural contemporain.....</b>                                 | <b>40</b> |
| I. Le feu et le paysage.....  | 40        |
| II. Vers une abstraction du feu.....  | 42        |
| III. Le feu des passions.....   | 45        |
| <br>  |           |
| <b>DEUXIEME PARTIE - <u>BRÛLER, LE FEU TERRESTRE MALICKIEN<br/>ET LA FIGURE DU VOYAGEUR</u></b> |           |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre 1. Les formes et les motifs principaux du cinéma de Malick...53</b>                 |           |

|   |           |
|---|-----------|
|   | 5         |
| I. Monologues intérieurs et insularité de la conscience.....                                  | 53        |
| II. Modernité américaines et européenne de l'oeuvre. ....                                     | 56        |
| III. Le transcendantalisme américain et la nature. ....                                       | 57        |
| <b>Chapitre 2. Feu destructeur et éléments narratifs.....</b>                                 | <b>60</b> |
| I. Une maison en flamme ou le héros voyageur.....   | 60        |
| II. La figure de l'incendie.....  | 61        |
| III. Le feu industriel et l'unité de l'oeuvre de Malick.....                                  | 63        |
| <b>Chapitre 3. La flamme du voyageur.....</b>   | <b>67</b> |
| I. Le feu-refuge du voyageur.....   | 67        |
| II. La flamme, horizon et véhicule du voyageur.....   | 69        |
| III. Le feu-processus et le mouvement du regard.....  | 71        |
| <br><b>TROISIEME PARTIE - <u>LA PERFECTION DU FEU OU LE SOLEIL</u></b><br><b><u>DIVIN</u></b> |           |
| <b>Chapitre 1. Purification du feu.....</b>   | <b>75</b> |
| I. L'amoureux, principe calorifique du feu.....   | 75        |
| II. Le religieux, principe lumineux du feu.....   | 76        |
| III. Voir la lumière, le soleil comme guide.....  | 77        |
| <b>Chapitre 2. Vers le soleil, la lumière de Terrence Malick. ....</b>                        | <b>80</b> |
| I. Du psychologique au cosmique.....  | 80        |
| II. Matérialiser la lumière: le filtre de la nature.....                                      | 83        |
| III. Pédagogie naturelle et transcendantalisme.....   | 84        |
| <b>Chapitre 3. Soleil, nature et divin.....</b>   | <b>87</b> |
| I. Le devenir flamme de la nature.....  | 87        |
| II. La méthode Lubezki, le règne de la lumière solaire.....                                   | 88        |
| III. Le soleil et le divin dans <i>The Tree of Life</i> .....                                 | 90        |
| <br>CONCLUSION.....   | <br>94    |
| <br>BIBLIOGRAPHIE.....  | <br>99    |

|                   |     |
|-------------------|-----|
| FILMOGRAPHIE..... | 103 |
|-------------------|-----|

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| TABLE DES ILLUSTRATIONS..... | 108 |
|------------------------------|-----|

## Introduction

Le feu est un élément majeur de l'univers poétique dans toutes les cultures de par le monde. Il est l'élément fondamental de notre histoire, car il a permis à l'être humain de sortir de l'obscurité, de l'animalité, pour le faire entrer dans la lumière et lui faire découvrir son humanité. Son rôle central dans l'apparition des sociétés humaines le charge d'une symbolique forte d'où sa place prépondérante dans les arts. En effet, grâce à la combustion, il a permis l'apparition des peintures rupestres et il a rendu possible une vie nocturne active dont le foyer, le feu, est le centre. Alors, le chant, la danse, les contes et les mythes prennent une importance comme jamais auparavant. Une lumière sort de l'obscurité et les hommes chantent, dansent et racontent des histoires, comme ensuite dans une salle de cinéma..

Le feu est si polysémique, qu'une liste exhaustive de toutes ses significations n'est pas vraiment envisageable. Il nous semble pourtant important de revenir sur un certain nombre de ces significations, qui nous paraissent essentielles, car en relation avec le développement de notre problématique. Le feu, c'est d'abord le foyer, du latin *focus*. Nous verrons que cet aspect est crucial à l'analyse de notre sujet. Le feu est ensuite, évidemment, ce phénomène de combustion vive qui nous apparaît avec une production de chaleur et de lumière au travers des flammes. La caractéristique lumineuse du feu est si importante que le terme est ensuite employé pour désigner de multiples sources lumineuses, des feux de voiture aux feux des astres. Le feu peut également être le synonyme de l'éblouissement, tout comme le soleil, comme l'indique l'expression « n'y voir que du feu », ou bien être associé à la déflagration, au travers des armes à feu et des feux d'artifice. Enfin, toutes les sensations de chaleur ou de brûlure ont été associées au feu, comme le feu de l'alcool ou l'ardeur des sentiments.

Mais, au-delà de tous ces sens, qui prouvent son importance dans la culture humaine, le feu est l'un des éléments qui ont contribué à l'apparition et au développement de l'art. Il en est même le symbole. Le feu est spirituel comme il est sexuel, il est créateur comme il est destructeur. Le feu est l'élément de la nature qui est le plus à l'image de l'Homme. Pourtant malgré son universalité, sa polysémie et sa prépondérance dans la vie quotidienne, le feu au cinéma n'est que peu étudié. Au cours de nos recherches préliminaires, nous avons été surpris de découvrir qu'aucune



étude centrée sur la représentation du feu au cinéma n'a été entreprise.

La représentation du feu au cinéma étant une question trop vaste pour un projet de mémoire, il nous a semblé pertinent de centrer notre étude autour d'un cinéaste en particulier. Nous avons choisi Terrence Malick, car nous avons l'intuition que la question du feu est chez lui, plus qu'un motif, mais une ligne directrice, un fil conducteur. Si la présence abondante et signifiante du feu dans ses films a bien sûr été un élément décisif dans notre choix, la représentation importante de la lumière sous une forme matérielle et le traitement particulier du soleil par le cinéaste a attiré notre attention. Car comme nous le verrons, feu et soleil sont intimement liés.

Nous avons décidé d'exclure de notre corpus les deux films les plus récents de Malick, à savoir *To The Wonder* et *Knight of Cups* pour des raisons de cohérence. Nous verrons en effet que les cinq premiers long-métrages du cinéaste forment un tout cohérent et linéaire jusqu'à la réalisation de *The Tree of Life* qui va profondément réorienter le travail du cinéaste. Suite à ce film, ces œuvres nous ont semblé, a priori, moins riches dans la représentation du feu et du soleil.

La question que nous nous proposons d'explorer est alors triple : Quels sont les enjeux de la représentation du feu dans le cinéma de Malick ? Comment le feu peut-il être considéré comme l'un des motifs clefs de sa filmographie ? Pourquoi et comment le soleil occupe-il une place prépondérante au cœur de ces problématiques ?

Afin de répondre à ces questionnements, il nous semble essentiel de poser les bases de l'étude du feu au sein des sciences humaines et dans l'art. Nous avons en effet vu que la polysémie du mot et du phénomène rendait nécessaire un exposé des enjeux historiques, symboliques et artistiques liés à la question du feu. Nous commencerons donc notre travail par une étude de la symbolique du feu, en revenant en particulier sur la place prise par le feu dans l'histoire de l'humanité, puis en nous intéressant à la symbolique qui s'est développée autour de ce phénomène, positive d'une part et négative de l'autre. Nous nous intéresserons ensuite à la présence du feu dans la culture occidentale. Nous avons choisi trois axes. Le premier est la mythologie antique liée au feu et au soleil. Le second est la représentation du feu et du soleil dans l'art pictural chrétien. Le dernier sera la présence du feu dans l'art

contemporain.

Une fois ces fondements posés, nous plongerons dans l'œuvre de Malick. Nous commencerons par étudier les grandes figures qui font le cinéma du cinéaste. Exposer ces motifs est essentiel, car ils vont nous permettre de comprendre quelle place occupe le feu dans l'œuvre du cinéaste et comment il s'articule avec ces motifs. La place de la nature et du transcendentalisme américain, la voix-over et le rapport à la modernité seront en effet, tout au long de notre travail, des notions qui nous permettront d'affiner notre approche de la représentation du feu. Nous analyserons ensuite la place du feu dans l'œuvre du cinéaste en tant qu'élément de narration, au travers de sa nature destructrice en particulier. Nous verrons alors qu'il existe un autre type de feu, vital lui : la flamme du voyageur.

Nous achèverons notre travail en exposant le saut qui se produit dans la filmographie de Malick en se tournant vers la figure du soleil. Nous verrons que le feu peut s'envisager en tant que processus de purification, une libération du matériel qui amène à la figure de la perfection du feu : le soleil. Ce mouvement, nous le retrouverons particulièrement dans la photographie du cinéma de Malick, témoin du passage de l'individu et du particulier à l'universel. Nous verrons enfin comment le soleil peut, selon ce mouvement, être envisagé dans la grande figure divine du cinéma de Malick.

# **PREMIERE PARTIE**

**Le feu, symbolique et représentation  
dans l'art occidental.**

# Chapitre 1. Le feu signification et symbole

## I. Le feu dans l'histoire de l'humanité

Pour s'intéresser au feu dans n'importe quel art, il nous faut tout d'abord exposer ce qui fait que cet élément occupe une place particulière dans les sociétés humaines. Il nous faut commencer par affirmer que le feu est un être social et culturel. Le feu est en réalité très peu présent spontanément dans la nature. Contrairement aux autres éléments naturels, ce n'est pas une substance que nous pouvons saisir, bien que de nombreuses théories aient pendant longtemps affirmé l'inverse, au premier rang desquels l'alchimie. Le feu serait en effet selon cette discipline une substance contenue dans les matériaux et libérée lors de la combustion, sous forme de flamme. Les alchimistes cherchaient précisément à extraire la substance du feu contenue dans une matière, et à l'injecter dans une autre.

Le feu est la manifestation d'un processus, la combustion. Voilà pourquoi nous parlons de domestication du feu, c'est à dire de l'apprentissage et de la maîtrise de techniques permettant la création et la conservation de ce feu. De sa nature instable, dont l'homme doit prendre soin pour en retirer tous les bénéfices, vient la seconde grande théorie sur la nature du feu, la théorie animiste. L'imaginaire d'un feu doté d'un esprit et d'une volonté est très développé. La première image qui nourrit cet imaginaire est le feu qui doit être alimenté à la manière d'un être vivant. Le mélange des théories substantialistes et des théories animistes donnera naissance à l'idée du feu intérieur, source de vie présent en toutes choses.

Il nous faut évidemment évoquer le rôle primordial joué par la domestication du feu dans les sociétés humaines. Cet événement va conférer à l'homme un avantage incontournable dans sa survie. La source de chaleur permet de mieux résister à de basses températures et de faire cuire les aliments, les rendant plus digeste. La source de lumière permet de faire fuir les prédateurs ou d'accéder à des lieux auparavant interdits. Le feu va également être l'une des plus anciennes formes de techniques et sans doute la plus importante de l'histoire de l'humanité. Il permet de solidifier, de fondre, de tailler, de dissoudre, de forger, etc... Bref, la totalité de ce que nous qualifions aujourd'hui d'ingénierie, de technologie ou de science, trouve

son origine dans cette invention première.

Il se pourrait de la même manière que la domestication du feu ait joué un rôle majeur dans l'apparition de ce que nous nommons aujourd'hui la culture. Tout dans la nature fuit devant le feu. Le feu semble effrayer instinctivement le vivant. Il fut pourtant un être qui dépassa sa peur et s'opposa aux ordres de son instinct. L'homme obéissait peut-être à un désir plus puissant, celui d'une curiosité insatiable, ou bien la fascination pour la puissance de la flamme. Peu importe la raison, il est le seul être vivant à dépasser son instinct de préservation pour faire la conquête du feu. De cette conquête du feu, nous ne gardons aucune trace. Mais selon les historiens, elle aurait duré au moins 400 000 ans. Il s'agissait de découvrir d'une part comment l'obtenir (en le dérobant à la nature ou en le produisant soi-même) et comment le conserver (une étude des différents combustibles), et rendait probablement nécessaire le langage afin que le savoir acquis ne soit pas perdu d'une génération à l'autre. Cet unique geste concentre tout ce que nous pouvons nommer la culture, c'est à dire ce mouvement d'opposition à nos réflexes innés afin d'acquérir un savoir nouveau. La conquête du feu pourrait bien être la date de passage de l'hominidé à l'être humain. Nous pouvons poursuivre en nous intéressant en détail à ce que l'arrivée du feu dans les communautés humaines va modifier. Une étude récente portant sur la nature des discussions chez les San, un peuple de chasseur cueilleur d'Afrique australe, a montré une forte dichotomie entre les discussions diurnes et nocturnes. Les discussions de jour ont des sujets économiques liés à la survie, comme la chasse. Pour celles de nuit, les discussions sont consacrées aux histoires mythiques et religieuses ou encore à des enseignements des pratiques sociales et culturelles. Les premiers récits seraient ainsi apparus lors de veilles au coin du feu grâce à l'invention, par ce feu, d'un temps économiquement non productif. Ce rôle de catalyseur joué par le feu dans le monde culturel s'observe également dans d'autres domaines. Les peintures rupestres utilisent le carbone de la combustion du bois comme premiers pigments. Nombre de ces peintures prennent en compte la source vacillante de la torche pour compléter les dessins et donner vie aux œuvres. Il serait d'ailleurs impossible pour ces hommes de conserver leurs œuvres en dehors de ces grottes, dont l'accès est rendu possible par la lumière du feu. Bachelard, dans la *Psychanalyse du feu*, affirme même que le feu est le premier phénomène qui fait penser l'homme. En effet, l'aspect majoritairement cyclique de la nature ne permet pas de déduire le principe de causalité à l'origine de la pensée rationnelle et

scientifique. Or le passage du feu est indéniablement irréversible. Il marque définitivement, il transforme les corps définitivement de telle sorte que son passage est indéniable.

Nous pouvons voir ici que le feu occupe dans l'histoire de l'humanité une place centrale et positive. Mais le feu a pourtant une place équivoque dans l'imaginaire humain. Le feu a la particularité d'être, d'un point de vue de ses propriétés, entre les éléments les plus matériels (eau, terre, etc...) et les éléments insaisissables (l'eau, l'éther). S'il peut être créé et entretenu par l'homme, il menace constamment de se retourner contre son créateur et d'échapper à tout contrôle. Voilà pourquoi le feu est un être social. Il semble être doté d'une vie propre au sein des groupes humains, qu'il s'agisse de la famille, qui enseigne à craindre la morsure de la flamme, ou bien de la société qui instaure des couvre-feux, les heures auxquelles tout feu est interdit dans les villes afin de limiter les incendies ravageurs et meurtriers. Cette existence sociale faite de crainte et de respect précède l'expérience de l'individu qui l'intériorise au même titre que d'autres "valeurs", avant que l'expérience ne vienne valider pour ainsi dire cet enseignement. En exemple inverse nous pouvons prendre la piqûre d'une abeille, qui ne provoque pas le même respect. Les propriétés destructrices du feu ne relèvent pas uniquement des accidents de manipulation. L'homme l'utilise également comme outil de torture et de destruction dans les guerres. Nous commençons déjà ici à entrevoir une des raisons pour lesquelles le feu occupe une place si particulière dans l'imaginaire humain.

## **II. Symbolique du feu**

Cette équivocité du feu est essentielle, car c'est de l'union de la dualité en un élément unique qui fera du feu un principe d'explication universel et primordial dans de nombreuses cultures. L'universalité du principe est ici entendue non en tant que pensé universellement partagée, mais en tant que principe s'appliquant à l'intégralité des phénomènes. Le symbolisme du feu s'approprie cette dualité pour nourrir la pensée et l'imaginaire humain. Il nous faut d'abord faire une distinction conceptuelle importante entre signe et symbole. Le signe est un élément de langage pris dans sa réalité concrète. Si le signe peut servir à une démonstration morale ou

philosophique, il s'ancre dans une réalité qui en ferait une pensée "naturelle". Ainsi le feu qui consomme des éléments matériels pour produire de la chaleur et de la lumière est un fait. Ce signe sera évidemment utilisé pour produire une morale dans laquelle le monde matériel se consume pour produire de la lumière et de la chaleur, immatérielle. Il y a ici une utilisation de l'ordre naturel qui devrait être transposé dans le monde culturel. Le symbole lui va aller plus loin que le signe et le charger d'une signification qui le dépasse. Ainsi, si nous poursuivons notre exemple précédent, le feu devient symbole lorsqu'il est qualifié de purificateur et utilisé au sein de rituel ou de représentation pour être l'incarnation de cette purification. La frontière entre signe et symbole est toujours difficile à définir clairement. Mais dans le cas du feu, l'esprit humain est tellement chargé historiquement de symbolisme, que le signe disparaît purement et simplement, dans de nombreux cas.

La religion principalement s'est emparée du feu pour le charger symboliquement. La première des caractéristiques du feu utilisée par le monde religieux est évidemment la production de lumière. Par la maîtrise du feu, l'homme devient capable de rejouer la grande lutte cosmique et éternelle entre la lumière et les ténèbres qui, tous les jours, s'observe par la lutte entre le jour et la nuit. L'homme est alors capable de prendre part à ce combat et de s'inscrire ainsi modestement, à son échelle, dans une lutte qui le dépasse. C'est par cette participation à un niveau réduit, ce qui le rend par la même saisissable pour l'entendement humain, que le mortel peut avoir l'intuition du divin. Le philosophe Gilles Deleuze dans son cours sur Spinoza, donné à l'université libre de Vincennes, nous offre une explication très claire de la manière dont procède cette pensée. Elle procède par induction et par analogie. Le feu a pour propriété de produire de la lumière et de la chaleur. Ce qui nous fait induire que le soleil, qui possède des caractéristiques similaires, est un feu. Mais il est évidemment un feu d'un genre très particulier. Il est éminemment, c'est à dire que son être dépasse ce que l'entendement humain peut saisir. Il est le feu des feux. Le feu débarrassé de ses imperfections. Il brûle sans se consumer, se régénère constamment et illumine le monde. Le soleil partout dans le monde aura été divinisé. Évidemment parce que le soleil occupe une place plus que primordiale dans le cycle du vivant. Mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'il est constamment mis en comparaison avec le feu humain. L'homme a pour ainsi dire deux exemples de feux présents mais de nature totalement différente, ce qui fait du feu un objet

spirituellement vectorialisé. Il oriente et entraîne la pensée de l'homme vers le spirituel. Dès lors, de cette induction, la pensée et l'imagination se déchaînent. N'y aurait-il pas un vent des vents ? Une source des sources ? Voir un être des êtres ? Quel est l'être qui allume ce feu ? Les dieux apparaissent alors et le feu va parfois aller jusqu'à incarner le divin.

Dès lors que le feu est doté de cette puissance spiritualisante, il va être attentivement observé pour produire d'autres analogies permettant à l'homme de tirer toutes les leçons de ce don des dieux. Nous avons déjà évoqué d'autres caractéristiques qu'il nous faut exposer ici plus en détails. Le feu est évidemment l'élément du changement et de la métamorphose. La nature est cyclique et se régénère en permanence. Le feu lui laisse une trace indélébile et ce d'abord sur les corps. C'est le feu du forgeron qui permet à l'homme, historiquement comme mythologiquement, de s'émanciper de la nature et d'acquérir sa place si particulière dans la nature. Cette transformation est particulière du fait même de la symbolique que nous avons présentée ci-dessus. C'est une transformation spirituelle. De même que l'eau indique toujours l'horizontalité, elle nivelle, le feu lui est verticalisant. Ce mouvement d'élévation qui a trouvé une grande résonance chez les religieux va trouver une autre caisse de résonance importante dans la philosophie. D'Héraclite à Nietzsche, le feu devient l'élément même de la vie en tant qu'incarnation de processus constant de changement, principe fondamental (et voir primordial) de la nature, et de sa volonté à aller au delà de soi. "L'art de sauter au delà de soi-même est partout l'acte le plus haut. Il est le point d'origine de la vie, la genèse de la vie. La flamme n'est rien d'autre qu'un acte de ce genre. Ainsi la philosophie commence là où le philosophe se philosophe lui-même, c'est à dire se consume et se renouvelle lui-même.". Ainsi un être se rend libre en imitant le destin d'une flamme, qui est de constamment chercher à s'élever en s'embrasant et en se consumant. Et, pour paraphraser Bachelard, on ne sait plus bien quel est le sujet le plus répandu du verbe s'éteindre, le feu ou la vie.

Nous touchons une troisième caractéristique essentielle de la symbolique du feu à savoir l'incarnation de la vie. S'il y a en effet une réponse philosophique possible que nous venons d'exposer, il existe également une réponse davantage psychanalytique. Le feu est d'abord présent dans le monde humain sous la forme



d'un frottement. C'est le frottement d'un morceau de bois contre un autre, puis d'une pierre contre une autre qui est la manière dont l'homme va se rendre maître de cet élément. Or, la question est de savoir où donc dans la nature l'homme a-t-il pu imaginer qu'un frottement puisse donner naissance au feu. Rien dans la nature ne permet de l'observer, alors même qu'assister à la naissance d'un feu est déjà un phénomène rare. Le rapport sexuel est peut être l'un des rares "événements" dont on puisse dire qu'un frottement, qui plus est prolongé, donne naissance à de la chaleur. Et quand bien même l'origine de la maîtrise de cette technique ne serait pas à chercher de ce côté, le parallèle est suffisamment fort pour avoir nourri l'imaginaire de l'homme. Il s'illustrera au plus au point dans le phœnix, cet oiseau de feu immortel qui renaît de ses propres cendres (le feu et l'oiseau ont d'ailleurs une certaine proximité thématique qui n'est pas inintéressante dans le cas du cinéma de Terrence Malick). Ce parallélisme est sans doute à l'origine de l'importance de la métaphore du feu de l'âme, qui donne la vie, qui rend vivant. Car, ce qui différencie le vivant d'un mort n'est pas la chaleur de son corps ? Et cette chaleur, quelle origine peut-elle avoir sinon un feu intérieur, invisible ? Ce même feu qu'aurait allumé en nous l'être suprême comme il a allumé les premiers feux du monde. Cette vie et cette chaleur trouve une incarnation puissante dans l'acte sexuel. La métaphore amoureuse, en utilisant tout un vocabulaire lié au feu (les feux de l'amour), est très développée de par cette intrication entre chaleur, vie, acte sexuel et sentiment amoureux.

### **III. Le feu maléfique**

Nous avons exposé jusqu'ici le feu uniquement sous un aspect positif. Mais comme nous l'avons déjà dit, le feu est un élément dualiste, ce qui ne fait que renforcer son rôle en tant qu'élément fondamental de la nature. Il existe un feu démoniaque, un feu cruel qui répond presque en miroir à toutes les caractéristiques que nous avons exposées jusqu'ici. Il nous faut préciser que cette dualité n'a pas entraîné un choix d'affinité par les différentes sociétés, où tantôt l'une en aurait fait un principe positif et l'autre aurait choisi d'en faire un principe malfaisant. La majorité des cultures ont intégré le principe de dualité au sein de leurs croyances. Pour prendre un exemple, dans la chrétienté le feu est par moment le divin, sous

l'image du buisson ardent qui brûle sans se consumer, et par d'autres moments les flammes de l'enfer.

La flamme est donc dans sa réalité concrète une grande source de peur. C'est le feu de la guerre, dont l'incarnation la plus terrible est la technique de la terre brûlée précisément. Tout est ravagé après son passage, maisons, récoltes et êtres vivants. Le feu peut ainsi rendre le monde stérile et inhabitable. La mort par le feu est également terrible, et les châtiments et autres tortures par le feu sont innombrables. Ce feu va rapidement rejoindre les forces telluriques infernales pour devenir l'un des symboles par excellence de l'enfer et de sa torture éternelle. Cette iconographie connaîtra son apogée au Moyen-Age. Il existe des formes de feux qui recouvrent au même moment les aspects les plus positifs et les plus négatifs, c'est notamment le cas du bûcher, technique de mise à mort particulièrement célèbre pour avoir été utilisée par l'inquisition au moment des heures les plus sombres de la chrétienté. Dans ce cas, le feu est à la fois le feu purificateur qui va laver le corps pécheur du mal qui l'infecte, et le feu de la torture qui punit le hors la loi de ses crimes.

Il existe évidemment des feux invisibles, qui s'insèrent dans le monde sous d'autres formes pour y accomplir leurs méfaits d'autant plus diaboliquement. Les acides deviendront l'image par excellence de ce feu déguisé en eau. Et toujours en procédant par un retournement de symbolique, le feu, s'il est l'élément de la transformation et de la libération par excellence, va également devenir celui de la captivité. Marqués au fer rouge, les esclaves étaient condamnés à toujours porter la marque de leur soumission. C'est une technique qui permettait de laisser les esclaves libres en s'assurant que partout ils seraient reconnus comme tels. Le monde entier devenait une prison. Leur destin ne pouvait prendre fin qu'à la disparition de leur corps.

Le feu de la torture va, de la même manière que le feu divin, connaître une extension de sa métaphore à l'âme. Les passions qui tourmentent l'âme seront à l'image des incendies. L'homme perd tout contrôle face à son feu intérieur qui l'enflamme et lui fait prendre les pires décisions pour assouvir sa soif. Le feu est précisément le grand glouton, l'être qui n'est jamais rassasié. Plus le feu est nourri, plus il grandit, et plus il grandit, plus il est affamé et dévastateur. La passion qui ne semble jamais être rassasiée semble trouver ici un écho parfait. C'est le feu éternel qui tourmente l'homme, sans rédemption possible. Le grand incendie de Rome offre

une parfaite image de ce feu dévorant de la passion. La rumeur attribuant en effet la responsabilité de cette incendie à l'empereur au pouvoir à l'époque, Néron, qui, à cause de sa folie paranoïaque, aurait préféré brûler toute la ville plutôt que de laisser les chrétiens monter en puissance dans la cité.

Comme nous pouvons le voir, il est possible de distinguer bien des sortes de feux en les caractérisant par les psychologies, morales et symboliques, en fonction des désirs et des passions d'origines.

## **Chapitre 2. Le feu dans l'Antiquité**

Il n'est pas possible ici de faire un historique exhaustif de l'utilisation du feu dans les arts. Il nous a toutefois semblé indispensable de revenir sur l'évolution de la représentation de notre sujet d'études dans l'art figuratif. Les raisons en sont évidentes, à savoir que la peinture et le cinéma sont tout deux des arts visuels et que le second s'est souvent inspiré du premier. Rappelons que, jusqu'à l'apparition des avant-gardes dans la peinture au milieu du XIXe siècle et une certaine autonomisation de l'art, un rapport d'assujettissement existait vis-à-vis du pouvoir politico-religieux. C'est sans doute la raison principale qui explique pourquoi la flamme banale, l'âtre trivial d'une cheminée ou même le feu d'une célébration ne commenceront à être représentés que très tardivement dans les arts-visuels. Car c'est le pendant tout puissant et divin de la flamme qui sera d'abord le plus représenté, le soleil. L'art rempli évidemment une de ses fonctions historiques, à savoir donner à voir ce qui ne l'est pas. On ne peut regarder le soleil en face, directement, mais sa représentation permet de l'admirer indirectement.

### **I. L'Égypte Antique**

Pour ne se concentrer que sur l'art occidental, qui est pour le cas de notre étude celui qui joue un rôle le plus significatif, les traces de représentation du soleil remontent à l'Antiquité. Il joue un rôle important dans les religions de l'empire égyptien antique et de la région de Sumer. Dans la mythologie égyptienne, il est incarné par le dieu Rê (le soleil à son zénith), ou encore Atoum (le soleil couchant, mais parfois son nom unique) ou bien Khépir (le soleil levant), créateur du monde s'étant donné naissance à lui-même et père de tous les autres dieux. Nous précisons que nous décrivons ici le mythe héliopolitain, le plus répandu durant les plus de trente siècles que dura l'empire égyptien antique, mais qu'il en existe une très grande diversité. Nous retrouvons le mythe de la lutte entre le bien et mal constamment renouvelé, au travers du cycle du jour et de la nuit dans le mythe de Rê. Chaque jour Rê parcourt les cieux sur une barque et atteint le sommet de sa puissance à son zénith. Mais la nuit il doit parcourir les rivages du Noun, et Apophis tente de renverser la barque. Au cours de son voyage souterrain il est défendu par Seth,

divinité guerrière au rôle ambivalent. Chaque levé du soleil est donc une victoire du bien sur les forces du mal, chaque éclipse est une défaite de Rê. Dans sa représentation il est doté d'un corps humain, d'une tête de faucon sur laquelle est posé un disque solaire protégé par un cobra. Sous le nom d'Aton, le pharaon Akhenaton tentera de mettre en place le culte d'un dieu unique, celui du soleil, tant la divinité était devenue importante au sein de la population. Le soleil peut encore être associé au dieu Montou, dont la représentation est très proche de celle de Rê. Ce dernier fut associé à Apollon, mais il était également considéré comme un des dieux guerriers les plus redoutés. Pour n'en citer qu'un dernier, Rê était également associé à Amon, sous le nom d'Amon-Rê, l'autre grande divinité créatrice du monde. Amon est l'"Inconnaissable", car son existence se situe au delà de l'entendement.

## **II. Sumer et Assur**

Dans les croyances sumériennes et assyriennes, le soleil est Utu Abba, aussi connu sous le Shamash en Akkadien, divinité de la justice. Les sumériens utilisent deux symboliques fortes. D'une part la lumière du soleil qui dissipe les ténèbres, qui fait la lumière (littéralement et métaphoriquement) sur les choses. D'autre part, la position supérieure du soleil sur le monde terrestre, depuis le ciel, lui confèrent les dons d'omniscience. Ce dernier don fera de lui le dieu des devins, capable de révéler l'avenir à l'humanité. Ce rôle faisant enfin de lui le grand inspirateur politique et social qui dictait les lois équitables aux rois. Il peut également être associé au dieu des guérisseurs. Chose intéressante, il est l'époux de Inanna, ou Ishtar en Akkadien, déesse de l'amour et de la guerre. Nous retrouvons ici la proximité entre le feu, l'amour et la guerre, que nous décrivions précédemment. Les représentations peuvent être très diverses et ses attributs multiples, en partie car nous regroupons ici sous une seule dénomination des religions extrêmement proches mais pourtant appartenant à différentes cultures (assyrien, sumérien, babylonien) et dont les cultes ont évolué sur plusieurs siècles. Parmi ces attributs, nous retrouvons le char qui lui sert à parcourir le ciel durant la journée, tandis qu'à d'autres moments il possède des ailes, quand il n'est pas simplement associé à un grand oiseau. Ce rapprochement entre l'oiseau et le soleil est spécifique au soleil ici, davantage encore que dans la culture égyptienne antique, et la présence de la figure de l'oiseau comme un élément

important de la filmographie de Malick n'est sans doute pas anodine.

### III. La Grèce Antique

La dernière culture incontournable de l'Antiquité occidentale, le monde gréco-romain, possède une mythologie du soleil et du feu particulièrement riche car elle se déploie aux travers de différents personnages (titans et dieux) et mythes. Le soleil tout d'abord est incarné par différentes personnalités. Le premier est Hypérion, le titan fils d'Ouranos et de Gaïa. Son nom signifie "celui qui va au dessus". C'est pourquoi il a souvent été confondu avec le soleil. Il sera pourtant le père de Hélios, Séléné et Eos, respectivement dieux du soleil, de la lune et de l'aurore. C'est un titan qui n'occupe pas une place importante dans la mythologie grecque, mais qui connaîtra une postérité importante grâce à deux grands poètes romantiques : Keats et Hölderling. Son fils en revanche, le dieu Hélios, est bien plus important, bien qu'il finira par se confondre avec Apollon. Nous retrouvons un certain nombre des caractéristiques déjà présentes dans les cultures précédentes. Il conduit un quadrigé pour parcourir le ciel d'est en ouest ou il rejoint une barque ou un passage souterrain (en fonction des différents récits) qui le ramène à son point de départ. C'est un dieu omniscient, qui éclaire et observe les mortels comme les dieux (c'est lui qui révélera à Héphestos les infidélités de sa femme Aphrodite). Son omniscience fait de lui le gardien des serments. Il est enfin le père de Prométhée. Il est représenté comme un jeune homme à la chevelure fournie, représentant les rayons du soleil. Il est le dieu principale de Rhodes dont le fameux colosse est une représentation. Il sera associé au dieu Rê sous le règne des Ptolémées.

Le dieu le plus important auquel sera rattaché le soleil reste Apollon. C'est un des dieux les plus importants du panthéon grec, il est la divinité de la musique, de la poésie, de l'art et de la beauté. Il est également le dieu de la purification et de la guérison. Il est, enfin, le principal dieu de la divination, notamment au travers du célèbre oracle de Delphes, mais pas uniquement puisque la plupart des grands oracles seront placés sous son patronage. Le dieu a donc une double fonction inspiratrice, pour les devins d'une part et pour les poètes d'autre part, fonction qu'il partage avec Dionysos. La supplantation d'Hélios par Apollon en tant que divinité solaire n'est attestée qu'au Ve siècle avant J.C.. Ce remplacement n'est pas complet.

Dans le monde hellénique les dieux ont perdu leur valeur cosmique, les dieux ne s'identifient donc pas à leurs attributs ou patronage, contrairement à la génération précédente de dieux. Ce remplacement, quoique tardif, sera néanmoins durable et s'explique par l'emploi de l'épithète *Phoibos* "le brillant", qui est associé à Apollon chez Homère. Ses attributs sont la lyre, la cithare et l'arc, dont les flèches peuvent symboliser les rayons du soleil. Notons que lesdites flèches sont également l'attribut de Cupidon, le dieu de l'amour.

Apollon est une représentation particulièrement intéressante au regard du cinéma de Malick. D'abord l'inspiration divine (divinatoire) et poétique proviennent de la même source et sont rendues dans des formes très proches puisque traditionnellement les oracles étaient rendus en vers. L'accusation récurrente contre le cinéma de Malick d'assister à un spectacle prosélyte trouve ainsi une explication plus profonde. L'inspiration divine et poétique sont de même nature. Il existe ensuite dans le mythe apollinien une grande proximité entre l'amour et la nature qui fait écho aux représentations des histoires sentimentales chez Malick. Au moins trois amours du dieu, Hyacinthos, Cyparissos et Daphné furent métamorphosés en végétation, respectivement une jacinthe, un cyprès et un laurier. Enfin apparaît avec Apollon un rapprochement du soleil, de l'art, de la médecine et de la divination. Ce rapprochement n'est pas inintéressant au regard de certains personnages de l'œuvre de Malick, en particulier le soldat Kit de la ligne rouge (Apollon est également un dieu guerrier).

La figure apollinienne trouvera un écho fort dans la philosophie de Nietzsche dans l'ouvrage *La naissance de la tragédie*. Le philosophe allemand en fait le patron des arts de la forme visuelle belle, lumineuse, claire et distincte. Ces notions auront une forte influence sur la philosophie, d'abord par le triomphe de la rationalité chez Platon, puis chez les philosophes de l'époque moderne (Descartes, Spinoza, Leibniz, ...). Nietzsche utilise cette figure pour critiquer l'excès de rationalité dans la philosophie occidentale depuis Platon au détriment d'un rapport plus mystique, plus tellurique, plus instinctif et charnel au monde (Dionysos). Cette opposition se retrouvera explicitement dans l'œuvre de Malick, en particulier dans *The New World*, où le camp des indigènes est constamment baigné dans la lumière du soleil alors que le camp des colons est constamment englué dans la terre. Malick ne partage évidemment pas la réflexion de Nietzsche sur la nécessité de réinjecter du dionysiaque dans l'art et la pensée.

La mythologie grecque a la particularité de posséder un récit propre au feu, indépendant de la mythologie solaire. Il y a un dieu du feu, Héphaïstos, qui est un dieu artisan. Il forge le char d'Hélios et les flèches d'Apollon (pour ne citer que ses réalisations en lien avec notre sujet). Nous notons que la première occurrence d'un dieu du feu séparé du soleil fait que sa mythologie en perd sa dimension cosmologique, son lien à la justice ou à la divination, mais fait apparaître son association à l'artisanat (également à l'industrie mais il s'agit d'un anachronisme) et au savoir. Le feu est à dimension plus humaine.

Concluons à présent avec le mythe de Prométhée, récit de la création de la race humaine. Il est celui qui a façonné l'homme à partir de la glaise. A cette époque, le feu était fourni aux hommes par Zeus. Mais Prométhée trompa le roi des dieux lors de la répartition d'un bœuf afin de sauver l'espèce humaine qu'il avait créée. Le titan fit deux tas, le premier contenant la chair et les entrailles cachées sous la peau (inutile aux dieux) et le second contenant les os cachés sous la graisse blanche. Zeus choisit le second, et, quand il réalisa qu'il s'était fait duper, priva les hommes du feu. Prométhée sauva l'homme une seconde fois en dérobant le feu à la forge d'Héphaïstos (ou directement sur le mont Olympe) et l'apporta aux hommes. Pour s'être opposé à la volonté de Zeus, Prométhée fut enchaîné au Caucase par Héphaïstos et son foie était chaque jour dévoré par un aigle.

Le mythe de Prométhée connaît une abondante postérité dans l'art comme dans la philosophie. Deux points majeurs sont mis en avant. D'une part s'emparer du feu n'est pas uniquement posséder l'élément, c'est posséder ce savoir-faire et, par métonymie, le savoir de manière générale. Voilà pourquoi dans d'autres versions du mythe, Prométhée est aidé dans sa démarche par Athéna (déesse de la raison et de l'art de la philosophie). D'autre part, le geste de Prométhée de s'opposer à la volonté divine afin de s'approprier un savoir devient un trait spécifique à l'espèce humaine. Bachelard l'analyse ainsi dans son ouvrage *La psychanalyse du feu* "Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres". Cette volonté de s'élever au niveau des dieux est considérée comme une folie dans le monde grec. C'est l'*hybris*, la démesure, qui pousse également au crime (la colère d'Achille). Les grecs y opposent la tempérance. Sous la plume de Bachelard, dans un monde de plus en plus dominé par la science, il est sensible que ce complexe devient une qualité dans une sorte de mélange entre



l'audace, la curiosité et la volonté.

### Chapitre 3. Le feu dans l'art pictural chrétien

La mythologie gréco-romaine pose les fondations sur lesquelles vont s'ériger les représentations occidentales. Il est possible d'imaginer que la tradition judéo-chrétienne ait utilisé à son profit un imaginaire puissant mis en place par les cultures l'ayant précédée, ce qui explique qu'il existe une grande porosité dans la symbolique du feu entre ces deux cultures, qui explosera à la renaissance.

Le feu apparaît dans l'art chrétien lorsque le fond d'or, en usage durant le Haut Moyen Age, disparaît, d'abord dans la scénographie d'épisodes spécifiques de l'ancien et du nouveau testament. Cette apparition a sans doute été précédée par les enluminures et les vitraux. Si nous observons l'évolution globale que connaîtra le feu à partir du XVIème siècle, les représentations du feu sont presque exclusivement utilisées dans un cadre religieux. A partir du XVIIIe siècle nous assistons à l'émergence du feu dans d'autres contextes, mythologique d'une part (sans doute lié à l'importance prise par la peinture d'histoire) et dans des sujets séculaires d'autre part. Le XIXe et XXe verront le triomphe des sujets séculaires. Les occurrences du feu ne font que retracer l'histoire de l'évolution de la peinture en générale (diminution des commandes religieuses dans l'ensemble des représentations artistiques). Il nous faut alors comprendre comment cette évolution influence la nature de la représentation du feu et ses enjeux symboliques.

#### I. Dieu et le Soleil

Dans le monde chrétien, il existe trois grandes associations entre le feu et le religieux. La première est l'association entre Dieu et le soleil. Il n'est pas besoin d'autres exemples que le *Ame de Saint Bertin élevée jusqu'à Dieu* de Simon Marmion pour constater cette assimilation au XVe siècle. Cette association ne sera pas prolifique dans les siècles à venir et les artistes vont lui préférer des références moins directes. Du soleil deux caractéristiques vont particulièrement être exploitées.

La première est la forme circulaire. Nous pouvons observer son importance dès le XVe siècle dans le triptyque de Hans Memling *Le Mariage mystique de sainte Catherine*.

Sur le premier panneau de droite nous observons un Christ explicitement solaire trônant au sein d'une succession de cercles concentriques aux couleurs de l'arc en ciel, et entouré de 24 vieillards couronnés et jouant d'instruments de musique. Des flammes sortent du cercle situé derrière Jésus, qui peuvent être certes une référence à certains éléments du texte d'inspiration, l'apocalypse, mais qui n'en est pas moins une référence explicite à l'astre solaire. Le cercle est théologiquement une forme intéressante car il n'a ni commencement ni fin (il est éternel et est cause de lui-même) et chacun de ses points se tient à égale distance des parties de son centre, attribut du divin dans la théologie chrétienne.

La seconde caractéristique est l'émanation de la lumière de l'astre. Cette caractéristique est particulièrement visible dans deux annonces de Fra Angelico. La première, conservée au musée du Prado, nous montre un rayon de lumière dirigé par une main sortant d'un astre solaire dans l'angle supérieur droit. Le soleil entre dans la maison de la vierge et, après être passé au dessus de l'ange Gabriel qui s'agenouille, porte la colombe du saint esprit. Marie reste séparée d'eux par une arcade. Seul quelques rayons pénètrent le dernier espace. L'utilisation du rayon lumineux dans le cadre de l'annonce est récurrent car l'une des métaphores les plus usitées pour expliquer l'immaculée conception est l'image du rayon lumineux qui traverse le verre sans le briser. C'est pourquoi nombre d'annonces seront également accompagnées d'un vase de verre portant une fleur de lys. La seconde annonce est celle conservée aujourd'hui à Cortone. Si la composition est très proche du précédent exemple, l'astre solaire est ici absent. Les paroles de l'ange à Marie sont inscrites en lettres d'or et font la jonction entre l'espace réservé à Gabriel et l'espace réservé à Marie. Les paroles ne remplacent pas simplement le rayon lumineux, mais elles sont ses rayons. L'emploi de la couleur or pour leur calligraphie associe les propriétés intemporelles du métal (inoxydable) et sa luminosité. Il y a ainsi association entre l'émanation lumineuse et la parole sainte. "Au commencement était le verbe". C'est Dieu lui-même qui est présent.

Ces caractéristiques solaires que les artistes ont pour ainsi dire extrait de l'astre réel ont trouvé une association dans l'utilisation de l'auréole qui encercle les têtes des personnages saints. Mais il est sensible que nous sommes ici face à des représentations qui se font de plus en plus intellectualisantes. La Contre-Réforme va précisément tenter de réorienter l'art dans une direction plus émotionnelle et plus sensible.

Elle procède ainsi en utilisant également les caractéristiques solaires de la figure divine. La lumière, d'une part, va être utilisée afin de créer du contraste et de renforcer l'effet dramatique sur le spectateur, présent très rapidement chez des artistes comme Titien ou Tintoret. D'autre part, c'est la position zénithale du soleil qui va être utilisée comme un point de fuite ascensionnel central de la mise en scène des églises que ce soit autour de sculpture, comme dans le cas de *L'extase de Sainte Thérèse d'Avilla* du Bernin, ou bien autour de dômes ou de nefs, comme le montre la fresque de Gian Battista Piazzetta, *La Gloire de Saint Dominique*. La présence dans ce dernier de la Trinité au zénith, se confondant ainsi avec la source de la lumière, reprend d'ailleurs une représentation ancienne de Jésus source de lumière, y compris dans les images qui ne confondent pas Dieu avec l'astre. En particulier dans les représentations de la nativité, avec une grande constance au cours des siècles, que se soit une lumière purement mystique et symbolique, comme dans *La Nativité* de Gérard de Saint Jean, ou par un traitement plus réaliste par Charles Le Brun (*L'adoration des bergers*).

Cette association est probablement l'un des motifs les plus récurrents de l'art pictural, qui connaîtra une postérité fructueuse comme en témoigne le tableau de William Blake, *L'ancien des jours*, datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et représentant Dieu sous la forme d'un homme âgé accroupi dans le soleil qui chasse les ténèbres. De ses doigts en angle droit sortent deux rayons lumineux lui servant à jeter les fondations du monde. Il s'agit ici d'une utilisation d'une iconographie chrétienne qui est associée ou bien au Dieu géomètre du Timée de Platon, ou bien peut-être à une iconographie franc-maçonnique que nous maîtrisons moins.

## II. Le feu et le châtiment divin

La seconde grande association entre le feu et la religion chrétienne est celle du châtiment divin. Elle s'oppose à la lumière solaire que venons de présenter. Le feu solaire est une grâce. Il apporte sur terre la volonté divine et éclaire l'homme. Il est ainsi une lumière purifiée. C'est un feu qui semble se mélanger à l'air. Le feu châtiment est un feu tellurique. Là où le feu céleste utilise des tons qui s'orientent vers le doré ou vers le blanc, le feu infernal s'oriente vers le rouge et le noir. Sa représentation varie relativement peu au cours des siècles.

Il est ainsi facile d'observer une grande continuité dans la représentation des flammes infernales entre les enluminures du *Les très riches heures du duc de Berry* dans la miniature *L'Enfer* datant du début du XIVe siècle, *La chute des damnés* de Rubens au XVIIe siècle et *Les trésors de Satan* de Delville au XIXe siècle. Observons que l'accent est souvent mis dans ces oeuvres sur le dynamisme de la flamme.

Mais il convient de rappeler que le feu infernal n'est pas simplement diabolique. Il est ambivalent car il peut également représenter la puissance du feu divin dans sa lutte contre le vice et le démon. Il est ici intéressant d'observer nos deux exemples précédents. Dans le premier, au centre de la composition c'est d'abord Satan qui est lui-même sur un grill et qui de son souffle projette les damnés. Dans le cas de l'œuvre de Rubens, c'est par la composition que l'ambivalence du feu châtimeur s'observe. Elle s'articule en double mouvement circulaire. Le premier partant de l'angle inférieur gauche, longe le bord inférieur, puis le bord droit pour revenir vers le centre. En opposition le second mouvement, divin, part de l'angle supérieur droit, longe le bord supérieur puis le gauche et revient au centre. Mouvement descendant donc, marquant la condamnation des âmes pécheresses mais également mouvement ascendant et expiatoire des âmes dont les tourments purifient les péchés.

Une dernière œuvre enfin qui nous semble particulièrement intéressante, *Le corps d'Abel découvert par Adam et Eve* de William Blake, représente Caïn fuyant après avoir assassiné son frère. A l'arrière plan le soleil couchant est représenté comme un cercle rouge à l'horizon. Son placement dans le dos de Caïn et les déformations atmosphériques provoquées par le passage de l'assassin ont pour effet de donner la sensation au spectateur que cette boule poursuit le fuyard. Certaines formes entourant Caïn peuvent également faire penser à des flammèches. Le soleil, attribut du divin comme nous l'avons décrit ci-avant, poursuit donc le premier assassin de son courroux. Une autre interprétation possible est l'association de cette forme circulaire à un œil, œil à la fois omniscient de Dieu et œil de la conscience de Caïn qui le ronge de l'intérieur, en rapprochement évidemment avec l'expression du visage de celui-ci et de ses mains qui empoignent sa tête, comme pour tenter d'en faire sortir quelque chose.

### III. La flamme sacrée

La dernière flamme importante dans le monde visuel chrétien est la flamme sacrée, le foyer de liturgie, la bougie, tous ces feux qui sont à la fois les plus communs et qui dans le même temps se trouvent dotés d'une sacralité au travers de leur utilisation par la chrétienté et de la représentation picturale. Nous en trouvons un bon exemple dans l'oeuvre de Robert Campin représentant *Sainte Barbe*, panneau droit du *Tryptique de Werl*. Nous pouvons y voir la sainte plongée dans la lecture de la bible. Dans son dos se trouve un vif foyer, dont l'utilité par un temps clair d'une belle journée observable par la fenêtre, est discutable. Il faut bien plus y voir la représentation d'une ardeur religieuse entrant en écho avec l'activité de la sainte, qui est représentée comme une vestale entretenant un feu sacré. En plus de la flamme de la foi, il existe la flamme de la présence divine. Elle est un élément récurrent de la représentation de la Pentecôte, comme le montre les deux exemples que nous avons sélectionnés, le premier Giotto Di Bondone date de 1320/1325 et le second de Jean Restout date de 1732. Les quatre-cents ans qui séparent ces deux œuvres prouvent la pérennité de ce symbole, qui provient probablement de son existence dans le monde réel au travers des bougies et des cierges qui occupent l'église dans la scénographie de différents rituels. Si les peintres ont parfois représenté cette flamme liturgique (Poussin, *La Confirmation*), la simple présence de feu dans l'église devient un symbole pour l'artiste, y compris lorsqu'elle n'est pas incluse dans un cadre liturgique. Ainsi le peintre Ernst Oehme représente-t-il l'église comme le foyer du monde dans son oeuvre *Cathédrale en hiver*. De même que le croyant prend refuge (pour reprendre une expression qui appartient traditionnellement davantage au bouddhisme) dans la foi, l'humanité est invitée à s'extirper du monde sombre et froid pour s'abriter au sein de l'église.

Nous pouvons observer ici l'un des changements majeurs opérés par la chrétienté, le feu devient un élément intérieur, une expression de la foi et des profondeurs de l'âme, à l'inverse des grecs qui, pour paraphraser Nietzsche étaient "superficiel par profondeur". La flamme à la fois comme âme et comme ferveur va trouver un écho dans des représentations laïques. Le *Philosophe en méditation* de Rembrandt reprend ainsi une iconographie très proche de la *Sainte Barbe* de Campin que nous décrivions plus haut.

Dans la partie droite de l'oeuvre, le philosophe est assis face à une fenêtre source de lumière, les mains croisées dans une position méditative. Dans la partie gauche, une servante attise le foyer d'une cheminée dont nous apercevons le foyer. Les deux parties du tableau sont séparées par un escalier à simple hélice dont le motif enchevêtre les deux actions, qui auraient pu apparaître opposées (activité intellectuelle / activité physique), dans un mouvement d'élévation et créé un lien entre le foyer de la cheminée et la source de lumière provenant de la fenêtre, source d'inspiration du philosophe. L'iconographie chrétienne est également reprise pour certaines représentations politiques athées comme *La Liberté ou la Mort* de Regnault dans laquelle l'allégorie de la France est représentée par un homme ailé dont la tête est surmontée d'une flammèche à la manière des élus de la Pentecôte.

La Contre-Réforme va, comme pour le soleil, renforcer l'importance de la mise en scène de la flamme pour sa capacité à dramatiser la mise en scène, par le jeu du contraste lumineux. Aussi les cierges et autres bougies apparaîtront massivement dans l'art du XVIIe siècle. L'artiste emblématique de ce mouvement reste George de La Tour qui a le plus représenté des flammes de bougie. S'il ne faut pas systématiquement rechercher du symbolique lié au feu, comme par exemple dans son *Souffleur à la pipe* qui n'est rien d'autre qu'une scène de genre, il ne faut pas non plus le réduire à un simple procédé artistique dramatique, en particulier dans ses représentations de Madeleine contemplant une bougie, où la flamme se fait tout à la fois lumière de méditante, foi intérieure entretenue et métaphore de la vanité et de la fugacité de la vie. La Contre-Réforme va en particulier faire apparaître une dernière symbolique religieuse de la flamme par un glissement analogique entre le feu et le sang. Le Concile de Trente réaffirme et met l'accent en particulier sur le principe de transsubstantiation, la transformation d'une substance en une autre, au travers de l'eucharistie évidemment. Elle est visible dans une oeuvre de Goya, *Saint François de Borgia et le Moribond impénitent*. Elle figure Saint François tentant de sauver un moribond de l'enfer en tentant de le faire se confesser. Ce qui nous intéresse particulièrement ici est la proximité de traitement qu'il existe entre, d'une part, les flammes qui cerclent le corps du mourant et les démons attendant de s'emparer de son âme et, d'autre part, du sang (ou de l'eau bénite plus simplement ?) provenant du crucifix brandi par le saint.

L'analogie de traitement, qui nous semble parfaitement semblable entre les deux éléments, corrobore probablement une analogie de raisonnement dans laquelle le sang est tel une flamme (curative) et peut donc combattre une autre flamme (destructrice), et le sang du Christ peut de manière similaire guérir et protéger des flammes de l'enfer. Cette représentation reste malgré tout minoritaire mais nous permet d'appréhender la très grande diversité des champs brassés par la représentation du feu.

Mais comme nous l'avons expliqué auparavant, l'évolution de la représentation du feu reste marqué par une sécularisation de ce dernier, qui accompagne la sécularisation de la société qui se libère progressivement de la domination de l'église.



## Chapitre 4. Le feu dans l'art pictural contemporain

Si la représentation séculaire du feu débute bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la majorité de ces œuvres utilisent une symbolique identique à celle développée par le christianisme, comme nous avons pu l'observer dans l'exemple du *Philosophe en méditation* de Rembrandt. Il existe des contres exemples à l'image de certaines œuvres de De La Tour, mais très à la marge et ne faisant jamais école. Cette évolution est marquée par deux grandes directions. La première, et la moins importante, est la représentation du feu comme un spectacle naturel. La seconde est l'utilisation du feu pour figurer les passions humaines. Ces nouvelles tendances s'affirmeront principalement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### I. Le feu et le paysage

Le feu comme spectacle naturel déplace le centre d'intérêt des artistes en le faisant passer du symbolique à l'esthétique. Dans les représentations les plus anciennes de paysages en proie aux flammes, déjà, l'interprétation de l'œuvre est problématique. *Incendie de forêt* de Piero di Cosimo, datant de 1490, en est un bon exemple. Le tableau représente, au centre au second plan, une forêt dévorée par les flammes dont les animaux, oiseaux et mammifères, tentent de fuir la morsure. Au premier plan des animaux plus calmes mais essoufflés semblent s'être mis à l'abri. Parmi les vaches et les ours nous pouvons voir deux lions, dont la présence dans les forêts italiennes du X<sup>e</sup> siècle est fort peu probable. De plus certains animaux ont des visages étranges, voir monstrueux. S'il est impossible d'extraire le tableau du contexte historique dans lequel il s'inscrit, c'est à dire un contexte chrétien dans lequel une telle collection d'animaux ne peut qu'évoquer l'Eden, et le feu le châtiment divin, il faut toutefois remarquer comment la peinture s'autonomise, et ne se dote pas d'éléments iconographiques multiples afin d'indiquer le sens de cette représentation. C'est d'ailleurs pourquoi l'interprétation encore aujourd'hui n'est pas arrêtée. Nous pouvons ainsi percevoir que dans le spectacle du phénomène du feu se trouve, intrinsèquement, un intérêt pictural propre qui très tôt montre les signes d'une autonomisation par rapport au sujet, et qui recoupe peut être cette fascination naturelle qu'exerce le feu sur l'être humain.

Dans *La bataille d'Issos*, nous observons qu'Altdorfer, malgré l'utilisation de la symbolique cosmique de la victoire du soleil sur les ténèbres (à l'aube), accorde une telle importance au spectacle solaire qu'il est difficile de distinguer qui, de la bataille terrestre ou de la bataille céleste, est son sujet principal.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture de paysage connaît son autonomisation dans le sillage de la sécularisation de la peinture en général. Le spectacle du soleil couchant devient un thème récurrent pour ses qualités picturales. Ainsi Vernet en fait-il un de ses thèmes de prédilection, à l'exemple de *Marine, soleil couchant* exemple pris parmi une multitude d'autres possibles. Les autres manifestations du feu ne sont pas en reste, qu'il s'agisse d'un feu naturel (*Eruption du Vésuve*, Carl Dahl) ou scientifique/industriel (*The Alchimiste Discovering Phosphorus* et *A Blacksmith's Shop* de Joseph Wright of Derby). L'ensemble de ces oeuvres nous montrent que le feu intéresse les peintres d'abord pour le jeu de couleur et de lumière qu'il déploie, permettant aux peintres d'exposer tout l'étendue de leur talent. Notons comment, même dans l'oeuvre la plus symbolique de nos trois exemples, celle de l'alchimiste, la construction se fait par une disposition savante de trois sources de lumière, à gauche la flamme d'une bougie, à droite une fenêtre amenant la lumière de la lune et au centre le phosphore nouvellement découvert face auquel l'alchimiste s'agenouille. Certains peintres se spécialisent même dans la représentation d'un type de feu en particulier, tendance observée dans l'oeuvre des artistes que nous venons de mentionner. Cet intérêt particulier des peintres pour les propriétés plastiques (et spectaculaire) du feu va spontanément faire évoluer les représentations vers l'abstraction.

## II. Vers une abstraction du feu

Turner occupe une place particulière dans cette histoire car l'évolution de sa peinture nous montre comment le sujet du feu va se dissoudre dans une peinture qui s'émancipe du réel. C'est un peintre prolifique, qualifié ça et là de "peintre des incendies", l'élément étant omniprésent dans son oeuvre, la plupart du temps sous l'aspect du soleil, mais également en de nombreuses circonstances sous l'apparence de flammes d'incendie ou de torches. En tant que peintre de marine, le soleil levant ou couchant est récurrent dès le début de son travail.

*Le Dernier voyage du Téméraire* rassemble la plupart des éléments qui permettront à son style d'évoluer vers l'abstraction. Un soleil proche de l'horizon étalant toute une palette de couleur allant du bleu au rouge se reflétant dans la mer. Mer, nuage, fumée du remorqueur et perspective atmosphérique permettent un jeu infini de formes et de couleurs. Les formes se diluent progressivement dans la diffraction de la lumière, rendant de plus en plus difficile la lecture des œuvres (*Le Négrier*). Le mouvement semble devenir un élément important du travail de Turner sur la lumière, à l'instar de son fameux *Tempête de neige en mer*, œuvre qui montre également la capacité du peintre à travailler avec une palette de couleur très réduite. Enfin Turner produira des œuvres complètement abstraites, son célèbre *Lumière et Couleur*, dans lequel il utilise les théories sur la couleur de Goethe dans un mouvement circulaire appliqué à l'ensemble de la toile. Le tableau est néanmoins sous titré *Le matin après le déluge - Moïse écrivant le livre de la Genèse* ce qui laisse un doute sur la nature totalement abstraite de l'œuvre, car il peut également s'agir d'un titre à double sens qui rendrait d'une quête de l'originel, du primitif.

Précurseur de l'impressionnisme, le travail de Turner trouve un écho éminent à la fois dans le sujet qui est le nôtre et dans un mouvement artistique clé dans la naissance de l'abstraction, l'impressionnisme. Le célèbre *Impression, soleil levant* de Monet en est l'exemple le plus évident. Mais nous trouvons également dans l'œuvre de certains membres des avant-gardes du début du XXe siècle une proximité dans le travail sur la lumière. Dans les œuvres *Le Soleil* de Munch ou *Forme de jaune* de Kupka apparaît comme une sorte de rencontre de dilution de la forme et de la couleur de Turner avec la géométrisation et la déconstruction de l'espace du cubisme. Puissance, énergie, intensité, la force propre du soleil rencontre un fort écho dans les recherches des avant-gardes sur les qualités propres de la peinture.

Il nous apparaît alors dans la représentation du feu naturel une tendance à la suppression du symbolique au profit du spectaculaire, évolution qui rencontra sur sa route le chemin de l'abstraction, mouvement auquel il semble mener spontanément.

### III. Le feu des passions

Profitant de la sécularisation de la peinture, la représentation du feu va développer, en parallèle de l'abstraction grandissante des paysages, la thématique des passions humaines. A l'inverse de la littérature, le feu n'accompagne que rarement les scènes amoureuses. Il peut être observé dans certaines images allégoriques, comme *L'Union de l'Amour et de l'Amitié* de Prud'hon, permettant au peintre de distinguer ses deux types d'amour. L'amitié est assise et recouvert d'un drap cachant son sexe. Amour est nu, ailé et tenant dans sa main gauche une torche. Le premier est un chaste compagnon de voyage dans le monde terrestre, le second est charnel et spirituel (nudité et ailé) dont l'image du feu permet une association positive sous forme de purification. Mais au XIXe siècle cette association devient négative, sous l'influence d'une réaction post révolutionnaire qui se doit de réagir face à un sujet autour duquel elle avait érigé une sorte de non-dit pictural. L'amour ardent devint un péché qui consume littéralement les âmes comme le montre *L'amour des âmes* de Delville. Le feu pourra enfin être associé à la sexualité par l'intermédiaire de la cigarette. Élément rarissime de la peinture, elle en est d'autant plus un élément fort lorsqu'un artiste l'emploie. Le très célèbre *L'Esclave blanche* de Lecomte du Nouÿ utilise cet accessoire provocateur dans le cadre d'un tableau orientaliste typique de l'époque. Mais la présence de cette cigarette, qui peut sembler anecdotique au spectateur contemporain, l'était sans doute beaucoup moins au XIXe siècle qui n'avait pas connu le stéréotype de l'intellectuel/artiste fumant et de la femme libérée clope au bec. La cigarette est alors l'apanage des filles de joie des maisons closes, représentée dans cette oeuvre avec une volupté de dandy dans les mains d'une femme blanche. La représentation est donc plus proche de la prostituée d'établissements luxueux que fréquentaient ces messieurs de la bourgeoisie que de la description du monde oriental, quoique très minutieuse ici. C'est un procédé habituel du genre, comme le rappelle le non moins célèbre *Bain Turc* de Ingres. A l'inverse de cette douce flânerie qui se dégage de cette esclave, presque arrogante, nous pouvons observer le travail de Nan Goldin. Dans *The Ballad of Sexual Dependency* la cigarette devient une marque de vie intérieure. Ce petit feu, tenu à bout de doigts, semble être utilisé par un homme désenchanté, plongé dans une méditation qui l'isole de sa compagne, comme un petit feu individuel qui le réchauffe.

Ces deux êtres ne semblent pas partager grand-chose à l'exception de la dépendance annoncée du titre, contre-balancé dans l'image par une autre dépendance qui isole. La dépendance de Goldin est elle-même un feu qui la consume de l'intérieur et dont les stigmates sont visibles dans d'autres oeuvres de l'artiste. L'image de Nan Goldin fonctionne comme un négatif réaliste de l'après rapport amoureux (le *post coital tristesse* comme disent les anglophones) par rapport au tableau fantasmatique de Nouÿ, porteur du regard plein du désir précédant le rapport sexuel.

Le feu de la guerre est en revanche un poncif du genre. Les incendies en particulier sont un arrière-plan habituel de la peinture de bataille, et ce dès le XVe siècle. Il se manifeste en général par sa fumée qui se mélange à celle de la cohue de la bataille tandis qu'au premier plan se déroule le sujet principal de l'œuvre qu'il s'agisse d'un roi, d'un empereur (les exemples sont innombrables) ou de figures mythologiques canoniques. Le feu est une sorte de pouvoir que les chefs de guerre peuvent reprendre sur leur ennemis. Les œuvres dont l'incendie est le sujet central sont relativement rare et rejoignent les mêmes problématiques que le feu comme spectacle naturel, comme nous pouvons l'observer dans *L'incende de Troie* de Trautman. A partir du XIXe siècle, date à partir de laquelle la guerre commence à être dénoncée par les artistes qui sortent lentement du giron du pouvoir, les inconnus commencent à devenir un sujet de plus en plus central dans la représentation de la guerre. L'arrière-plan est de moins en moins un paysage sophistiqué, presque pittoresque. Il se transforme en ruine (*Le cimetière de Saint-Privat* de Alphonse Neuville, 1870). Le feu n'est plus le grand pouvoir du souverain mais le calvaire du soldat comme du civil. Les technologies de la guerre et leur réalité concrète ne sont pas pour rien dans l'évolution de cette représentation et sans doute autant responsables que l'histoire du rapport entre le pouvoir politique et la peinture. Le feu de la guerre se distingue du feu des enfers car il n'a aucun sens. Le feu de l'enfer a un sens, il punit le non croyant et purifie les pécheurs. Le feu de la guerre est lui indifférent aux enjeux humains, il brûle tout sans distinction. C'est pour cela en particulier que nombre d'œuvres ouvertement antimilitaristes font une utilisation abondante du feu alors qu'elle est bien plus discrète autrement. Le célèbre tryptique *La guerre* d'Otto Dix illustre ce feu parfaitement. Le feu de la guerre embrase l'humanité toute entière.

*L'homme d'Hiroshima* de Lurçat a la tête rongée par les formes, sont corps est disposé comme dans une tombe au sein d'un champignon atomique autour duquel les structures de la société (Religion, culture, travail) s'effondrent. *Le triomphe de la guerre* de Renato Guttuso pousse à son paroxysme cette évolution de la représentation de la guerre par le feu. Dans ce tableau tendant vers l'abstraction, nous ne pouvons pas reconnaître une bataille particulière, des protagonistes ou bien un lieu spécifique. La toile est entièrement recouverte d'aplats rouge, orange ou jaune, avec ça et là la présence de vert. Nous pouvons également voir des chevaux défigurés, cadavériques, le casque de deux soldats, un homme difforme levant les mains,... Les flammes de la guerre, réduites ici à des lacérations de la toile sous forme d'aplat, ont entièrement envahi l'espace pictural et mutilent le monde.

Enfin un certain symbolisme a infusé de manière plus diffuse et moins organisée, moins systématique, au sein de la société. D'une part, le soleil peut être symbole d'espoir. L'affiche du film de René Clair *A nous la liberté* nous montre cette symbolique enraciné depuis longtemps dans l'imagerie occidentale mais dont l'histoire est plus difficile à décrire, mélange probable du soleil divin, de la lutte des ténèbres contre le soleil et de certaines associations antiques redécouvertes à partir du XVIIIe siècle. D'autre part, le feu, la torche, est également régulièrement utilisé dans des représentations allégoriques comme l'attribut qui permet de voir, de voir justement, de faire la lumière sur et donc de guider vers le vrai et le bon. Une nouvelle fois c'est un feu qui ne nous est pas étranger, nous y retrouvons beaucoup de caractéristiques que nous avons décrites, et qui pourtant dans cette forme spécifique ne connaît pas d'histoire propre. Ainsi dans *La Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime*, le bras de la Vengeance est guidé par la Justice armé d'une torche, découvrant les ténèbres dans lequel le Crime pensait camoufler son meurtre. Une seconde représentation de ce type de feu est observable, *La France éclairant le monde* de Janet, qui illustre l'évolution qui semble faire loi dans l'histoire de la représentation du feu, à savoir que des sources religieuses et mythologiques sont extraites d'une symbolique qui sera ensuite utilisée dans un monde séculaire pour décrire les passions humaines qui enflamment le monde. Notons que le feu semble avoir pour propriété intrinsèque de toujours tendre les représentations vers un certain universalisme. C'est sans doute ce qui explique sa sur-présence au sein de représentations allégoriques ou abstraites face à sa quasi

absence de représentations se voulant réaliste.

## **DEUXIEME PARTIE**

**Brûler, le feu terrestre malickien et  
la figure du voyageur**



## **Chapitre 1. Les formes et les motifs principaux du cinéma de Malick**

Il nous importe à présent de comprendre comment l'œuvre de Terrence Malick s'inscrit dans la tradition de représentation du feu et de quelle manière. Mais il nous faut d'abord présenter, brièvement, les grandes caractéristiques de son œuvre afin de pouvoir comprendre comment le feu s'inscrit au sein de son travail en général. Trois grands axes nous semblent particulièrement pertinents afin de présenter ces caractéristiques. Le premier est son utilisation si caractéristique de la voix-over, procédé permettant de mettre en exergue l'insularité de la conscience et la solitude de l'Homme qui en découle. Le second est la description de la rupture fondamentale qui se produit, avec la réalisation de *The Tree Of Life* prenant un contre-pied aux œuvres précédentes du cinéaste et nous permettant ainsi de mettre en exergue certaines figures propres à son œuvre. Le troisième et dernier point est l'attention particulière portée par Malick à la nature et son lien avec le transcendantalisme américain.

### **I Monologues intérieurs et insularité de la conscience**

Il est toujours tentant avec le cinéma de Malick de vouloir lire son œuvre comme un discours philosophique. Ceci tient en partie à la formation de l'auteur, qui est d'abord un étudiant puis enseignant en philosophie avant de rapidement se réorienter vers le cinéma. Cela tient également au fait que les voix-over orientent nécessairement, par les questions qu'elles engagent, une réflexion qui est indubitablement philosophique. Mais, sans rien enlever à la pertinence de ces approches, nous voudrions commencer par réaffirmer que Malick est d'abord un poète. Dès lors ces grands monologues intérieurs ne sont-ils pas d'abord l'apanage de récits et poèmes lyriques, nous pouvons penser à Hölderlin, et du théâtre tragique aristocratique, comme le sont les célèbres monologues de Shakespeare. Aussi, bien trop souvent, ces voix sont-elles entendues comme s'il s'agissait de la voix du réalisateur lui-même faisant un commentaire par-dessus un autre film qu'il aurait

réalisé. Ce n'est pas le cas, au contraire ces voix ont pour rôle autant d'exprimer les pensées et sentiments des personnages que d'inviter le spectateur à porter un certain regard sur les images qui se déroulent sous ses yeux.

Les voix ont ainsi pour tâche de rendre compte d'un certain être au monde. Il faut comprendre que le dialogue serait incapable de retranscrire de manière similaire les pensées des personnages. Le moteur du dialogue reste le conflit, là où le monologue permet un déploiement d'une pensée spécifique de manière bien plus importante. Cette différence est particulièrement observable dans le conflit qui oppose le soldat Witt et le Sergent Welsh dans *The Thin Red Line*. Leur dialogue est l'occasion de poser les fondamentaux de chacune de leur pensée, notamment dans le cas de Witt le refus de l'intelligence dans le sens du rationalisme empirique comme manière d'aborder sa vie, au profit d'une pensée fondée sur la grâce (ou l'instinct, c'est selon). Les monologues en revanche mettent en exergue les questions profondes liées à ce point de vue, en l'occurrence la manière de vivre dans un monde hanté par le mal et la mort lorsque l'on a vu un ailleurs libéré de ces maux.

Le second effet véhiculé par ces voix est l'impossibilité de partager l'expérience humaine entre individus. Il n'est pas anodin de ce point de vue que l'œuvre de Malick s'ouvre par le portrait d'un tueur en série dont la psychologie, si elle a fait l'objet d'un grand nombre de recherches, reste un exemple éminent de cette opacité de la conscience de l'autre. La mise en scène de l'insularité de la conscience sera décuplée dans les autres films, à partir de *The Thin Red Line*, premier film à introduire les voix de plusieurs personnages, chacun perdu dans ses propres réflexions autour d'une expérience commune. C'est ainsi que nous pouvons revenir à la philosophie, non pas au travers des propos tenus par les personnages mais par l'analyse de la mise en scène de ces voix. Car une autre grande constante du cinéma de Malick est la proximité des personnages avec la mort. Il y a un regard systématique entre la mort d'une part et le regard d'un vivant jugeant à l'aune de cette fin inéluctable la manière dont il doit conduire sa vie. Contrairement à ce qui est souvent écrit, nous réfutons le terme de crise existentielle concernant les personnages Malickien. Il est très rare de trouver au sein de la galerie de personnages que nous présente Malick des désespérés, des suicidaires ou même des nihilistes, bien au contraire. La plupart d'entre eux sont persuadé de connaître la nature du monde qui les entoure et la manière dont ils doivent vivre en conséquence.

Il nous apparaît plus juste de parler d'angoisse, dans le sens Heideggerien du terme, à savoir qu'il s'agit d'abord d'un rapport à la mort en tant qu'expérience finale et indépassable. La pensée de la mort trouve alors un lien avec le monologue selon deux modalités. La première est la solitude radicale de l'expérience. Personne ne peut m'accompagner dans ma mort ou mourir à ma place. Dès lors que je dois mourir seul alors je dois penser au sens de ma vie, seul. Nous retrouvons ici la question de l'insularité de la conscience. La seconde modalité est que cette prise de conscience de notre destinée mortelle met en exergue l'importance du temps et l'urgence de séparer l'essentiel du secondaire. Il y a une urgence à être soi radicalement, à refuser les compromis. C'est une nouvelle caractéristique des personnages de Malick, qui ont pour point de commun de toujours rechercher une certaine authenticité dans leur être au monde, qui se traduit par un conflit avec les figures tutélaires dont le rôle est de les orienter vers la norme. Les monologues intérieurs ont en ce sens pour rôle de rendre compte de cette quête du personnage et de mettre en exergue l'écart qui existe entre le soi de tout être humain et le monde.

Le dernier effet produit par la voix off est celui qui a été qualifié de "narration décentrée". Une nouvelle fois le terme ne nous semble pas juste parce qu'il tend à confondre le narrateur de l'histoire qui nous est contée à la voix entendue et qui est celle de l'un des personnages. Nous pensons que le terme de narration superposée serait plus judicieux car il s'agit de deux récits ayant le même objet mais véhiculant chacun par leur canal propre, l'un visuel l'autre sonore, un point de vue différent sur une même situation. Ce procédé se rapprocherait alors davantage de la théorie du montage verticale d'Eisenstein. Il y a une superposition d'éléments hétérogènes qui se contaminent mutuellement l'un l'autre. Si cette intercontamination est évidente lorsqu'elle met en relation deux points de vue très différents, comme les meurtres de Kit et les commentaires de Holy de Badlands, elle l'est aussi lorsque les points de vue sont redondants, comme les commentaires élogieux de Smith à propos de la société indienne qu'il découvre, et pousse alors le spectateur à se demander le pourquoi de cette redondance entre image et son. Le procédé intègre néanmoins le principe de décentrage que nous évoquions, en ce sens qu'il fait sortir le spectateur de la continuité narrative qu'il est en train de regarder. Il y a donc suppression de l'assimilation entre le point de vue du narrateur-réalisateur et du spectateur.

## II Modernité américaine et européenne de l'œuvre

Dans le corpus d'œuvres que nous avons choisies, nous avons décidé de n'étudier que les cinq premiers films du cinéaste, postulant que *The Tree of Life* marque un tournant dans l'évolution de son style. Cette hypothèse se trouve une première fois confirmée par l'observation de la structure narrative la plus fondamentale des films. La figure typique de Malick dans sa première période est celle du hors la loi. Kit et Bill sont des assassins en cavale, le soldat Witt est un déserteur et le capitaine Smith arrive au nouveau monde enchaîné pour un crime dont nous ignorons la nature exacte (insubordination probablement). Inversement le personnage principal de *The Tree of Life* est une mère américaine on ne peut plus intégrée à la société, vivant dans une banlieue paisible du Texas.

C'est une rupture fondamentale car ce changement dans la nature des personnages induit une réorientation profonde des problématiques abordées par Malick. Ainsi, son cinéma d'avant *The tree Of Life* peut-il être qualifié, et sans caricature simpliste, de profondément américain. D'abord par les mythes qu'il retravaille. Celui de la jeunesse libérée des années 60, celui de la colonisation du continent américain, celui du soldat américain ou encore du fermier américain. À ces grandes figures de la culture américaine nous pourrions associer des genres cinématographiques classiques du cinéma américain (logiquement puisque le cinéma a en grande partie contribué à construire ces mythes), à savoir respectivement le road movie, le teen movie et le film de serial killer (*Badlands*), le western (*The New World*), Le film de guerre (*The Thin Red Line*) et la comédie romantique (*Days of Heaven*). Le travail de renouvellement des canons de chaque genre est également typique de la manière dont les cinéastes américains, à partir de la période du Nouvel Hollywood, vont s'intégrer à la tradition cinématographique sans vouloir la détruire comme ce sera le cas dans les avant-gardes européennes.

Point par point, *The Tree of Life* prend le contre-pied des caractéristiques que nous venons de voir. Il n'appartient à aucun grand genre de la tradition américaine et ne revisite aucun mythe américain profond. Au contraire, le film s'attache à démembrer de manière méthodique la figure paternaliste, incarné par Brad Pitt, s'attaquant par là même aux valeurs fondamentales censées être le socle des États-Unis, à savoir la méritocratie, l'égalité des chances ou encore l'éloge du travail

comme moyen d'épanouissement personnel. Ce démembrement a également lieu au niveau de la forme. Si ce n'est quelques rares flash-back dans *The Thin Red Line*, la narration est, dans la première partie de l'œuvre de Malick, extrêmement linéaire. *The Tree of Life* fait exploser la forme. Nous y trouvons un récit raconté presque exclusivement dans un flash-back, ce qui, sans être une très grande marque d'avant-gardisme car déjà utilisé dans des classiques comme *The Man Who Shot Liberty Valence*, *Citizen Kane* ou *Sunset Boulevard*, est suffisamment rare pour être remarqué, d'autant que ce mode semble placer systématiquement ce genre de récit sous le signe de la mort. Le film se détache toutefois de cette forme en s'autorisant une séquence d'une trentaine de minutes présentant la création du monde et un flash-forward représentant ce qui semble être le jugement dernier.

Enfin, ce qui marque principalement la rupture entre la première et la seconde partie de l'œuvre de Malick, c'est le sentiment d'errance narrative qui se dégage de *The Tree Of Life*. Cette errance se caractérise en grande partie par l'absence d'éléments narratifs majeurs permettant de développer le récit autour d'un fil narratif événementiel. Dans *The Tree Of Life*, il n'y a plus de frontière à franchir pour échapper à la justice, de colonie à établir ou de colline à prendre. Il ne reste que le vagabondage d'êtres humains dans des souvenirs dont nous ignorons exactement à qui ils appartiennent et dont les conflits principaux ne connaissent que peu, voire pas d'évolution. Ce changement s'accompagne d'une rupture d'ordre spirituelle entre une première partie de l'œuvre qui serait marquée profondément par le transcendantalisme américain avant de connaître une réorientation chrétienne.

### **III Le transcendantalisme américain et la nature**

Le transcendantalisme nous intéresse particulièrement dans cette partie car il permet de comprendre la place qu'occupe la nature dans le travail de Malick. Il est en effet difficile de ne pas voir des ponts qui unissent les utopies terrestres de ses films, lorsqu'elles sont présentes, aux propos tenus par Thoreau dans *Walden ou la Vie dans les bois*, qui fait l'éloge d'un retour à une plus grande proximité de la nature et un mode de vie plus proche parfois du puritanisme, mais marqué surtout par une forme de mysticisme moral. Il est particulièrement troublant de constater comment le style de Thoreau peut ressembler à la manière dont Malik écrit les monologues

intérieurs dont nous parlions à l'instant.

"Je vois des jeunes gens, mes concitoyens, qui ont par malheur hérité de fermes, de maisons, de granges, de bétails et d'instruments agricoles ; car tout cela s'acquiert plus aisément qu'on ne peut s'en débarrasser. Il eût mieux valu pour eux de naître sur une prairie et de sucer le lait d'une louve, car ils auraient alors eu une idée plus claire du champ où ils étaient appelés à travailler. Qui fit d'eux les serfs de la glèbe ? Pourquoi leur faut-il manger le produit de soixante arpents, alors que l'homme est condamné à ne manger que son boisseau de terre ? Pourquoi commenceraient-ils à creuser leur tombe dès leur naissance ? Il leur faut, toute leur vie, pousser tout cela devant eux, et s'en tirer comme ils peuvent."<sup>1</sup>

Mais c'est chez Emerson peut-être que nous trouvons les liens les plus forts et les plus évidents<sup>2</sup>. Celui-ci voit en la nature un moyen pour l'Homme moderne, qui s'est éloigné de celle-ci par la technique, de reconnecter avec le divin de manière directe. Empruntant peut-être certaines idées au bouddhisme, sur l'interdépendance de toutes les choses du monde, Emerson affirme que nous ne pouvons préjuger de l'existence d'un médium privilégié qui nous permettra d'établir, ou rétablir, ce lien divin. Et c'est surtout notre esprit dont il faut conserver l'intégrité la plus grande, car c'est cette intégrité qui nous permettrait de voir les symboles qui pullulent dans la nature. Nous retrouvons ici encore un lien aux monologues intérieurs et aux figures récurrentes du hors la loi de Malick.

Cette importance de la nature se retrouve complètement dans les films du cinéaste. La nature est constamment en train de surgir au sein du récit, par des cut inattendus dont le sens est toujours obscur, lorsqu'elle n'est pas simplement présente de par la nature du décor et son caractère luxuriant ou abondant. C'est précisément lors de la présence de cette nature que la caméra semble traquer, que la technique de narration superposée fonctionne à plein. Il nous semble alors qu'il y aurait dans cette nature qui entoure les personnages une réponse à trouver aux questions qu'ils se posent, et nous font nous poser avec eux. Et pourtant jamais Malick ne rend la nature intelligible, en ayant recouru à des comportements anthropomorphiques par exemple, à l'inverse il choisit de la conserver secrète et impénétrable, rejoignant en

---

<sup>1</sup> H. D. Thoreau; *Walden ou la vie dans les bois*; Coll. Bilingue; Edition Aubier; Paris; 1992.

<sup>2</sup> F. La Polla; *Soldats et philosophes: Malick et le transcendantalisme américain*;

cela la grande tradition mystique qui affirme que du divin, on ne peut rien dire.

Si le cinéaste reste donc muet sur ce que la nature pourrait nous dire, il donne à cette nature une forme qui serait celle d'un grand corps. Ce grand corps est composé d'une multitude d'êtres protéiformes, végétaux, animaux ou minéraux. Ce monde est dominé par la perception. La nature est un monde physique, que l'on voit, que l'on touche. Les personnages à partir de *The Thin Red Line* seront touchés par une sorte d'éveil des sens, qui leur permet d'être particulièrement réceptifs à ce monde sensuel. C'est pourquoi il y a dans l'œuvre de Malick ce que nous pourrions qualifier d'une esthétique transcendantale de la nature. Nous employons cette expression en son double sens, à savoir d'une part la nature comme médium pour l'Homme d'atteindre une transcendance et, d'autre part, la nature entendue de manière Kantienne, c'est à dire que la nature serait une forme a priori pure, pouvant être saisie par l'intuition pure.

La sensualité et le caractère organique de la nature se rejoignent parfaitement dans un élément récurrent du cinéma de Malick, l'eau. L'eau est, pour ainsi dire, l'élément le plus naturel du monde en ce sens qu'il concentre en lui toutes les caractéristiques de la nature. Elle est omniprésente dans le monde, de la pluie aux océans, en passant par les rivières. Mais surtout elle est cet élément inerte qui est animé par des forces invisibles et permet de les révéler. Voilà pourquoi il y a une représentation systématique de l'écoulement du cours d'eau, et surtout de remonter ce cours d'eau que ce soit par le déplacement des personnages ou par les mouvements de caméra. Chez Malick, l'eau est l'élément résilient par excellence. Bien qu'elle soit toujours emportée vers le sol elle peut, grâce à sa nature informe, s'adapter parfaitement au relief. Rien n'est un obstacle pour l'eau, tout est abondance. Par toutes ces caractéristiques, l'eau est l'élément qui s'oppose radicalement au feu dans la filmographie du cinéaste.

## Chapitre 2. Feu destructeur et éléments narratifs

### I. Une maison en flamme ou le héros voyageur

Afin de comprendre la place particulière qu'occupe le feu dans le cinéma de Malick, il nous semble important d'établir une sorte de portrait-type du personnage malickien à l'aube de sa carrière. Il nous semble que ce qui est à la fois le plus significatif et le plus commun entre les personnages de ses différents films est leur rapport au monde. Les personnages de Malick ne semblent pas habiter le monde, mais plutôt le traverser et être traversés par lui. La maison, le foyer est un des motifs qui ressort le plus de la filmographie de Malick mais essentiellement par son absence. Les lieux qui s'en approchent sont inhabités, comme morts, ce qui fait ressentir l'absence d'un foyer réel. Ou bien ils sont des souvenirs, comme la maison d'enfance de *The Tree of Life* ou la maison du Soldat Bell de *The Thin Red Line*. Ou bien ils sont figés, comme absents de vie ou habités par la mort. Le manoir de *Badlands* ou de *Days of Heaven* en sont un bon exemple. Le lieu habité est toujours précaire. L'incendie de la maison du père de Holy dans *Badlands* est de ce point de vue le geste inaugural de l'œuvre du cinéaste. Ce sera une image récurrente, qu'elle soit montrée (dans *The Tree of Life*) ou dite (*The Thin Red Line* « You just run in a burning house from nobody can be save. »).

L'environnement (où le décor dans le cas d'une œuvre cinématographique) n'est pas qu'un élément nécessaire à la représentation mais qui serait secondaire dans la construction de l'œuvre. Au contraire, l'environnement est tellement essentiel à l'art cinématographique qu'il a engendré des genres et des sous-genres. La ville sombre et inquiétante est caractéristique du film noir tout comme le sont les paysages de l'ouest américain du western. Il est même possible de définir un genre par un lieu, tel le film de prison ou le road-movie. Mais c'est moins dans son rapport au genre (auquel Malick attache peu d'importance) que dans son rapport au personnage que l'environnement nous semble essentiel à l'étude du cinéma de Malick. De même que des sciences humaines ont mis en avant l'importance du contexte dans la construction de la personnalité d'un individu (la sociologie, le structuralisme, etc...), le cinéma nous raconte toujours, d'une manière ou d'une autre, l'histoire des rapports



entre un personnage et son environnement sous tous ses aspects (politique, culturel, social, etc...), il a une fonction esthétique et narratologique primordiale.

Il est alors éloquent de constater que la figure récurrente du cinéma de Malick est celui du vagabond, du voyageur ou encore de l'exilé. L'Homme est jeté dans le monde, il est poussé à quitter son foyer et son objectif est de retrouver ce foyer perdu. Ce sont les amoureux de *Badlands* ou ceux de *Days of Heaven* qui cherchent un lieu où s'aimer librement, c'est la quête de l'Eldorado de John Smith dans *The New World*, l'île paradisiaque du sergent Witt de *The Thin Red Line* et le foyer familial de *The Tree of Life*. Or, il nous faut constater que ce qui est perdu chez Malick ne peut jamais être retrouvé. Les personnages sont ainsi condamnés à se perdre dans l'espoir d'un retour impossible dans un passé qui, dès lors qu'il est passé, devient un idéal à retrouver. Les films de Malick peuvent ainsi être perçus comme la prise de conscience par le personnage de la nature définitive de cette perte, de son acceptation et de la quête d'une manière de continuer à vivre malgré tout. C'est pour cette vision tragique du rapport au monde que le cinéma de Malick a souvent été qualifié d'élégiaque, ce qui élude peut être la capacité des héros malickien à effectivement se libérer de leurs illusions et à, parfois, trouver une rédemption.

## II. La figure de l'incendie

L'incendie est dès lors un élément clé de la mise en scène du cinéaste. Il est ce feu qui marque de manière irréversible et définitive le monde. C'est par le feu que les personnages de Malick sont projetés hors de leur foyer pour être projetés dans le monde. L'incendie n'est jamais un accident inopiné ou une catastrophe naturelle, comme celui de *La Tour Infernale (The Towering Inferno)*, qui sanctionnerait le comportement déviant de quelques pécheurs. Ce feu n'est donc pas d'origine divine, moralisatrice ou purificatrice. C'est un feu humain. C'est l'Homme qui se jette lui-même dans le monde.

Nous pouvons remarquer deux associations récurrentes avec l'incendie, la folie et le meurtre. Le premier feu du cinéma de Malick, dans *Badlands*, suit et est la conséquence du meurtre du père de Holly par Kit, cherchant à dissimuler leur acte et leur fuite. Il est également le dévoilement du caractère sociopathe des deux

personnages dont l'un, Kit, par son fantasme du héros américain tout puissant et hyper virile, et l'autre, par une passivité insensible aux événements dramatiques qui se produisent, tend à déréaliser le monde dans lequel vivent les deux protagonistes et à libérer leurs pulsions les plus primaires, dans les deux sens du terme, c'est à dire animale et infantile. Malick aurait dirigé Martin Sheen lui disant qu'il devait considérer son arme comme une baguette magique capable de faire disparaître les obstacles qu'il rencontrait sur son chemin. L'incendie des champs de *Days Of Heaven* précède l'assassinat du fermier pris dans une folie vengeresse, et l'incendie du village indien est perpétré par des colons rendus fous par la faim et le désespoir dans *The New World* ; l'incendie du camp japonais dans *The Thin Red Line* est hanté d'hommes rendus fous par la guerre.

La déraison semble donc être à l'origine de ces incendies qui ponctuent le cinéma de Malick. Il semblerait que la déraison et le désespoir ne soit jamais très éloignés l'un de l'autre. Les personnages sont dépossédés d'eux même et leur fait apparaître le non-sens de leur destin et la vanité de leur existence. C'est ce mouvement de refus de cette situation, qui pousse le personnage malickien à incendier le monde pour pouvoir bâtir sur ses cendres ses propres désirs. Le personnage pris dans cette crise, n'acceptant de résistance ni de la nature ni des Hommes, accompagne logiquement ce geste du meurtre et fait ainsi table rase d'un monde refusant de se plier à sa volonté.

C'est ainsi que nous pouvons affirmer que le l'incendie a pour but de brûler le monde dans son intégralité. L'incendie c'est ce grand glouton, jamais rassasié. Ce sont les paysages désertiques qui précèdent l'arrestation de Kit et Holly, c'est la terre brûlée à perte de vue de *Days of Heaven*, le champ de bataille éradiqué de toutes vies de *The Thin Red Line*, le camp des colons traversé par des morts-vivants ou encore les paysages des bords du monde qu'atteint Smith lors de son second voyage au nord du continent américain. En définitive, le monde qui ne se soumet pas à la volonté de l'Homme est destiné à passer par les flammes. Or la nature ne se soumet jamais à la volonté de l'Homme, comme le montre les célèbres inserts d'oiseaux, d'arbres ou de courants d'eau qui semblent n'obéir à d'autres lois que celles, invisibles, qui régissent le monde.

Nous pouvons donc dire que l'incendie est chez Malick le signe de la dégénérescence du monde entendu en son double sens, c'est à dire d'une part la perte

de ses qualités naturelles premières, en l'occurrence dans une tentative d'abolir les lois qui le régissent, et d'autre part de l'évolution d'une maladie en une forme plus dangereuse, à savoir du passage de l'égarément à la déraison du personnage malickien.

Nous pouvons développer l'idée de l'incendie comme l'une des figures clés de la mise en scène de Malick en observant que l'incendie a toujours pour vocation de faire disparaître quelque chose. Ce quelque chose est toujours révélateur du sujet profond qui parcourt le film de Malick. L'incendie de la maison du père dans *Badlands* est autant une manière de faire disparaître le corps de la victime de Kit que de faire disparaître le lieu qui contient l'enfance de Holly. Le processus est alors vu à la fois comme une manière de se libérer de son enfance et de son passé pour plonger dans le monde adulte, tout en se libérant de la figure tutélaire qui emprisonne Holly. Mais comme le dit Holly elle-même c'est aussi la marque irrémédiable de la fin des jours de bonheur. Les incendies du champ de *Days of Heaven* et du village indien *The New World* ont des fonctions très similaires, à savoir de faire disparaître ce qui reste d'un monde dans lequel l'Homme a pu entrevoir le bonheur dans un rapport harmonieux à son environnement. L'Homme à conscience que l'opportunité qui lui a été donnée dans ces situations ne se reproduira pas et, ne pouvant supporter le souvenir constamment remémoré et la honte de ne pas avoir su saisir sa chance, il préfère détruire définitivement ce paradis perdu. L'incendie de *The Thin Red Line* occupe une fonction complètement similaire mais d'objet différent. Ce qu'il tente de faire disparaître cette fois-ci c'est le mal dont est capable l'être humain. Ce mal en l'Homme peut être vu dans l'œuvre de Malick sous la forme du feu industriel.

### **III. Le feu industriel et l'unité de l'œuvre de Malick**

Allant de conserve avec l'incendie, le feu industriel est la grande antithèse de la nature. Celui-ci est d'ailleurs relativement absent de l'œuvre de Malick. La modernité en général, entendue dans son acception historique et économique, à savoir la révolution industrielle et l'industrie, est représentée de manière fort peu élogieuse dans l'œuvre du cinéaste. C'est la figure de Kit de *Badlands* qui l'illustre le mieux, ce jeune marginal commence par être éboueur, c'est à dire celui qu'il collecte

ce qui a été vidé de sa substance par la société de consommation, avant d'être licencié et de retrouver un travail dans un ranch dont nous ne voyons que la manière dont ils maltraitent les animaux à l'aide de machines systématiquement présentes dans le cadre. Nous pouvons observer dans le monde moderne tel que le représente Malick une omniprésence de la mort, un monde inhabité, froid et stérile. Cette observation du monde industriel se poursuit dans *Days of Heaven*. Le film s'ouvre sur une scène de travail dans une industrie de métallurgie, sorte de temple du feu incendiaire et industriel, lors de laquelle Bill, le personnage principal incarné par Richard Gere, assassine involontairement, dans un mouvement de colère, son contremaître. Le feu de cette première scène apparaît comme le ventre d'une énorme machine, démon insatiable que les ouvriers alimentent sans interruption, dans laquelle nous retrouvons la glotonnerie de l'incendie. Le dialogue de la confrontation entre le contremaître et Bill n'est pas audible, il est entièrement couvert par les bruits de cette machine qui remplacent les mots des protagonistes de la scène. C'est ainsi que le feu et la machine s'emparent des corps des individus et fini par imposer son appétit insatiable sur ses créateurs.

L'évolution se poursuit avec *Days of Heaven*, le feu industriel devient le feu de la guerre qui semble être le dernier des feux du monde industriel, c'est un feu qui n'a d'autre but que de répandre la mort et la destruction. Ce feu nous semble omnipotent, capable de détruire des forêts, raser des montagnes et transformer la terre en cendres. Mais *The Thin Red Line* est aussi le film dans lequel la nature est la plus opulente, la plus dense et la plus riche. Il nous faut également observer que les soldats japonais, contrairement aux soldats américains, utilisent au maximum la nature comme un allié, notamment pour s'y camoufler, pour s'y fondre (bunker sous terrain, branches et feuilles sur les uniformes pour se dissimuler) de telle sorte que la mise en scène de la bataille de Guadalcanal nous apparaît presque d'abord comme un grand affrontement entre l'Homme et la nature. Il y aurait d'un côté l'Homme utilisant les feux de l'industrie et les armes à feu pour prendre d'assaut une colline ou une forêt, car c'est toujours des lieux que l'on conquiert et non des êtres humains. De l'autre côté donc, la nature qui, face à la destruction apportée par l'Homme, ne répond que par une sorte d'opulente indifférence, soulignant ainsi l'insignifiance de l'action de l'Homme pour elle. Le cours d'eau en particulier, qui continue à s'écouler envers et contre tout en est une très belle image. Le feu industriel nous semble alors proche du traitement d'un feu infernal que nous présentions dans la partie

précédente. Cette référence à l'enfer est d'autant plus explicite qu'elle est associée, dans *Days of Heaven* à la figure de l'incendie. Cet incendie est traversé par un chariot fou en flamme, image mêlant une représentation des cavaliers de l'Apocalypse et des damnés tentant d'échapper à leur supplice.

Nous avons ainsi affaire ici à un feu comme élément narratif qui fonctionne sur deux niveaux. Le premier se situe à l'intérieur de chaque film. Nous l'avons décrit comme marqueur narratif essentiel et récurrent de la plupart des œuvres du cinéaste. Le second se situe entre les œuvres et permet de suivre l'évolution des formes et de la pensée de Malick. Ce lien entre les œuvres est corroboré par la succession de personnages auxquels le cinéaste s'intéresse. Ainsi la proposition "et si" va nous servir de révélateur pour cette description. Tout commence avec Holly et Kit, qui ne sont pas réellement amoureux mais qui jouent à l'être, énoncé clairement par Holly lorsqu'elle parle de son futur mari lors de leur courte vie au sein de la forêt. Et si Kit et Holly n'essayaient pas de jouer, de faire semblant, mais de l'être réellement, n'auraient-ils pas agi à la manière de Bill et Abby, à savoir rechercher un lieu où vivre leur amour paisiblement ? Et si Bill avait survécu, s'il avait réussi leur plan de s'emparer de l'héritage du fermier, ou bien simplement réussi à fuir les hommes qui les traquent, n'aurait-il pas étrangement ressemblé au soldat Witt, débusqué de son paradis terrestre par l'armée américaine ? La dernière apparition d'Abby la montre notamment aux abords d'une gare, regardant un train qui emmène les hommes mobilisés au front pour la première guerre mondiale. Encore une fois, si le sergent Witt, ayant vu un autre monde utopique, avait survécu à la guerre n'aurait-il pas cherché un autre monde où vivre son utopie, à la manière du capitaine Smith qui arrive, enchaîné dans ce nouveau monde. Enfin si Pocahontas avait survécu, après avoir trouvé dans l'amour qu'elle partage avec Wolf et dans l'amour qu'elle porte à son enfant une manière de continuer à vivre après la perte de l'idéal que représente Smith à ses yeux, ne serait-elle pas très proche de la mère de *The Tree of Life*, confrontée à la perte de son enfant ?

L'œuvre de Malick nous apparaît alors comme un seul et même poème dans lequel le film suivant poursuit la réflexion à partir des conclusions posées par le film précédent. Le cinéma est pour Malick une manière de condenser plusieurs expériences de vie, un espace-temps qui le libère de sa propre finitude pour continuellement poursuivre une même quête qui semble sans fin. Nous retrouvons

ici dans *The Tree of Life* la grande rupture que nous présentions plus tôt d'une part au niveau des personnages, puisqu'il y a un passage du féminin au masculin, du meurtrier à la victime et d'une réflexion sur la nature de la vie à une réflexion sur la nature de la mort. D'autre part au niveau de la figure de l'incendie qui disparaît au profit d'une représentation tellurique et cosmologique du feu.

Mais si la représentation de l'incendie et du feu industriel est un motif essentiel de l'œuvre de Malick, il n'est en rien la seule manière qu'a le cinéaste d'aborder l'élément igné. Il nous faut à présent nous intéresser à tous ces autres feux qui habitent les films du cinéaste et qui rendent compte d'abord de la vie intérieure des personnages.

## Chapitre 3. La flamme du voyageur

### I. Le feu-refuge du voyageur

En revenant à notre problématique de départ, à savoir celle du foyer, il nous faut constater que le feu devient le foyer des protagonistes malickiens, auprès duquel ceux-ci trouvent refuge. Les nombreux feux de camps présents dans l'œuvre de Malick deviennent autant de petits foyers temporaires qui permettent à l'Homme de traverser le monde. Ils sont comme des émanations de l'incendie qui les a poussés sur la route et qui les accompagnent. Les personnages de Malick sont pour ainsi dire maudits par le feu.

Mais ce qui semble faire le malheur de l'Homme, et de l'Homme occidental en particulier, est précisément de constamment chercher un lieu de fixation, qui est perpétuellement menacé par l'incendie, au lieu d'apprendre à vivre avec le feu modeste, le feu résilient du feu de camp. Les moments de bonheur dans les différents films de Malick se retrouvent la plupart du temps autour de ces feux, lors de la fuite des criminels de *Badlands*, dans les fêtes de la moisson de *Days of Heaven* ou bien dans les feux utilitaires de la société indienne de *The New World*. Nous pouvons dès lors voir dans ces feux de camp un contre-point à l'incendie. Le feu de camp induit un mode de vie modeste, qui se soumet aux lois du monde qui l'entoure, monde qui s'identifie la plupart du temps à la nature. Aussi pouvons-nous voir ce feu plus modeste comme l'attribut principal de l'être-au-monde des personnages de Malick, que nous avons analysé précédemment, à savoir le voyageur. Nous pourrions développer cette analyse en caractérisant ce voyageur comme un explorateur. Il en va de même pour les enfants de *The Tree of Life*, dont les jeux consistent précisément en une découverte progressive du monde, mais sur un mode ludique et délivré d'angoisse par rapport aux autres personnages malickiens. Il peut s'agir de feux d'artifice ou encore de bougies placées dans des citrouilles pour la fête d'Halloween. Nous pouvons donc parler de la représentation d'un feu-refuge qui accueille et qui crée un espace au sein duquel il peut vivre plus apaisé, car sa présence seule constitue une chance, une joie et un réconfort.

La vie auprès de ce feu plus modeste s'accompagne donc souvent d'un

rapport au monde plus harmonieux, là où la demeure fixe est construite sur une dichotomie entre la nature et l'Homme. Ce cadre semble à son tour produire un effet curatif sur l'Homme. En observant les séquences qui se passent autour de ces jeux il faut voir comment le tempo du film ralentit, la manière dont ils construisent au sein du film des sortes de bulle qui éloignent les personnages des péripéties au sein duquel ils étaient plongés. Le feu comme foyer induit alors un rapport au temps différent, comme le montre Bachelard dans son livre *La flamme d'une chandelle*<sup>3</sup>. C'est un temps lent, presque figé, propice au recueillement, à la méditation ou à la rêverie. Ce temps différent s'accompagne d'un rapport au son différent également. Tout à coup l'Homme devient plus calme, plus à l'écoute du monde qui l'entoure. Le silence s'accroît en tentant d'écouter les murmures du feu.

Le personnage voyageur fatigué, physiquement comme spirituellement, trouve auprès de ce feu un lieu de repos et de régénération. Il s'oppose ainsi à la dégénérescence caractéristique de l'incendie. Smith découvre au sein du village des natifs américains qu'il a le pouvoir de soigner « Never had it struck me so forcefully before that I have the power to grant life and health to others. ». Le cas du fermier de *Days of Heaven* est particulièrement parlant. Celui-ci est très rapidement considéré par Bill comme un mort-vivant, son docteur lui ayant diagnostiqué une maladie incurable devant entraîner sa mort très rapidement. Mais l'amour qui se développe auprès de ce feu, entre le fermier et Abby a, littéralement, un effet curatif sur lui, le fermier survivant contre toutes attentes de longs mois, et ne décédera pas de la maladie mais de la main de Bill. Précisons qu'il s'agit ici d'une analyse transversale du feu au sein de la filmographie de Malick, prise comme un tout cohérent, ce que nous nous sommes attachés à démontrer. Il n'est pas exclu d'avoir une lecture diamétralement opposée de la même séquence. Ainsi, des éléments comme la noirceur de la nuit, la couleur très rouge du feu et la présence de la musique folk dans une séquence qui, d'une certaine manière, nous présente comment une femme fatale piège un Faust/fermier et malade. La séquence se lit alors comme une sorte de nuit des Walpurgis dans laquelle le diable rôde, corroboré par la voix-over qui, dans une séquence précédente avait annoncé la présence du diable dans la ferme. Cette analyse est parfaitement acceptable, y compris au sein de la nomenclature que nous élaborons, car la taille de ce feu, la vivacité de ses flammes, le rapproche en effet de la figure de l'incendie que nous décrivions précédemment. Il nous semble toutefois

---

<sup>3</sup> G. Bachelard; *La flamme d'une chandelle*; puf; Collection Quadrige; Paris; 2015.



qu'il est, dans le même temps, et c'est là l'ambivalence de toutes représentations du feu, un exemple particulièrement parlant de la propriété curative que peut avoir le feu dans l'œuvre de Malick.

Évidemment ce rôle curatif n'est pas l'attribut exclusif du feu mais peut être associé également à l'eau. Or, précisément le feu du voyageur s'approprie certaines caractéristiques de l'eau. Il brûle sagement dans son être et n'en déborde pas. Il reste proche du sol, ne s'élanche pas en de grandes flammes incontrôlables. Ce mélange de feu et d'eau se retrouve dans la lave créatrice de *The Tree of Life*. C'est de ce mélange de deux éléments porteurs de vie que toute vie est apparue, en façonnant le monde.

Le feu soigne, le feu est porteur de la vie et le feu est également une image de la vie. Au début de *The Thin Red Line*, le soldat Wit regarde profondément la flamme d'une allumette. Elle brûle, il la jette puis en allume une autre. Il se tourne alors vers son compagnon d'infortune et lui dit "I love Charlie company. They are my people". Il tend alors légèrement la flamme vers son codétenu. Nous avons là une utilisation tout à fait évidente de la flamme comme image de la vie. Cette brièveté de la vie de la flamme est un parallèle avec la brièveté de la vie humaine. L'Homme est de cette manière une flamme errante qui parcourt le monde. Witt, le mystique, trouve dans cette communauté de destin une source d'empathie et de fraternité. Le feu comme source et image de la vie s'oppose une nouvelle fois à la caractéristique meurtrière de l'incendie, faisant du foyer et de la flamme une antithèse complète à celui-ci.

## II. La flamme, horizon et véhicule du voyageur

Le feu du voyageur ce n'est pas uniquement le feu-refuge, c'est aussi la flamme guide. Nous pouvons voir dans chaque film, et toujours à des moments cruciaux, que les personnages se guident à l'aide de torches ou de bougies. Dans *Badlands* se sont les flammes d'une raffinerie brillant dans la nuit qui indiquent la proximité de la frontière canadienne. Dans *Days of Heaven* se sont les feux des trains qui, au début et à la fin du film, guident les personnages. Dans *The Thin Red Line*, les bombardements qui précèdent les soldats sur le champ de bataille, sont une manière de guider ces derniers sur le chemin qu'ils doivent parcourir. Plus

métaphoriquement, la flamme de l'allumette du soldat Witt n'est-elle pas aussi la représentation ou la source d'inspiration de cet autre monde qu'il a vu et qui le guide au sein de la folie de la guerre ? En conclusion de *The New World* nous pouvons voir un bateau ramenant Wolf et son fils vers le nouveau monde après le décès de Pocahontas. A la proue du bateau qui s'enfonce dans la mer crépusculaire se trouve une lanterne qui semble guider le navire vers sa destination. Enfin dans *The Tree of Life*, lorsque Jack adulte passe la porte qui le mène dans le monde d'après le Jugement Dernier, une courte séquence nous montre une jeune fille recevant la flamme d'une bougie qu'elle utilise pour s'orienter au sein des ténèbres vers une porte.

Il est évident que le feu comme guide n'est pas étranger à la nature lumineuse du feu, qui permet au voyageur d'éclairer son chemin et de le guider dans les ténèbres. Nous développerons cet aspect de la flamme dans notre dernière partie.

La flamme peut donc être le guide du voyageur et elle peut aussi être son véhicule. Malick utilise souvent la flamme comme un support de méditation à partir duquel le personnage-méditant va voyager dans sa propre vie et dans ses souvenirs. C'est la flamme dans laquelle plonge le regard de Jack adulte le jour de l'anniversaire de la mort de son frère, l'amenant à se remémorer son frère perdu, qui déclenche en réalité tout le reste du film. Le souvenir déclenché par la contemplation d'une flamme n'est pas un souvenir banal, qui prendrait le sujet par surprise. C'est une recherche délibérée de la part de celui-ci d'aller fouiller en lui-même. Le feu souvenir est un feu introspectif, qui peut fouiller jusqu'au fond de l'âme, tellement profondément que nous serions tentés d'y voir une plongée dans l'humanité et plus uniquement dans l'individu. C'est peut-être pourquoi le soldat Witt parle de fraternité après que la flamme de l'allumette l'ait plongé dans un souvenir de son enfance. C'est aussi une des raisons qui explique pourquoi Malick introduit le grand flash-back de *The Tree of Life* qui le conduira jusqu'à la création du monde par la contemplation d'une flamme.

"La flamme nous appelle à voir en première fois : nous en avons milles souvenirs, mais en rêvons tout à la personnalité d'une très vieille mémoire et cependant nous en rêvons comme tout le monde, nous nous souvenons comme tout le monde se souvient alors, selon une des lois les plus constantes de la rêverie devant la flamme,

le rêveur vit dans un passé qui n'est plus uniquement le sien, dans le passé des premiers feux du monde."<sup>4</sup>

Cette manière qu'a le feu-méditant de nous plonger dans le passé se retrouve au niveau de la narration. Tous les films de Malick sont racontés au passé, alors que le cinéma est par excellence l'art du présent de l'indicatif. Cette « passéité » est véhiculée de différentes manières. Cela peut être le temps utilisé par la voix-over d'un personnage qui nous indique bien que ce que nous voyons n'est qu'un souvenir, cela peut être au travers d'un texte, le carton ouvrant *The New World* indiquant une nouvelle fois que les événements auxquels nous allons assister appartiennent au passé (et affirme dans le même temps l'impossibilité de saisir ce qu'était le nouveau monde avant l'arrivée des colons) ou enfin cela peut simplement venir de la structure du film sous forme d'un long flash-back.

### III. Le feu-processus et le mouvement du regard

Le dernier rapport qui existe entre le feu et le voyage ont pour point commun d'être des processus. Le feu ne peut pas cesser de brûler, auquel cas il n'est plus un feu. Aussi le feu n'est pas uniquement une image de la vie, il en est aussi une métaphore. Cesser de brûler, cesser d'être dans l'action, dans le devenir c'est ne plus être. « Quel est le plus grand sujet du verbe *s'éteindre* ? La vie ou la chandelle ? »<sup>5</sup>. Nous trouvons le parallèle avec le voyageur, qui, s'il cesse de voyager n'en est plus un. Chez Malick cela semble aller plus loin car, comme nous l'avons vu, les sédentaires semblent menacés de mort et que le changement à la vie nomade s'accompagnait d'une reconnexion à la nature. Dans ce processus de reconnexion, nous pouvons enfin voir le feu comme un trait d'union entre l'Homme et la nature. Le feu-lien se confond bien souvent avec le feu-foyer. Ce feu en effet ne peut se passer de l'Homme et l'Homme ne peut se passer de lui. Il y a un rapport de réciprocité entre les deux éléments. Le rapport entre le feu et la nature est quant à lui complètement asymétrique puisque, si le feu a besoin de la nature pour exister, elle,

---

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 2015, p.3.

<sup>6</sup> *Ibid*; p. 25.

n'en a absolument pas besoin. Le feu constitue une menace pour la nature, et donc potentiellement une menace pour l'Homme qui doit apprendre à l'entretenir tout en refrénant ses ardeurs pour ne pas se retrouver pris dans ses flammes. Nous retrouvons un élément propre au feu que nous décrivions dans la première partie de notre travail, l'équivocité intrinsèque du feu, prise ici entre être fragile et être surpuissant. Entretenir un feu est une leçon sur la manière de vivre. Le feu peut alors devenir l'un de ces vecteurs transcendants dont nous parle Emerson sans être un élément naturel à part entière, mais un vecteur d'une autre nature. Emerson nous parle en réalité de la nature comme vecteur vers le divin. Malik nous présente une sorte de vecteur intermédiaire, qui nous fait d'abord revenir à la nature avant que la nature ne serve à son tour de vecteur vers le divin.

Le cinéma de Malick se place dès lors sous le signe du mouvement perpétuel. A regarder sa technique de filmage, il semblerait que ce ne soit pas uniquement ses personnages mais sa caméra aussi qui cherche, de film en film, à toujours bouger davantage, pas uniquement des tilts ou des panoramiques, mais aussi et surtout des travellings et des caméras portées, deviennent de plus en plus omniprésents. Il semblerait que le cinéaste cherche à déstabiliser sa caméra.

Dans ce double mouvement, celui des personnages et celui de la caméra, qui reprend la dualité du feu que nous présentions en première partie, nous pouvons trouver l'un des grands projets du cinéma de Terrence Malick : trouver une nouvelle manière de regarder le monde. Nous avons vu que nous pouvions dire que Malick nous raconte à travers tous ses films une seule et grande histoire, mais nous aurions également pu constater qu'il nous raconte toujours la même histoire. Cette histoire serait celle de la perte de l'émerveillement face au monde. Le regard humain use le monde, le banalise. Dès lors les personnages ont le désir d'un passage à autre chose, à un plus, à un ailleurs, à un nouveau. C'est dans ce mouvement que naît la beauté des premiers moments de l'existence, de la découverte, et qui fait aussi la tragédie des personnages adultes. Le cinéma de Malick peut donc également être lu comme une œuvre autoréflexive qui nous propose une réflexion sur les dangers de la postmodernité cinématographique. Un jour tout aura été filmé et mille fois vu, et notre regard n'aura plus rien vers quoi se tourner. Malick ne nous propose pas de chercher quelque chose de nouveau à filmer mais de chercher une nouvelle manière de regarder. Cette nouvelle manière de regarder nous pourrions la nommer « contempler ».

Et une nouvelle fois, elle provient précisément d'un certain rapport au feu. Nous avons tous déjà vu des feux, et ce à de nombreuses reprises. Mais il y a une attraction, une hypnose face au feu, qui fait que jamais nous ne nous laissons d'observer un feu. La flamme ne semble plus être ce que nous regardons, mais en tant qu'objet elle crée un plaisir de l'acte de voir pour lui-même et ainsi déjà de ce qui a été vu mille fois.

Le mouvement induit ainsi par le feu-processus n'est pas n'importe quel mouvement ni n'importe quel devenir. C'est un mouvement qui va dans le sens d'une purification.

"L'art de sauter au-delà de soi-même est partout l'acte le plus haut. Il est le point d'origine de la vie, la genèse de la vie. La flamme n'est rien d'autre qu'un acte de ce genre. Ainsi la philosophie commence là où le philosophe se philosophe lui-même."<sup>6</sup>

La purification du feu consiste essentiellement en la suppression de sa substance, de la consommation de l'objet matériel auquel il est attaché pour n'en garder que les propriétés essentielles, à savoir la production de lumière et de chaleur. Ce processus de purification anime en réalité ce double mouvement qu'est, d'une part, la trajectoire des héros Malick et, d'autre part, la trajectoire de l'œuvre du cinéaste elle-même.

---

<sup>6</sup> Nietzsche cité par G. Bachelard in *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 2015, p.62.

# **TROISIEME PARTIE**

## **La perfection du feu ou le soleil divin**

## Chapitre 1. Purification du feu

L'une des grandes problématiques du cinéma de Malick, nous l'avons vu, est de rendre compte de la vie intérieure de ses personnages. Le feu peut être vu comme une manière de figurer cette vie intérieure. L'idée est expressément formulée par le soldat Witt "Every one looking for salvation by himself. Each like a coal drawn from a fire." Les êtres humains sont ici directement comparés à un charbon cherchant, par la recherche du salut, à retrouver un état originel. Le soldat Witt cherche à enflammer à nouveau son être pour se rapprocher du grand feu originel qui unissait tous les êtres.

Cette flamme intérieure décrite nous intéresse particulièrement car elle semble trouver deux types de personnages, correspondant chacun à l'une des caractéristiques du feu envisagé comme processus de purification. C'est d'une part l'amoureux qui est associé à la chaleur, et d'autre part le croyant qui est associé à la lumière. La porosité est grande entre ces deux typologies, aussi nous ne nous y attachons que comme une grille de lecture mais ne retranscrivant en aucun cas une dichotomie dans la représentation chez Malick.

### I. L'amoureux, principe calorifique du feu

Le personnage amoureux est l'une des grandes figures du cinéma de Malick. L'amoureux peut apparaître comme une des réponses données par Malick pour se sortir de la mélancolie du paradis toujours perdu. Encore une fois un des personnages de *The Thin Red Line*, le soldat Bell, énonce explicitement le parallèle entre l'amour et le feu "Love. Where does it come from ? Who lit that flame in us ?". L'image qui précède cette séquence est celle d'un soldat en pleurs se recroquevillant sur lui-même comme pour y chercher un peu de chaleur, qu'il ne trouve désespérément pas. L'amour et la chaleur se trouvent associés chez Malick pour leur nature pénétrante et irradiante. Contrairement à la lumière, qui reste en surface des choses, la chaleur pénètre les objets et les êtres. La chaleur de l'amoureux réchauffe le plus profond de l'âme, elle s'oppose au désespoir du soldat.

Ce motif est particulièrement visible dans *The New World*. Le thème principal du film semble parfois être celui de l'amour. L'amour entre Smith et

Pocahontas est absolument parfait. Ils s'aiment avant de réussir à se parler et à se comprendre. La mise en scène rejoue alors le mythe de l'enlèvement de Perséphone par Hadès. Les deux amoureux vivent leur idylle au sein d'un monde chaleureux et grouillant de vie. Dès qu'ils sont séparés, l'hiver arrive et prive le monde de chaleur et de vie. L'amour entre Smith et Pocahontas a une dimension cosmologique. Il n'y a qu'un seul amour, source de la vie, un amour particulier, absolu, qui nous est donné à voir au travers de l'incarnation particulière, celle de Pocahontas et de Smith. La dimension cosmologique du feu nous laisse déjà entrevoir le lien que nous allons développer entre le feu le croyant et le divin.

Il nous faut avant de continuer préciser que Malick nous présente dans chacun de ses films la limite de l'amour terrestre. Que ce soit le départ de Smith, la lettre de séparation de la femme de Bell ou encore la mort de R. L. (le frère de Jack de *The Tree of Life*), l'amour connaît toujours une fin. Cette perte plonge le personnage dans le désespoir et l'amène à chercher une autre manière de se libérer. Les personnages tournent alors leur regard vers la lumière.

## II. Le religieux, principe lumineux du feu

*The Thin Red line* regorge de référence à la lumière que le soldat Witt voit. Ce qui nous semble particulièrement intéressant est la manière dont le soldat Witt est présenté comme un voyant. C'est un homme qui, dès le début du film, semble savoir où il va, malgré les nombreuses interrogations que la guerre fait surgir dans son esprit. Pour être plus exact, il semble être libéré de l'angoisse d'ignorer sa destination. Il n'a plus besoin de lumière pour guider, il voit la lumière. La dernière voix du film, bien qu'attribuée à un autre soldat, résonne comme une phrase destinée à être prononcée par ce soldat mystique. Il se trouve une sorte de corps de substitution pour dire les choses qu'il ne peut plus dire. "Darkness, light. Strife and love. Oh, my soul. Let me be in you now. Look out through my eyes. Look out at the things you made. All things shining.". Nous avons la reprise de l'idée que l'amour et la lumière vont dans le même sens. Mais ce qui nous intéresse particulièrement est que le soldat semble dire que voir la lumière en toute chose est d'abord une question de regard. Il faut être capable de voir le monde de cette manière. Malick partage ainsi sa quête avec certains de ses personnages, lui aussi



cherchant une nouvelle manière de poser un regard sur le monde. Mais il donne également la parole à ceux qui n'y arrivent pas. Le cynique sergent Welsh, après la mort de Witt, demandera en se recueillant sur sa tombe "where's your spark now?". Voir la lumière en toute chose est réservé à quelques privilégiés (Pocahontas et Witt). C'est un état de grâce.

### III. Voir la lumière, le soleil comme guide

Les mystiques s'opposent en cela au capitaine Staros, figure du croyant invoquant Dieu la veille de la bataille, agenouillé devant une bougie. "You're my light. My guide." déclare-t-il. Les ténèbres sont d'abord une privation de lumière, de la lumière de toutes choses. Une scène de *The Tree of Life* explicite le rapport qu'entretient la privation de la vue, la privation de lumière et la vie spirituelle. Le jeune Jack est confronté à la mort d'un enfant avec lequel il jouait dans une piscine. Il se met alors à douter de la bonté de Dieu et se pose la question de savoir pourquoi devrait-il, lui, être bon alors que l'être suprême ne semble pas l'être. Le plan d'une maison en flammes suit ce questionnement porté par la voix-over, image purement symbolique incarnant la perte des fondations de l'être-au-monde du jeune homme. Les enfants vont ensuite jouer dans un nuage de fumée dégagée par des employés de la mairie (pour lutter contre les moustiques). Ils s'écrient "i can't see". La foi est ce qui donne la vue et permet de s'orienter dans le monde. Il n'est pas étonnant alors que la lumière soit la plus importante des formes par lesquelles elle puisse se manifester. La source de lumière est alors vue dans l'oeuvre de Malick comme la recherche d'une libération. Le capitaine John Smith sort des ténèbres de la cale où il est enchaîné, à l'approche du nouveau monde. Il tourne alors son visage vers l'ouverture zénithale qui apporte la lumière dans sa cellule et tend les mains comme pour recueillir la lumière, dans un geste qui ressemble à celui d'un croyant (ce geste peut aussi être simplement une tentative de récupérer de l'eau douce...). Nous pouvons voir qu'en cela le personnage de Smith est très différent du personnage de Witt car il n'est pas capable d'être sa propre lumière. Le thème de la libération est aussi développé avec la figure de l'amoureux. Le capitaine Smith comme le soldat Bell déclare "I was a prisoner. You set me free". Nous pouvons donc affiner ici l'une des caractéristiques du feu-guide que nous décrivions dans la partie précédente.

Il éclaire le chemin devant soi, il donne la direction, qui éclaire le lieu où est le personnage, mais c'est la lumière du feu elle-même qui semble devoir être regardée.

C'est le soleil qui va alors devenir ce feu guide, cet ultime point de fuite à l'horizon. *The New World* nous donne à voir à plusieurs reprises l'image des navires se dirigeant vers le soleil couchant, vers l'ouest où se trouve le nouveau monde. La boussole de Smith indique la position du soleil, c'est d'ailleurs la première chose qu'il montre aux amérindiens lorsqu'ils le capturent. De manière plus générale, le cinéma de Malick abonde de contre-plongées. Le soleil fonctionne comme un aimant attirant la caméra. La caméra qui effectue un travelling-avant et s'achève par un tilt vers le haut est un mouvement également récurrent. Ce mouvement incarne le mouvement d'ascension, de transcendance qui anime le cinéma de Malick. Ce sont les bras ouverts vers le ciel de Pocahontas invoquant l'Esprit, pour l'aider à chanter l'histoire de sa terre. C'est le regard perdu vers le soleil couchant de Mr O Brian après avoir appris la mort de son fils à la guerre. Cet attrait du soleil en tant que guide se retrouve également par la multiplication des sources de lumière zénithale. Dans la cale du bateau de Smith, nous l'avons vu, mais également dans la cellule du codétenu de Witt ou encore le toit en spirale de la chapelle du Thanks-Giving Square de *The Tree of Life*. L'ouverture zénithale nous montre que le mouvement d'ascension et la lumière vont de pair dans le cinéma de Malick. L'importance de la lumière se retrouve ainsi dans les consignes que donne le réalisateur à ses chefs-opérateurs concernant le ciel. Il abhorre que l'image du ciel soit bleue. C'est une image de carte postale. Le ciel est brûlé (au sens technique du terme) dans les films de Malick afin de lui donner la blancheur de la lumière.

L'importance de la figure du soleil de plus en plus grande dans les films du cinéaste apporte un changement d'échelle. Il y a passage du terrestre au cosmique. Ce changement d'échelle recoupe l'amour cosmique de Pocahontas et Smith que nous décrivions juste avant. Le soleil devient alors le guide du monde. C'est un feu-guide mais d'une autre dimension. Il parachève la purification du feu en n'étant que lumière et chaleur. Cette vision cosmologique trouvera son apogée avec la vision de *The Tree of Life*.

La volonté de Malick de toujours tourner en lumière naturelle, avec le moins de sources artificielles, témoigne de l'importance qu'il porte à la lumière naturelle.

Nous voudrions à présent analyser comment le traitement de cette lumière rejoint les problématiques du feu.

## Chapitre 2. Vers le soleil, la lumière de Terrence Malick

La lumière naturelle est souvent utilisée par le réalisateur pour dévoiler l'enjeu principal de son film. Bien qu'il puisse paraître que nous énoncions là un lieu commun, toutes les interviews des chefs-opérateurs mettent l'accent sur sa volonté de traiter son histoire d'abord visuellement. Nous pouvons observer que l'évolution corrobore le grand mouvement de l'œuvre de Malick vers le cosmique en utilisant comme vecteur d'abord la lumière du soleil.

### I. Du psychologique au cosmique

Nous ne disposons malheureusement que d'assez peu d'informations sur le tournage de *Badlands*, contrairement aux autres films de notre corpus, dont les chefs-opérateurs ont presque tous donné d'importantes interviews, en particulier au magazine *American Cinematographer*. Cela ne nous empêche en rien d'analyser la scène mais ces interviews permettent souvent d'éclairer sur quels aspects Malick porte son attention.

Dans le cas de *Badlands*, nous avons affaire à une lumière crue. La majorité du film se passe en extérieur, de jour. Les ombres sont peu présentes et, en dehors des scènes de nuits, les noirs ne sont pas très profonds. Le ciel est souvent brûlé. Les paysages, la plupart du temps dépouillés, forment des sortes d'aplats de couleurs. Le marron de la terre, le vert de l'herbe, le bleu des vêtements des personnages. Elle rappelle le style des peintures du père de Holy, qui est peintre pour des panneaux publicitaires. Sur le grand panneau qu'il peint avant sa mort, le père représente justement une famille américaine stéréotypée, vivant de manière idéalisée à la campagne. En gardant le même style, le film nous montre l'envers du décor mais avec la même technique. La photographie de *Badlands* est une manière de simplifier les formes, d'aller à l'essentiel. C'est déjà une lumière puissante et pénétrante capable d'exposer, de dépouiller de ce qui n'est pas indispensable. Les angles de caméra sont eux parfaitement horizontaux. Il y a très peu de plongée ou de contre-plongée et de mouvements de caméra. Le premier film de Malick a une volonté de regarder le monde en face, sans appareil ni faux semblant. Il dépouille le monde de ses artifices.

Le film se termine néanmoins par un plan du soleil. Il est filmé

horizontalement. C'est un soleil couchant, certes, mais il est surtout filmé comme un plan subjectif depuis le point de vue de Holy qui est dans l'avion les ramenant dans leur état d'origine afin d'y être jugé pour leur crime. C'est une première apparition sans contre-champs dont on ignore quel effet il aura sur Holly. Mais cette apparition nous donne le sentiment que la jeune fille ne voit le soleil que parce que celui-ci s'est mis sous son nez. Autrement elle ne l'aurait peut-être pas remarqué. L'indifférence des meurtriers face à leurs crimes, s'étend à leur propre sort et leur propre condition. Ils sont indifférents à tout, indifférents à la beauté du monde (notons l'humour de Malick qui fait lire à Kit un magazine *National Geographic* pendant leur escapade dans les bois).

La photographie de *Days of Heaven* marque le passage de l'indifférence vis à vis du monde à une sorte d'intégration totale au monde. Il y a une interdépendance entre les personnages et le monde. Ce sont les personnages qui déterminent quelle lumière va les éclairer. Dans une morale toute chrétienne, il y a le péché et la sanction. C'est un meurtre qui ouvre le film. Ce péché originel va ensuite contaminer l'ensemble de la photographie. Nestor Almendros est particulièrement célèbre pour l'utilisation de la "golden hour" dans ce film. Dans une interview donnée à *American Cinematographer*<sup>7</sup> en juin 1979, le chef opérateur rappelle qu'il s'agit d'abord d'une volonté de réalisme de la part de Malick, car ce moment particulier de la journée correspondait à l'heure de la journée où effectivement les ouvriers agricoles avaient du temps libre, avant de commencer le travail ou après l'avoir terminé. Malick et Almendros se sont également imposés d'autres règles extrêmement contraignantes, notamment la volonté d'utiliser au maximum la lumière naturelle et un minimum de lumière artificielle. C'est la première fois à notre connaissance que Malick et son chef opérateur s'imposent des règles. Il en sera ainsi pour toutes ses réalisations futures.

Afin de mettre en œuvre cette volonté, le chef opérateur a profondément adapté ses moyens techniques, allant jusqu'à lui causé beaucoup de tort auprès de son équipe technique, ce qui montre l'intransigeance du réalisateur concernant son rendu. Le film a été tourné en utilisant la dernière pellicule Eastman 5247 de 100ASA (version d'après 1976), qui supportait très bien d'être poussé au tirage. Le développement était ainsi souvent poussé en 200 ASA et parfois en 400. Bien qu'il

---

<sup>7</sup> *American Cinematographer*; volume 60; n°6; juin 1979.

s'agisse d'une pellicule équilibrée à 3200K, le chef opérateur enlevait parfois le filtre 85 lors de tournages en extérieur lorsque la luminosité devenait trop faible. De même, au fur et à mesure que la luminosité baissait lors du tournage, puisque la "golden hour" ne dure, d'après Almendros, qu'une demi-heure, l'opérateur ouvrait progressivement son diaphragme. Le choix des dernières Ultra-Speed Lenses de Panavision lui permettait d'ouvrir à 1.1, imposant une parfaite précision au point, lors de scènes parfois improvisées. Dans les cas les plus extrêmes, la caméra ne tournait qu'à 8 images par seconde, demandant aux acteurs de jouer au ralenti.

Toutes ces contraintes avaient pour objectif de conserver le rendu particulier des couleurs et de la lumière de ce moment de la journée. Il y a ainsi eu un travail sur le choix des costumes, pour éviter une trop grande saturation due aux changements de lumière tout le long de la "golden hour". Le traitement de l'image en post production a également été très important pour uniformiser les différentes images. L'image obtenue est celle d'un monde terrestre sous exposé, car filmé en léger contre-jour permanent. Le ciel est en dégradé. Les tons chauds dominant et la lumière douce apporte l'impression d'un monde accueillant, agréable et doux. Cette ambiance, qu'Almendros qualifie de romantique, tranche radicalement avec l'image du monde industriel des villes donnée par la première scène du film. Il s'en dégage la sensation d'un monde sur la brèche, sur le point de basculer dans les ténèbres. Les villes, elles, ont en réalité déjà basculé.

C'est sur ce point que le titre du film prend son sens. Il existe en effet une occurrence dans la Bible de la formule « days of heaven ». Dans le Deutéronome 11:21 il est écrit "Et alors vos jours et les jours de vos enfants, dans le pays que l'Eternel a juré à vos pères de leur donner, seront aussi nombreux que les jours des cieux [days of heaven] le seront au-dessus de la terre". Ces jours d'immortalité sont promis à celui qui respecte les commandements de Dieu. Le film qui s'est ouvert sur le meurtre d'un homme est donc pour ainsi dire condamné à la mort. C'est évidemment alors tout un symbole, que le geste qui condamne le monde agricole traditionnel soit perpétré par la machine industrielle. Mais cela ne remet pas en cause notre affirmation précédente, que le feu est toujours chez Malick d'origine humaine. Au contraire, ce que nous présente Malick ici c'est encore l'incapacité de l'homme à se satisfaire de ce qu'il a et à en vouloir toujours davantage. Le progrès technique n'est qu'un changement d'échelle, mais reflète la même volonté humaine. C'est encore une fois l'homme qui engendre son propre malheur par le feu. Une

grande partie de *Days of Heaven*, au travers de sa photographie en particulier, nous présente donc un monde sur le point de sombrer dans les ténèbres et condamner l'homme aux tourments infernaux de la machine.

Ce qui nous intéresse particulièrement est cette manière dont le ciel et le soleil sont liés visuellement au destin des personnages. Dans la citation biblique elle-même les jours des êtres humains sont liés aux jours des cieux. Nous pourrions dire que le ciel de *Days of Heaven* s'embrase en préfiguration de l'embrassement du monde terrestre. Mais il n'existe pas encore de connexion vers le monde céleste. Le soleil n'est jamais visible, et la lumière n'a aucune matérialité. Il est, ou bien trop haut dans le ciel (comme dans *Badlands*), ou bien déjà couché.

## II. Matérialiser la lumière: le filtre de la nature

Avec *The Thin Red Line*, ce qui prime dans la photographie de John Toll c'est la subjectivité du point de vue. Les mouvements de caméra prennent une importance cruciale dans la mise en scène, au point de faire venir une grue Akela de 22m des États-Unis dans la jungle du tournage (en Australie), le tout en faisant attention à ne pas abîmer l'herbe qui était le décor principal du film. Nous l'avons vu, ces mouvements ont une place essentielle dans la mise en scène du soleil. Malick aurait répété très régulièrement à ses cadresurs de trouver le même genre de mouvement que celui de la descente d'une rivière. "The picture should have the same kind of flow". Les contre-plongées également qui sont légions. Une importante partie de ce qui fera la marque de la lumière dans le reste de l'œuvre de Malick est utilisée pour la première fois sur ce film. Il est celui qui donne une matérialité aux rayons lumineux. La lumière devient presque un personnage à part entière du film. Elle est là, avec les soldats, présente dans la jungle. Mais c'est un personnage d'une autre dimension. Il déborde l'existence dans les trois dimensions, en quantité, en intensité et en durée. La lumière est partout, tout le temps et de manière totale. La photographie cherche à accentuer cette présence. Mais cet être n'a pas de matérialité propre, aussi nous avons affaire à un certain paradoxe. C'est une présence mélangée à une absence, un "être-la sans être-là". Cette présence-absence ressemble beaucoup à l'état de certains des personnages. Alors qu'on leur parle ou que quelque chose se passe, leur attention est dirigée vers autre chose, ils regardent ailleurs, la voix-over

vient recouvrir ce qui se passe. Les noirs quant à eux sont profonds mais conservent beaucoup de détails grâce à une surexposition à la prise de vue. Les hautes lumières sont très souvent surexposées (de trois à quatre diaph) donnant son aspect lumineux au film. Le rayon de lumière devient alors ce lien que l'on suit pour sortir des ténèbres.

Il y a une certaine continuité dans l'approche entre les deux derniers films. Les noirs profonds, les visages légèrement sous exposés, les hautes lumières qui brûlent. Il est particulièrement intéressant d'observer comment l'évolution de l'image tient en grand partie à la mise en scène, car toutes ces décisions n'ont pas le même impact si elles sont appliquées dans un champ, après le coucher du soleil, ou en plein jour au milieu d'une forêt tropicale.

### **III. Pédagogie naturelle et transcendantalisme**

Dans la mise en scène de cette de cette lumière, la nature, et en particulier la végétation devient un élément clé de la mise en scène. Elle sert de filtre permettant de rendre matériel l'immatériel. Les plans sont nombreux où la lumière pénètre l'obscurité de la jungle en traversant les feuilles. Le contraste entre le ciel et la végétation, l'humidité de la forêt tropicale créant une brume dans laquelle la lumière vient frapper ou encore les reflets de lumière sur l'herbe sont autant de manière de rendre visible cette lumière. La lumière devenant matérielle, au contact de la nature elle devient une manière de développer l'idée d'un transcendantalisme utilisant la nature comme vecteur. Aussi John Toll dit-il n'avoir utilisé que très rarement des focales supérieures au 50mm. Autrement quelque chose manquait dans l'expérience des soldats qu'il tentait de retranscrire. La nature n'était pas suffisamment présente. L'utilisation des courtes focales a en plus l'avantage de souligner les mouvements de caméra dans l'axe de prise de vue. Le chef opérateur a aussi cherché à préserver les couleurs de la nature. Toll a commencé par abandonner le traitement sans blanchiment partielle (ENR) pour le développement de la pellicule qui avait d'abord été envisagé d'abord à cause de la trop grande désaturation des couleurs. Il faut donc imaginer que ce qui intéressait le chef opérateur était le rendu particulier des hautes lumières, plus brûlées et plus brillantes, et la richesse des noirs. Il a alors opté pour le dernier modèle de pellicule de Kodak, à l'époque la Vision 500T 5279. Cette



pellicule n'a été utilisée que pour dix pourcent du film, dans les cas de luminosité très basse et les plans de nature. Ses noirs riches, son rendu des couleurs, sa définition et son contraste permettaient au chef opérateur d'obtenir un rendu de réalité brute sublimée. Les autres quatre-vingt-dix pourcent du film ont été tourné avec la Kodak 100D 5248, moins contrastée et moins saturée. L'image cherche ainsi à rendre visuellement le contraste entre le monde naturel et le monde humain, la guerre au milieu du paradis.

Mais dans *The Thin Red Line* c'est la lumière qui descend sur le monde. Nous pouvons le voir dans les plans en contre-plongée, associés aux courtes focales, rendant un effet de perspective fort de ces rayons de lumière. Ces plans reviennent souvent après la mort. Comment interpréter cette association ? Impossible d'apporter une réponse définitive. Leur traitement visuel rappelle fortement *L'extase de Sainte Térèse* du Bernin que nous présentions en première partie. Rappelons que l'étymologie d'extase signifie se tenir en dehors de soi-même. Le lien à la mort devient une libération, permettant à l'âme de briller au travers d'un corps mutilé, comme ces feuilles partiellement mangées par les insectes laissent passer la lumière du soleil. Mais il peut également s'agir de l'évocation de l'ailleurs que rejoint l'âme après la mort, les cieux.

Ou bien peut-être encore, l'expérience de la guerre toute entière n'est-elle qu'un processus initiatique à la condition humaine. Conquérir la colline, affronter la guerre, traverser la jungle et le monde en feu ne seraient que des allégories pédagogiques. En comparant à une autre allégorie, celle de la caverne de Platon, le parallèle devient saisissant:

"Et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpé, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences ? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière, pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies ?"<sup>8</sup>

Et c'est une nouvelle fois la nature qui va servir d'intermédiaire entre le monde du vrai et le monde des illusions.

---

8 Platon, *La République*, Flammarion, Bussière, Saint-Amand, p274.

"Il aura je pense, besoin d'habitude pour voir les objets de la région supérieure. D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière. [...] "A la fin ce sera le soleil - non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit - le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est."<sup>9</sup>

La polysémie des images de Malick est à l'image du film lui-même, construit sur la polyphonie des points de vue. Mais il est évident que le soleil reste l'une des figures et un point de fuite essentiel à son œuvre.

---

9 *Ibid.*

## Chapitre 3. Soleil, nature et divin

### I. Le devenir flamme de la nature

La nature devient donc, au travers des moyens que nous avons énoncés plus haut, un intermédiaire permettant aux Hommes d'acclimater leurs yeux avant de les tourner vers le soleil. Un type de plan est caractéristique de ce mouvement ascensionnel que provoque la nature. Il montre, en contre-plongée totale et avec un grand angle, une forêt, les arbres s'élançant ainsi vers le ciel en formant une cathédrale végétale. Ce type de plan apparaît à partir de *The New World*. A ces plans, font échos les plans d'échelles ne s'adossant à rien, filmés en contre-plongée, présents autant dans *The New World* que dans *The Tree of Life*. Ce sont des échelles qui mènent au ciel, reprenant la symbolique de l'échelle de Jacob.

Ce mouvement d'élévation reprend l'élément de la flamme comme forme élémentaire de la vie droite, verticale. Dans une perspective poétique, nous pourrions dire que tout ce qui monte est, de part ce dynamisme, une sorte de flamme. La poétique du feu touche à l'universel lorsqu'elle essentialise le devenir flamme de tout être. Des jets d'eau qui s'élancent vers les cieux aux arbres tel des tours de Babel végétales, l'énergie du feu se retrouve dans tous les êtres et dans tous les mouvements ascendants. C'est moins l'image de la brièveté, de la fugacité et de l'immatérialité de la flamme qui est exploité ici que son dynamisme.

"L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante,  
l'homme qu'une flamme parlante,  
l'animal qu'une flamme errante."<sup>10</sup>

Ce dynamisme, Malick le traque partout dans la nature. Dans le vent dans les arbres, dans l'eau qui coule, dans les oiseaux qui volent. Il y a une volonté de rendre visible ce qui est spontanément caché ou invisible. La caméra est un fluide sensible à toutes les forces qui animent le monde. Son objectif dévoile en négatif, en montrant l'empreinte, la marque ou le mouvement. Les seules personnes nues de la filmographie de Malick sont des natives américaines, mais filmé uniquement depuis

---

<sup>10</sup> Novalis, *Fragments*, Librairie José Corti, Paris, 2003, p169.

un point de vue sous-marin. L'eau sert ainsi de filtre permettant de mettre à nu les êtres dans une vision symbiotique de l'Homme et de la nature, dans une réunion des contraires. L'eau est le point de vue privilégié de cette réunion des contraires que sont le terrestre et le céleste. Malick en exploite tantôt la transparence avec le point de vue sous-marin, le soleil se réfractant ainsi dans la mer. Tantôt c'est grâce à la réflexion à la surface de l'eau que le soleil est rendu visible, vision troublée et moins pure que la précédente. Ces images réunissant le terrestre et le céleste apparaissent toutes au début de *The New World*. Elles appartiennent à ce monde idéal que l'Homme occidental n'a pas encore touché. Cette réunion des opposés, qui n'est pas sans rappeler l'ambivalence du feu et son statut de principe universel, a également inspiré le poète Octavio Paz.

"La lumière est fixe, immatérielle, centrale. Feu et glace à la fois, elle incarne l'objectivité et l'éternité. C'est le regard. Claire et sereine, elle dessine les contours, délimite, distribue l'espace en parts symétriques. C'est la justice, mais aussi bien l'Idée, l'archétype inscrit dans un ciel sans nuages. Lumière: amour de l'essence, règne de l'intemporel. L'eau est diffuse, fuyante, informe. Elle évoque le temps, l'amour physique; c'est la marée - mort et résurrection -, l'entrée dans un monde élémentaire. Tout se reflète dans l'eau, tout sombre et tout renaît. Elle est le changement, le devenir universel. La lumière sépare, l'eau réunit. Le paradis, on le voit, est régi par deux sœurs ennemies."<sup>11</sup>

## II. La méthode Lubezki, le règne de la lumière solaire

Nous commençons à entrevoir un certain nombre de qualités qui, nous l'avons dit au début de notre travail, sont généralement attribuées au soleil divinisé. La lumière en tant qu'incarnation de l'objectivité, de la justice, règne de l'intemporel et de l'essence recoupe les croyances des cultures antiques pré grecque. Malick ne se contente pas d'utiliser le soleil comme une allégorie. Il semble bien que celui-ci soit divin. Le passage de *The New World* à *The Tree of Life* est de ce point de vue décisif.

---

11 PAZ, Octavio, *Aigle ou Soleil in Liberté sur parole*, Poésie/Gallimard, Paris, 1971.

Les deux films ont été photographiés par le même chef opérateur, Lubezki, qui est depuis le collaborateur privilégié de Malick sur ses autres productions. Leur travail est particulièrement célèbre pour être fondé sur une série de règles qu'ils s'imposent, ces règles pouvant être contradictoires et ne sont pas absolument contingentes. Il est intéressant de comparer les interviews de Lubezki à l'*American Cinematographer*<sup>12</sup> pour comprendre comment des idées similaires ont été développées d'un film à l'autre. Ainsi la volonté de filmer en contre-jour est décrite d'abord comme un moyen de conserver la continuité du film. D'autant que le réalisateur ne tourne pas séquence par séquence et qu'un plan à l'origine destiné à une séquence tournée au mois de juin peut se retrouver dans une autre tournée au mois de novembre. Ce contre-jour dans *The New World* permet également d'avoir le soleil couchant en arrière-plan et de voir les personnages se diriger vers lui, reprenant ainsi l'image du feu-guide et les canons des tableaux de marine comme nous l'avons vue en première partie avec les œuvres de Vernet.

Avec *The Tree of Life*, le contre-jour est toujours une des règles, mais le soleil est beaucoup plus présent dans le plan. C'est un soleil beaucoup plus haut, plus zénithal, se détachant ainsi du feu-guide de l'horizon pour devenir un feu dominateur. Les flairs sont beaucoup plus présents donnant une matérialité directe à la lumière, sans passer par le filtre de la nature comme c'était le cas pour *The Thin Red Line* ou *The New World*. Entre la caméra et le soleil qui crée le flair, il y a souvent la mère, la source de l'amour et de la vie qui irradie tout le film de sa chaleur. La lumière en contre-jour est également une lumière qui façonne et distribue l'espace là où la lumière de face aplatit tout, nous dit Lubezki. Toutes ces qualités de la lumière et du soleil vont de pair avec une volonté radicale d'utiliser au maximum la lumière naturelle. Il nous faut mesurer à quel point le souci de ces deux premières contraintes ont poussé la production à s'adapter. Lubezki s'est ainsi inspiré du premier studio de l'histoire du cinéma, le Black Maria d'Edison, qui avait pour particularité d'être construit sur un plateau tournant géant. L'orientation du studio pouvait ainsi s'adapter à l'orientation du soleil tout au long de la journée. Dans le cas de *The Tree of Life*, trois maisons furent utilisées, l'une orientée à l'est, l'autre au sud et la dernière à l'ouest. Dans les maisons elles-mêmes, certains toits opaques furent remplacés par des toits en plastiques durs et des fenêtres furent ajoutées. Le choix de tourner en pellicule découle également de cette double contrainte. La latitude offerte

---

<sup>12</sup> *American Cinematographer*, vol. 92, n° 8, Août 2011.

par le celluloïd permettait au chef opérateur d'exposer un acteur proche d'une fenêtre à T2, un second acteur éloigné de la fenêtre à T1 et de toujours avoir quelques détails dans un ciel pourtant surexposé à T64.

A ces difficultés techniques s'ajoute les difficultés de tournage, les variations lumineuses au cours d'un plan pouvant être importantes. Loin d'en faire un obstacle, pour un auteur ayant érigé la sérendipité au rang de méthode de travail, Malick trouve des images impossibles à planifier autrement. Nous pensons en particulier à ce plan de R.L. jouant de la guitare sur le porche. Le soleil vient soudainement éclairer le plus jeune des trois fils, dans une image proche des annonces de la Renaissance, achevant ainsi l'élévation de R.J. au rang d'enfant prodige, aux yeux de Jack, et renforçant d'une part sa jalousie pour obtenir l'attention de sa mère et son conflit avec son père.

La lumière du soleil est bénédiction, la lumière du soleil est également renaissance. Lorsque Smith est sauvé par Pocahontas de sa condamnation à mort, un plan d'une ouverture zénithale permettant à des rayons du soleil de descendre dans la tente pour sauver le capitaine d'un autre feu, celui de la poudre à canon dont Smith a juste auparavant montré les propriétés au chef Powatan. S'ensuit une séquence montrant un rituel amérindien, qui est évidemment à mettre en lien avec le thème du feu curatif et de la renaissance.

### **III. Le soleil et le divin dans *The Tree of Life***

Le soleil, nous le disions précédemment, devient ainsi l'image du divin lui-même. La transcendance dont nous parlons tout au long de notre étude semble se diriger en direction du soleil, non plus en tant que guide mais en tant que destination. *The Tree of Life* semble entièrement construit sur la mise en scène du solaire et du divin. La mort s'ouvre sur la mort du plus jeune frère, R.J., à la guerre, plongeant sa mère dans un grand doute métaphysique. Apparaît alors une sorte de flamme luisant dans les ténèbres. Cette flamme ouvre et ferme le film. Elle précède également l'introduction du premier flash-forward qui nous introduit le personnage de Jack adulte et enfin elle introduit le grand flash-back de la création du monde. Comment ne pas voir dans cette flamme l'image du divin, qui brûle dans les ténèbres, à partir de rien, reprenant l'image du feu parfait et pur ? Image de Dieu,

image de la foi également, traversée de questionnement tout au long du film et qui pourtant revient en restant inchangée, indifférente.

La grande séquence de la création est un moment à part de toute la filmographie du cinéaste. Elle est introduite par cette flamme divine et est précédée par un traveling avant et un tilt vers le haut de la caméra nous montrant, encore une fois, des arbres s'élançant vers le ciel. La séquence se construit ensuite en trois temps, articulés par trois fondus d'ouverture. La première partie nous montre le néant de l'univers traversé par une lumière et une sorte d'onde aboutissant à l'apparition des premières formes de matières, des galaxies et des nuages de poussières et de gaz. Elle se conclut par une explosion dont le feu recouvre l'intégralité de l'image, le feu qui crée le monde. La seconde séquence s'ouvre par les premiers jours du monde et la création de la Terre. Elle se conclut par les premières divisions cellulaires et autres procédés organiques qui précèdent la vie. Le dernier plan est un plan sous-marin, la lumière d'un orage venant percer à intervalles réguliers les ténèbres des abysses et laissant entrevoir des micros organismes pullulant dans l'océan. La dernière séquence s'ouvre par un lever de soleil et nous montre la création de la vie. Elle se conclut par l'arrivée du météorite qui met fin au règne des dinosaures. Cette séquence constitue un contre point fort à l'esthétique recherchée par Malick dans tout le reste du film. La construction précise et la description méticuleuse et scientifique de toute l'histoire de la genèse du monde est aux antipodes de la déconstruction générale des séquences du reste du film. Là où le reste du film ne vise que l'émotion et la retranscription de l'intériorité, la séquence met l'accent sur le narratif et la continuité. Les techniques de filmage sont évidemment très différentes également. La méthode développée par Lubezki et Malick est proche du photojournalisme, en équipe réduite, réactive, prête à saisir l'imprévu et le fugace. Ici ce sont des images très précises, scientifiques nous disions, de sources multiples. La place de la lumière, du feu mais surtout du soleil au sein de cette séquence est centrale. Tout provient de ces trois principes, tout tourne autour. C'est le principe premier et universel.

Il sera également le principe final. Le film se conclut par une grande séquence solaire. Jack adulte suit une sorte d'ange dans un paysage désertique et passe une porte qui ne le mène à aucun intérieur. Soudain un traveling avant en accéléré et un cut sur un nouveau feu recouvrant l'intégralité de l'image, le jugement dernier ("Guide us to the end of time"). Puis un plan de l'éclipse du soleil par la

terre. A partir de ce moment le nombre d'images contenant le soleil est très important, donnant réellement l'impression d'une séquence solaire. Nous ne nous concentrerons que sur quelques images qui nous semblent particulièrement significatives. D'abord les plans de R.J. sortant de la maison de son enfance et se dirigeant vers le soleil. Sa mère et Jack adulte le regarde s'éloigner. Puis les plans de Mme O'Brian en contre-plongée, entourée de deux anges. Elle semble se baigner littéralement au sein de la lumière, la recueillir au sein de ses mains tendues vers le ciel. C'est une femme touchée par la grâce, une sainte qui est définitivement sortie du doute théologique. Qui a vu le monde de Dieu, le monde du soleil. "I give him to you. I give you my son" dit-elle en off. Suit un plan sur des tournesols, tous orientés dans la même direction, vers le soleil, dans une sorte de communion des saints végétale.

Ces plans se situent exactement quarante secondes avant le dernier plan du film, la flamme vacillante dans l'obscurité. Dans une œuvre aussi marquée par le christianisme, il serait un peu simple de simplement identifier Dieu au soleil. Disons plutôt qu'il y a une confusion. Mme O'Brian montre le soleil à l'un de ses fils en lui disant "that's where God lives". Nous y voyons une ruse de poète et pensons que la pensée de Malick est plus proche de la théologie négative. En l'occurrence, le soleil en tant qu'être ayant une échelle si démesurément plus grande que la nôtre, nous donne l'idée du rapport qui existe entre tout ce qui existe et Dieu. Le soleil combine toutes les qualités de la lumière et la chaleur, sans avoir leurs défauts. Sa lumière est pénétrante, sa chaleur est éternelle. Le soleil c'est le buisson ardent qui se brûle sans se consumer, c'est la grande bataille cosmique des ténèbres contre la lumière. La forme cyclique de cette lutte est à l'image du destin de l'Homme, renouvelant constamment sa lutte contre les ténèbres qui tentent de saisir son âme et obscurcir son regard. Le soleil c'est l'homme sans ses défauts, c'est une image de Dieu. Nous pouvons donc dire que le soleil est la grande figure du film de Malick, le plus récent de notre corpus et est en cela l'aboutissement de l'évolution d'un style et d'un motif que nous espérons avoir décrit dans cette analyse.

Ce grand style nous voudrions le nommé Apollinien. Au travers de toutes les caractéristiques du feu que nous avons dégagées, nous pensons que la figure du Dieu grec est la plus à même de rendre toute la richesse de la représentation du feu et du soleil qui parcourt l'œuvre de Malik. Apollon est le dieu de la forme, l'art visuel, ce



qui recoupe la thématique malikienne du visionnaire, de voir un autre monde. Dans le même sens, c'est le dieu des oracles et de la divination. Il est également le dieu de la médecine, ce qui s'associe tantôt au feu curatif, tantôt au soleil comme source de la vie. C'est également un dieu vengeur et un dieu guerrier, reprenant des figures récurrentes de la filmographie du cinéaste.

Mais il nous semble surtout qu'il y a chez Malick une ambition en tant que poète à aider ses spectateurs à mieux vivre, à les accompagner dans les réflexions, les doutes et les peurs qui habitent tout Homme. Aussi le cinéma de Malick peut-il être vu comme une lumière, celle du projecteur sortant de la pénombre de la salle, proposant au spectateur une voie, celle de la contemplation transcendante du monde. Malick semble vouloir réapprendre à regarder le monde. En cela son projet est proprement apollinien.

## Conclusion

Nous avons tenté au cours de notre travail de présenter ce qui faisait la richesse de la représentation du feu dans l'œuvre de Terrence Malick. Nous avons l'intuition que ce motif était l'une des clés de compréhension du travail du cinéaste. Au vu de l'absence de recherches importantes autour de ce sujet dans le cinéma, il nous a semblé nécessaire de poser les bases de l'étude de cet élément. Cette étape est d'autant plus cruciale que le feu est un élément commun de notre vie, d'autant plus que, dans nos sociétés modernes, le feu est disponible sous une forme "prête à l'emploi", quand il ne tend pas tout simplement à disparaître. Cette banalité amène à la double tare, d'une part, de distraire notre attention de l'importance qu'il peut avoir et, d'autre part, de véhiculer des préjugés infondés sur sa nature et sa symbolique.

Dans un premier temps, nous avons commencé par étudier la place prise par le feu au sein de l'histoire de l'humanité. Nous avons montré comment le feu a tenu un rôle crucial dans la naissance de la culture et qu'il a activement participé à la naissance de ce que nous nommons aujourd'hui humanité. Nous avons ensuite vu comment il était possible de distinguer bien des symboliques et des morales du feu, qui peuvent toutes être caractérisées à partir des désirs et des passions d'origines. Nous avons ainsi exposé sa *dualité*.

Le feu est à la fois le symbole de la vie et le symbole de la mort, Éros et Tanatos. Le dualisme de cet élément est ce qui en fait un principe d'explication universel. Les mythes de Prométhée et d'Icare nous ont permis de voir comment les symboliques du feu et du soleil se recoupent au sein de la mythologie occidentale : symbole de rébellion, de dépassement de soi et de ses maîtres, attrait pour l'élévation, etc... Ce symbolisme rejoint les arguments de la théologie négative. La chaleur et la lumière sont les deux propriétés communes et principales du feu comme du soleil. Dès lors le soleil est un feu, mais d'une autre échelle. Ce changement d'échelle entraîne alors une divinisation du soleil.

Il nous a alors fallu envisager l'art comme possibilité de regarder le divin, comme capacité à rendre visible l'invisible, car le soleil n'est pas observable. Il dépasse le domaine du visible, il est même ce qui fait passer les choses de l'invisible au visible. Ces réflexions nous ont alors amené à décrire la présence du soleil et du

feu dans l'art occidental. Nous avons pu observer l'apparition du feu dans la peinture chrétienne probablement aux alentours du Xe siècle. Nous avons pu distinguer trois grandes tendances de la représentation du feu dans l'art chrétien. La première est l'association de Dieu avec le soleil, les rayons de ce dernier se confondant par moment avec la parole divine. La seconde est la représentation des flammes de l'enfer. C'est un motif qui a très peu varié au cours des siècles. La dernière grande tendance est la représentation de la flamme de la liturgie chrétienne. Cette flamme va donner naissance à la symbolique de la flamme de la foi, la flamme intérieure, c'est-à-dire l'âme.

Nous avons ensuite présenté comment le feu va accompagner la sécularisation de la peinture et de la société. Il tire profit de ses qualités picturales pour devenir un spectacle naturel et donne, par là même, l'occasion aux artistes de faire preuve de leur talent. Le feu bénéficiera également de son héritage symbolique pour devenir un des motifs de la représentation des passions humaines. Nous avons enfin terminé par présenter comment le feu va également participer à la naissance de l'abstraction, en particulier grâce à la figure clé de William Turner. Nous avons terminé par exposer comment le feu et le soleil peuvent être dotés d'autres éléments symboliques moins systématiques, mais ayant été profondément diffusés dans la culture populaire.

Une fois ces importantes bases posées, nous avons abordé l'œuvre de Malick. Pour cela nous avons exposé les grandes caractéristiques qui marquent l'œuvre du cinéaste. Il s'agit d'abord de la présence de la voix-over. L'utilisation presque unique dont fait preuve le cinéaste de cette technique introduit un rapport particulier au cinéma, qu'Alain Bergala a qualifié de narration décentrée. Nous y avons préféré le rapprochement à la théorie du montage vertical d'Eisenstein, et nous avons exposé comment ce procédé permet d'exposer la distance qui sépare un individu du monde au sein duquel il vit. Nous avons ensuite présenté les liens qu'entretient le travail de Malick avec les mouvements de modernité en Europe et aux États-Unis et la profonde rupture que constitue *The Tree of Life* dans la filmographie du cinéaste. C'est en particulier le sentiment d'*errance narrative* qui a attiré notre attention, passant ainsi de la figure habituelle du voyageur à la représentation de la vie comme une expérience de vagabondage au sein du monde, y compris dans les expériences les plus sédentaires. Nous avons enfin présenté les liens entre l'œuvre de Malick et le

transcendantalisme américain, porté en particulier par la représentation de la nature. L'élément aquatique s'est dès lors imposé comme un contrepoint au feu.

Car ce feu est d'abord apparu comme un élément destructeur. L'image clé de cette représentation en est l'incendie, image qui se décline en de multiples formes, mais qui nous a particulièrement intéressés en tant que marqueur narratif. Le feu est cette empreinte indélébile qui marque un impossible retour en arrière. C'est ce feu qui fait devenir le héros malickien un voyageur. L'incendie est toujours un feu humain, trouvant son origine dans la déraison de l'Homme confronté aux limites que lui impose le monde. L'incendie trouvera un écho puissant dans la représentation du feu industriel, du feu de la guerre, représentant de l'antithèse absolue à la représentation de la nature. Nous avons alors pu constater que le feu est un marqueur, non seulement à l'intérieur de chaque film, mais peut également être vu comme le grand lien qui unit tous les films en une grande œuvre.

A l'inverse de ce feu destructeur, nous avons vu qu'il existait aussi un feu positif, celui du voyageur. Il se manifeste en tant que nouveau foyer sous la forme du feu de camp et se dote de propriétés curatives pour l'être humain devenu une sorte de flamme errante, flamme image de la vie, qui parcourt le monde. La flamme du voyageur est également porteuse d'un regard, elle est pour lui l'occasion de se souvenir, allant de pair avec la narration de Malick qui se fait toujours au passé. Nous avons alors vu comment cette flamme devient *flamme-méditante*, plongeant l'individu dans une introspection qui le dépasse pour s'étendre à l'humanité. Nous nous sommes alors intéressés au feu en tant que processus, qui marque le cinéma de Malick par son mouvement perpétuel. Il marque en particulier la volonté du réalisateur de porter un nouveau regard sur le monde, que nous avons défini comme contemplatif, faisant écho à une sorte d'hypnose que le feu exerce sur le regard humain.

Nous nous sommes alors tournés vers ce qui fait l'essence du feu, à savoir la production de chaleur et de lumière. Dans la recherche de ces formes pures, nous avons trouvé deux figures importantes dans l'œuvre de Malick : celle de l'amoureux et celle du religieux. Nous avons alors pu observer comment le feu devenait la représentation de la pureté du feu par excellence, et comment celui-ci devenait le grand point de fuite de l'œuvre de Malick. Il se manifeste notamment par le mouvement ascensionnel et la source de lumière zénithale.

L'étude s'est alors portée sur la manière dont Malick aborde la lumière dans ses films. Nous avons vu que, bien qu'il soit extrêmement attaché à l'utilisation presque exclusive de la lumière naturelle, la photographie de ses films connaît une évolution très marquée qui fait passer le point de vue du spectateur du psychologique au cosmique. Nous avons alors pu observer que la nature était le filtre privilégié de la photographie de *The Thin Red Line*, pour matérialiser cette lumière. Nous avons alors pu préciser les liens qui unissent l'œuvre de Malick au mouvement philosophique du transcendantalisme américain.

Cette place du transcendantalisme dans la pensée de Malick nous a alors montré comment toute la nature, au travers du filmage, pouvait être perçue comme une flamme naturelle ayant pour objectif la réunion du terrestre et du céleste. Nous nous sommes alors attardés sur la photographie de Lubezki et comment celle-ci participe à la représentation du soleil comme représentation du divin. Un saut qualitatif s'effectue, nous faisant passer du feu-guide au soleil dominateur. Nous avons alors exposé la place toute particulière qu'occupent la flamme et le soleil dans *The Tree of Life*. Deux éléments ont été essentiels. D'une part, la flamme qui ouvre et ferme le film, image du divin et de la cause première. D'autre part les deux grandes séquences solaires de création du monde et du Jugement Dernier. Nous avons alors pu caractériser le cinéma de Malick comme un *cinéma apollinien*.

Nous pensons qu'au travers de notre travail nous avons posé les bases à une étude à venir du feu dans le cinéma. Il n'existait pas, à notre connaissance, de synthèse réunissant le travail qui avait été effectué en sciences humaines sur le sujet, ce qui a rendu nécessaire notre travail en première partie. Il serait néanmoins très intéressant d'approfondir les recherches que nous avons débuté en ayant une approche transversale prenant appui sur l'œuvre de plusieurs cinéastes. Il nous semble que le feu est également un élément essentiel de la filmographie de Lynch, Coppola ou Tarkovski, par exemple.

Notre étude a éludé la question de la sonorité du son, car elle n'occupe pas une place essentielle dans l'œuvre de Malick. Elle est néanmoins une composante importante du feu, et certains cinéastes du feu, comme Tarkovski, en ont fait un élément indissociable de sa représentation. Une approche thématique nous semble également possible. A titre d'exemple, l'incendie de la maison, du western au film de gangster en passant par le film guerre, est une figure importante du cinéma et

mériterait une étude pour elle-même. La stratégie de prise de vue du feu requiert également quelques techniques spécifiques, chacune mettant l'accent sur un aspect au détriment d'un autre qui mériterait d'être exposé.

Enfin concernant le cinéaste lui-même, nous avons pu exposer comme *The Tree of Life* marquait un tournant dans son œuvre. Il a depuis produit deux nouveaux films, qui nous semblent explorer de nouveaux chemins sur ses thèmes de prédilection, à savoir l'errance, l'amour, la foi, etc... Nous pouvons alors nous demander si le feu et le soleil restent une approche pertinente et, si oui, quels sont les nouveaux modes de représentation qu'adopte ce cinéaste en perpétuel évolution.

## Bibliographie

### Ouvrages biographiques et monographiques

CHION, Michel, *La Ligne Rouge*, Editions de la Transparence, Paris, 2005.

CIMENT, Michel, *Autour de La Ballade Sauvage* in *Petite planète cinématographique*, Stock, 2003, p. 427.

FRAISSE, Phillipe, *Un jardin parmi les flammes: le cinéma de Terrence Malick*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2015.

MICHAELS, Lloyd, *Terrence Malick*, University of Illinois Press; 2008.

MORRISON, James et SCHUR, Thomas, *The films of Terrence Malick*, Praeger, 2003.

PATTERSON, Hannah, *The cinema of terrence Malick, poetic visions of america*, Wallfower Press, 2007.

RYBIN, Steven, *Terrence Malick and the thought of film*, Lexington Books, 2012.

TUCKER, Thomas Deane et KENDALL, Stuart (Coll.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Bloomsbury Academic, 2014.

### Ouvrages thématiques

ABADIE, Daniel (Dir.), *Tout feu tout flamme*, Forma, Poggibonsi, 2012.

AGAMBEN, Giorgio, *Le feu et le récit*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2015.

BESSAA, Mona, *Le feu et la flamme dans l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2007.

CHARTIER, Fabien et KOLAWOLE, Elecho (dir.), *Le feu symbole identitaire*, L'Harmattan, Paris, 2009.

COURTOIS, Martine, *L'imaginaire du feu: approche bachelardienne*, J. André, Lyon, 2007.

LISOE, Eric (dir.), *Signes de feu: l'image du foyer dans la littérature, les arts et la culture*, Orizons, Paris, 2009.

ROCHE, Christian et BARRERE, Jean-Jacques, *Le feu*, Seuil, Paris, 1999.

RICHET, Pascal, *Le feu, aux sources de la civilisation*, Gallimard, Paris, 2004.

VION-DELPHIN, François et LASSUS, François (dir.), *Les hommes et le feu de l'antiquité à nos jours: du feu mythique et bienfaiteur au feu dévastateur*, Presses universitaires de Franche-Comté, Paris, 2007.

### **Ouvrages de sciences humaines**

BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 2015.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Folio, Paris, 1985.

BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Coll. Folio histoire, Gallimard, 2008.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987.

JUNG, Carl-Gustave, *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Le Livre de Poche, Paris, 2014.



NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Le Livre de Poche, Paris, 2013.

## **Périodiques**

### **Traffic**

N°58 Eté 2006

### **American Cinematographer**

*American Cinematographer*, vol. 60, n° 6, Juin 1979.

*American Cinematographer*, vol. 80, n° 3, Mars 1999.

*American Cinematographer*, vol. 80, n°2, Février 1999

*American Cinematographer*, vol. 80, n°6, Juin 1999

*American Cinematographer*, vol. 92, n° 8, Août 2011.

### **Positif**

*Positif* n° 170, juin 1975.

*Positif* n° 218, mai 1979.

*Positif* n° 225, décembre 1979.

*Positif* n° 266, avril 1983.

*Positif* n° 457, mars 1999.

*Positif* n° 466, décembre 1999.

*Positif* n°540, février 2006

*Positif* n° 591, mai 2010.

*Positif* n° 605-606, juillet 2011.

### **Cahiers du cinéma**

*Cahiers du cinéma* n° 302, juillet-août 1979.

*Cahiers du cinéma* n° 537, juillet-août 1999.

*Cahiers du cinéma* n° 30 hors-série, novembre 2002.

*Cahiers du cinéma* n° 613, Juin 2006.

### **Oeuvres littéraires**

NOVALIS, *Fragments*, Librairie José Corti, Paris, 2003.

PAZ, Octavio, *Aigle ou soleil ?* in *Liberté sur parole*, Poésie/Gallimard, Paris, 1971.

### **Ressources Internet**

Cours audio de Gilles Deleuze donné à l'Université libre de Vincenne sur Spinoza de décembre 1980 à 1981 disponible en intégralité sur le site de l'Université Paris 8:

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id\\_rubrique=6](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=6)

## Filmographie

He was 25 years old • He combed his hair like James Dean •  
He was very fastidious • People who littered bothered him •  
She was 15 • She took music lessons and could twirl a  
baton • She wasn't very popular at school • For awhile they  
lived together in a tree house.

In 1959, she watched while he killed a lot of people.



### *Badlands*

RESMAN-WILLIAMS Score A JUL JAMES PRODUCTION "BADLANDS"  
Starring MARTIN SHEEN - Sissy SPACEK  
SAMON BERLIN (aka WARREN CATES) Executive Producer EDWARD RESMAN  
When Produced and Directed by TERENCE MALICK • New Wave Film • A World Communication Company • PG PARENTS STRONGLY CAUTIONED  
© 1973 World Communication Company

Titre original: *Badlands*.

Titre français: *La ballade sauvage*.

Réalisation: Terrence Malick.

Scénario: Terrence Malick

Production: Terrence Malick

Photographie: Tak Fujimoto, Stevan Lerner et Brian Probyn.

Montage: Robert Estrin.

Pays d'origine: USA.

Format: 35mm - 1.85 - Couleur - Sonore mono.

Durée: 94 min - 2568 m.

Date de sortie: 1973.



Titre original: *Days of Heaven*.

Titre français: *Les moissons du ciel*.

Réalisation: Terrence Malick.

Scénario: Terrence Malick.

Production: Bert Schneider et Harold Schneider.

Photographie: Néstor Almendros.

Montage: Billy Weber.

Pays d'origine: USA.

Format: 35mm - 1.85 - Couleur - Sonore Dolby.

Durée: 94 min - 2 585m.

Date de sortie: 1978.



Titre original: *The Thin Red Line*.

Titre français: *La ligne rouge*.

Réalisation: Terrence Malick.

Scénario: Terrence Malick basé sur un roman de James Jones.

Production: Robert Michael Geisler, Grant Hill et John Roberdeau.

Photographie: John Toll.

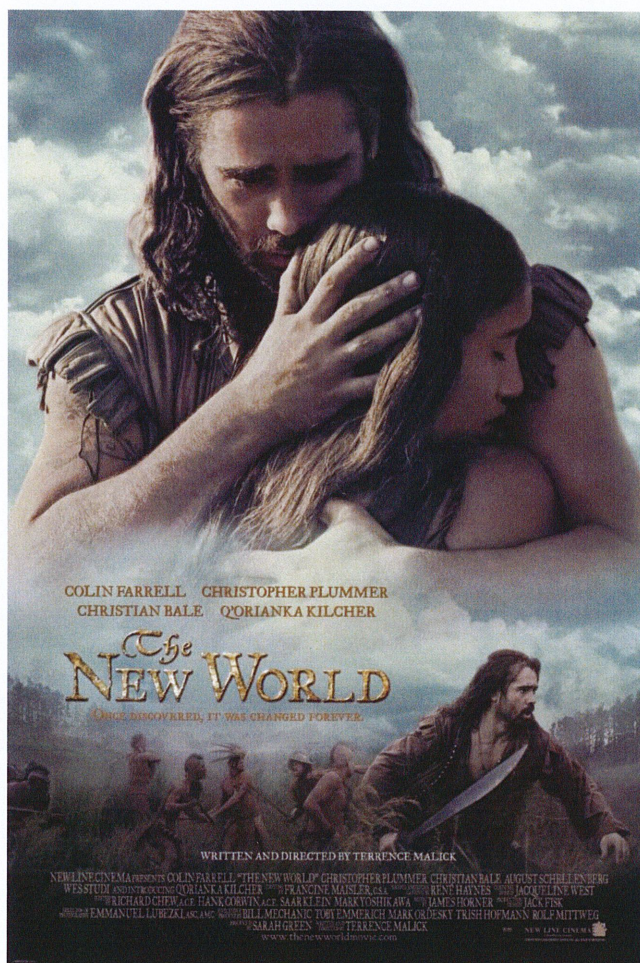
Montage: Clarinda Wong.

Pays d'origine: USA.

Format: 35mm - 2.35 - Couleur - Sonore DTS Dolby Digital.

Durée: 170 min - 4 674 m.

Date de sortie: 1998.



Titre original: *The New World*.

Titre français: *Le nouveau monde*.

Réalisation: Terrence Malick.

Scénario: Terrence Malick.

Production: Sarah Green et Peter La Terriere.

Photographie: Emmanuel Lubezki.

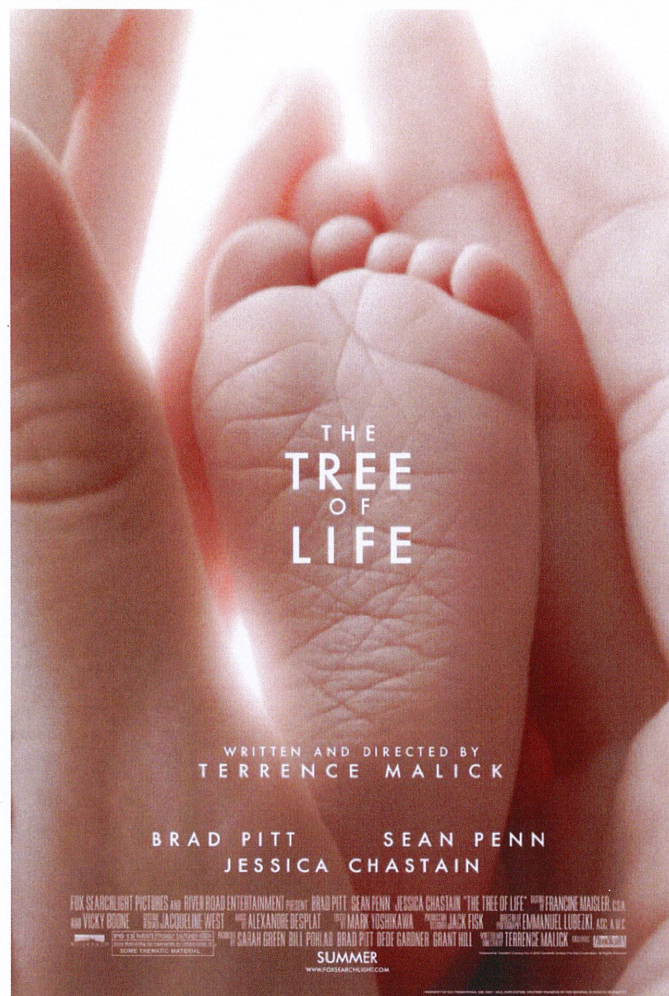
Montage: Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein et Mark Yoshikawa.

Pays d'origine: USA.

Format: 65mm - 2.35 - Couleur - Sonore DTS Dolby Digital.

Durée: 172 min.

Date de sortie: 2005.



Titre original: *The Tree of Life*.

Titre français: *The Tree of Life*.

Réalisation: Terrence Malick.

Scénario: Terrence Malick.

Production: Nigel Ashcroft, Gregory Eliason, Dede Gardner, Sarah Green, Grand Hill et Brad Pitt.

Photographie: Emmanuel Lubezki.

Montage: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber et Mark Yoshikawa.

Pays d'origine: USA.

Format: 35mm - 1.85 - Couleur - Sonore Dolby Digital.

Durée: 139 min - 3 794m.

Date de sortie: 2011.

## Table des illustration

MARMION, Simon, *Ame de Saint Bertin élevée jusqu'à Dieu*, National Gallery, Londres.

MEMLING, Hans, *Le mariage mystique de Sainte-Catherine*, bois, peinture à l'huile, Musée Memling, Bruges, 1479.

FRA ANGELICO, *L'Annonciation*, tempera, Musée du Prado, Madrid, 1425-1428.

BERNINI, Gian Lorenzo, *L'Extase de Sainte Thérèse*, marbre blanc, église Santa Maria Della Vittoria, Rome, 1647-1652.

LE BRUN, Charles, *L'adoration des bergers*, Musée du Louvre, Paris, 1689.

PIAZZETTA, Giovanni Battista, *Gloire de Saint Dominique*, église San Zanipolo, Venise, 1725-1727.

BLAKE William, *L'ancien des jours*, gravure et aquarelle, British Museum, Londres, 1794.

Auteur inconnu, *L'Enfer* in *Les très riches heures du duc de Berry*, Musée Condé, Chantilly, 1411-1486.

RUBENS, Pierre-Paul, *La chute des damnés*, huile sur toile, Alte Pinakothek, Munich, 1620.

BLAKE, William, *Le corps d'Abel découvert par Adam et Eve*, tempera + encre, Londres, Tate Gallery, 1826.

CAMPIN, Robert, *Sainte Barbe* in *Triptyque de Werl*, Musée du Prado Madrid, 1438.



OEHME, Ernst Ferdinand, *Cathédrale en hiver*, Galerie Neue Meister, Dresde, 1821.

RESTOUT, Jean, *Pentecôte*, peinture sur toile, Musée du Louvre, Paris, 1732.

REMBRANDT, Harmensz. van Rijn, *Philosophe en méditation*, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris, 1632.

REGNAULT, Jean-Baptiste, *La Liberté ou la Mort*, huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg, 1795.

DE LA TOUR, Georges, *La Madeleine à la veilleuse*, huile sur toile, Musée du Louvre, Lens, 1642-1644.

DE GOYA, Francisco, *Saint François de Borgia et le Moribond impénitent*, huile sur toile, Cathédrale de Valence, Valence (Espagne), 1788.

DI COSIMO, Piero, *L'incendie de la forêt*, huile sur bois, Ashmolean Museum, Oxford, 1488-1507.

ALTDORFER, Albrecht, *La bataille d'Issos*, Alte Pinakothek, Munich, 1529.

VERNET, Joseph, *Marine, soleil couchant*, Musée du Louvre, Paris, 1772.

DAHL, Johan Christian, *Eruption du Vésuve*, huile sur toile, Musée Städel, Francfort, 1823.

TURNER, William, *Le Dernier Voyage du Téméraire*, huile sur toile, National Gallery, Londres, 1838.

TURNER, William, *Le Négrier*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Boston, 1840.

TURNER, William, *Lumière et Couleur*, huile sur toile, Tate Britain, Londres, 1843.

KUPKA, Frantisek, *Forme de jaune*, huile sur toile, collection particulière, 1911.

PRUD'HON, Pierre-Paul, *L'Union de l'Amour et de l'Amitié*, huile sur toile, Institut of Art, Minneapolis, 1793.

LECOMTE DU NOUY, Jean-Jules-Antoine, *L'Esclave blanche*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1888.

GOLDIN, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1987.

TRAUTMANN, Johann Georg, huile sur toile, collection des grands ducs de Baden, Karlsruhe.

DE NEUVILLE, Alphonse, *Le cimetière de Saint Privat*, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris, 1881.

GUTTUSO, Renato, *Le Triomphe de la Guerre*, collection particulière, 1966.

CLAIR, René, *A nous la liberté*, 1931.

JANET, Ange-Louis, *La France éclairant le monde*, huile sur toile, Musée Carnavalet, Paris, 1848.