

Terrence Malick, ou le sublime métaphysique de la Bible

par Anne-Marie Baron

Dans toute son œuvre, Terrence Malick n'a cessé de s'interroger sur la place de l'homme dans l'univers, qu'il contemple pour y trouver des réponses. Une telle exigence philosophique et esthétique a fait de lui un cinéaste majeur, dont chaque film est attendu – longtemps – avec une curiosité passionnée. Il n'est pas étonnant que ce cinéaste culte, formé par l'étude de la philosophie à Harvard et par une foi inébranlable, ait recours aux mythes bibliques – cités, actualisés, subvertis¹ – dans ses films, dont nous n'analyserons ici que quatre, Les moissons du ciel, L'arbre de vie, À la merveille et Knight of cups.

Les moissons du ciel (Days of Heaven, 1979)

Les moissons du ciel, récompensé à Cannes et à Hollywood en 1979, avait imposé en Terrence Malick un cinéaste incontestable, à la fois formaliste et inspiré. Pourtant si les images de cette majestueuse nature américaine, magnifiée par la photo de Nestor Almendros et Haskell Wexler, si la poésie panthéiste de l'ensemble, soulignée par les variations d'Ennio Morricone sur la musique d'*Aquarium* de Saint-Saëns, avaient suscité une admiration unanime, la critique n'avait vu dans l'intrigue, pourtant souvent qualifiée de « biblique » qu'une histoire simple, vaguement familière (deux hommes, une femme, un menu calcul qui se retourne contre ses inventeurs), et qui parvient à conserver son souffle tout le long du film, une fresque paradoxale, historique mais dépouillée ; parcourue de motifs bibliques, sans que la solennité vire à la pompe.

Elle n'avait pas décelé l'origine précise de l'histoire de Bill et d'Abby, quittant une vie de misère à Chicago pour faire les vendanges au Texas, et accueillis avec bienveillance par un riche propriétaire terrien : l'histoire d'Abraham et de sa femme Sarah qu'à deux reprises, dans la Genèse, il fait passer pour sa soeur.

D'abord nommée Saraï (שרה / Sarai princesse), Sarah épouse Abraham, alors nommé Abram. Quand ils quittent la ville d'Ur avec Terah et Loth,

1. Voir Jérôme Cottin, "Citations bibliques au cinéma", in *Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, CinémAction n° 134, éditions Charles Corlet, mars 2010, p. 101 et Terrence Malick. *Nature et culture, Éclipses, revue de cinéma*, n° 54, 2014, 1, dirigé par Youri Deschamps.

père et neveu d'Abraham, ils s'installent d'abord dans la ville de Harran. Terah meurt, puis Saraï et Loth accompagnent Abram à qui YHWH ordonne de quitter Harran. Leur destination, le pays de Canaan, étant frappée par la famine, ils se réfugient en Égypte. Mais Abram, craignant que la beauté de Saraï ne mette sa propre vie en danger, lui demande de dire qu'elle est sa soeur. Les Égyptiens chantent les louanges de sa beauté au Pharaon, qui se l'attribue pour femme et couvre Abram de cadeaux. Dieu inflige alors de grands maux au Pharaon, et celui-ci renvoie Saraï et Abram qu'il a deviné être son époux (Gen., 12 :10-20).

La même situation se reproduit quand Abraham va dans la ville de Guérar, et présente Sarah comme sa sœur au roi Abimelech. Le roi enlève Sarah, mais avant qu'il ne la touche, Dieu lui apparaît en songe et le menace de mort s'il ne la rend pas à son époux. Le lendemain, Abraham déclare que Sarah est sa demi-sœur par son père, et qu'il craignait d'être tué à cause de sa femme dans cette ville impie. Abimelech rend Sarah, et lui offre de l'argent pour la réhabiliter (Gen. 20 :2-13).

Terrence Malick imagine une intrigue où le couple se fait passer par peur pour frère et sœur, mais n'est pas démasqué par le pharaon – en l'occurrence le riche fermier interprété par Sam Shepard – et demeure à la ferme, tandis que Bill (Richard Gere) laisse Abby, la jeune femme (Brooke Adams), épouser son propriétaire, dont elle devient amoureuse. Mais cette indigne supercherie va entraîner des conséquences terribles, comparables aux maux envoyés par Dieu au Pharaon – les dix plaies d'Égypte – ou à une Apocalypse. La dimension si envoûtante du film lui vient beaucoup de cette présence du Mal biblique. Il existe ici sous les trois formes analysées par Paul Ricœur : le péché – le mal commis –, la souffrance – le mal subi – et la mort.

Le couple a agi de façon immorale et répréhensible à l'égard d'un homme bon et très malade, la femme étant coupable de complicité avec l'homme, responsable de tromperie délibérée. La souffrance subie par tous est le châtiment divin qui frappe de différents maux les hommes et la nature nourricière : violence, maladie et double tragédie que constitue l'invasion des sauterelles pour Sam Shepard – qui voit son exploitation ruinée et découvre la véritable nature du lien unissant sa femme à Bill – et à plus long terme pour Bill lui-même. Le fermier demande d'ailleurs à Bill quelles avaient été ses intentions presque dans les mêmes termes qu'Abimelech à Abraham. Confondant les trois formes du mal, les mythes bibliques de la Genèse et de l'Apocalypse (présente dès le début du film dans les prédictions funestes de Ding Dong à bord du train répétées par la jeune Linda et par des plans récurrents de sauterelles) sont ici actualisés et détournés, puisque Bill devient un chevalier fatal, une image diabolique de mort associée au rouge des avions – les oiseaux – et de sa moto – le cheval – et joint au mensonge un meurtre, causant la perte générale. Terrence Malick nous confronte ainsi au côté ténébreux de la nature humaine et au mystère insoudable de l'origine du Mal. L'emploi systématique de la profondeur de champ, des panoramiques et des plans de très grand ensemble en est le signe.

L'arbre de vie (The Tree of Life, 2011)

Trente-deux ans après *Les moissons du ciel*, Terrence Malick obtient la Palme d'or à Cannes avec une épopée lyrique, cosmique, biblique. Dépassant l'alternative qu'il propose d'emblée à l'homme entre la Nature et la Grâce, *L'arbre de vie* (*The Tree of Life*, 2011) affiche la croyance en un Dieu qui serait, comme celui de Spinoza, la nature elle-même. Cet hymne à la vie met en parallèle une histoire de l'humanité et la vie d'une famille emblématique de l'Amérique des années 50 – considérée comme un véritable jardin d'Éden, sans doute parce que Malick y était lui-même enfant –, vivant à son échelle les bonheurs et les vicissitudes de toute famille biblique et humaine. Comme Adam et Ève, cette famille a trois fils, qui tiennent les rôles d'Abel, Caïn et Seth, et comme elle, va être chassée du paradis.

Plus descriptif que narratif, plus métaphysique que romanesque, et pourtant autobiographique, ce film se veut une méditation mystique, qui entend dépasser le débat entre évolutionnistes et créationnistes. L'objectif grand angulaire et la contre-plongée y instaurent d'emblée une dimension étrange, la séquence par épisodes, constituée de séries de plans brefs, séparés par des ellipses et couchés sur de la musique, y trouve son expression la plus adaptée.

On suit donc l'évolution de l'humanité depuis le Chaos, avec les dinosaures, l'apparition de l'homme, son adaptation et la découverte du Mal, inhérent au projet de Dieu, comme le souligne en exergue la citation de Job : « Où étais-tu quand je jetais les fondations de la terre ? » (Job, 38, 4). Comme Adam, Job aussi perd tout. Avait-il mal agi ? Non, il était fidèle au Seigneur mais l'adversité l'a frappé. Les trois enfants de la famille symbolique du film découvrent que la difformité, la folie, la maladie font partie de la vie. La mère incarne la révolte de Job devant l'inacceptable et elle accepte elle aussi la volonté divine après avoir perdu l'un de ses fils et ses moyens d'existence. Job est ici une référence majeure « parce qu'il prend en charge la lamentation devenue plainte, et la plainte portée au rang de contestation »². Enfin les séquences finales montrent, en images indistinctes et ralenties, la résurrection, la réunion de ceux qui avaient été séparés et le Paradis retrouvé.

La voix *off* d'un narrateur, plus omniscient que Dieu lui-même – invention biblique majeure qui a influé sur toute la technique narrative ultérieure – domine le film. S'agit-il d'un monologue intérieur ou d'un dialogue avec Dieu ?

On peut, certes, rester extérieur à cette fresque presque abstraite, à cette saga initiatique dont l'interprétation n'est pas réaliste, mais distanciée parce que symbolique. L'aîné des trois enfants est interprété à l'âge adulte par un Sean Penn tourmenté, tandis que Brad Pitt joue le rôle du père, autoritaire, dogmatique, vaniteux, cynique même, « répressif par nature » selon le cinéaste, parce qu'il incarne l'autorité formatrice

2. Paul Ricœur, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, 2006, p. 31-32.

des patriarches, tandis que son épouse (Jessica Chastain) fait ressentir la tendresse active des mères de la Bible. Le bonheur familial réside dans les enfants, essence de la vie et de la divinité. La religion en est le ciment social. Quand les enfants découvrent l'éveil des sens, la désobéissance, la rébellion, ils découvrent aussi Dieu, dont la Mère est la plus parfaite révélation.

Les clefs sont données par le réalisateur dès le titre : il ne faut pas chercher d'intrigue dans ce film, mais se laisser entraîner au rythme d'une cosmogonie mystique, d'une odyssée de l'espèce, dont chaque personnage est une vivante allégorie. Terrence Malick, professeur de théologie et de philosophie au MIT, traducteur de Heidegger, s'inspire de la Kabbale, pour laquelle tout est né de la lumière ou plutôt d'une énergie jaillissante unique, qui se déverse de vase en vase, se coagule de plus en plus dans des mondes successifs. L'Arbre de Vie, mentionné par la Genèse en 2 : 9 est aussi l'arbre des *Sefiroth* symbolisant dans la Kabbale les lois de l'Univers et le processus de création qui met en œuvre, dans le Macrocosme de l'Univers et dans le Microcosme de l'Être Humain – rigoureusement homologues –, les énergies ou puissances créatrices émanant du Créateur.

Car pour le *Zohar*, œuvre principale de la Kabbale, la Genèse ne raconte pas le commencement temporel de l'histoire, mais transmet l'intuition ontologique du passage de l'Infini, sinon directement au fini, du moins à la « transparence ». Réduisant le concret des anecdotes à des fonctions abstraites ou transcendantes, ses textes évoquent une architecture spirituelle à l'image de l'Homme, par un véritable anthropomorphisme cosmique. C'est exactement ce que Terrence Malick traduit en images de synthèse : le surgissement de la vie, puis la naissance de l'humanité, processus dont la Genèse est la version mythique.

L'ampleur de la vision, traduite en images grandioses, est soulignée par la musique inspirée d'Alexandre Desplat, mais surtout par la *Moldau* de Smetana liée à la mention de Dieu, le *Requiem* de Berlioz, la première symphonie de Mahler, la 4^e symphonie de Brahms, *Toccata et fugue* de Bach, et j'en passe. Conjuguant son autobiographie rêvée avec le mythe de la Genèse et son interprétation mystique, plus admissible sur le plan scientifique, Terrence Malick offre avec *L'arbre de vie* une œuvre de pure poésie. Ode symphonique à la vie sur Terre, ce film sur l'immanence du sacré et l'intuition humaine de la transcendance, est d'une ambition inouïe, mais s'avère à la hauteur de cette ambition, comme l'a reconnu le jury du 64^e Festival de Cannes qui lui a décerné sa Palme d'or.

À la merveille (To the Wonder, 2012)

À la merveille a eu moins de succès. Et pourtant... Dès ses premières images et ses premières paroles en voix off, le film affiche son propos : l'amour est une seconde naissance que le cinéaste se met au défi de communiquer. Des travellings latéraux très rapides nous immergent dans les couleurs célestes de la conscience amoureuse et nous font vivre au

rythme de son émerveillement. Des séquences par épisodes permettent d'exprimer le passage insensible du temps qui suspend son vol. Refusant toute narrativité par sa façon de désynchroniser voix et récit, le cinéaste entend ainsi privilégier le flux des émotions et la force des sensations.

Le décor surdéterminé du Mont Saint-Michel devient alors le cadre du discours amoureux, essentiellement méditatif et réflexif, de Marina (Olga Kurylenko) qui vit une grande histoire d'amour avec Neil (Ben Affleck) entre la France et l'Oklahoma. La préposition *To* du titre *To the Wonder* peut indiquer aussi bien la direction de leur voyage que le dédicataire de l'œuvre : l'abbaye du Mont-Saint-Michel, lieu privilégié du souvenir heureux. Elle est divisée en deux parties : l'abbatiale et la Merveille où vivaient les moines, lieu emblématique de la sérénité et de l'extase, avec sa splendide architecture gothique, sa flèche au sommet de laquelle l'archange saint Michel terrasse la bête de l'Apocalypse, ses fûts élancés et son cloître, divinement éclairés par le cinéaste. Véritable Bible de pierre qui annonce le Livre, montré deux fois au cœur du film, pour mettre en abîme toute l'œuvre de Terrence Malick. Après la Genèse dans *Les moissons du ciel* (1978), Job dans *L'arbre de vie* (2011), il tente ici de traduire en images filmiques la poésie amoureuse de la Bible.

Le visage de Marina évoque, d'emblée, une Vierge de Bellini ou de Botticelli, image par excellence de la Renaissance italienne. Ses yeux en amande, sa grâce enfantine, ses cheveux ondulant au vent et la chorégraphie de ses pas de danse sont tout à fait picturaux. L'histoire d'amour si belle mais vouée à l'échec de cet homme volage et de cette étrangère qui va commettre l'adultère est, d'emblée, donnée comme allégorique. La référence au prophète d'Israël Osée en explique le sens : Dieu lui a parlé en symboles et lui a enjoint de contracter une alliance avec une prostituée qui symbolise la souillure d'Israël, sa tendance à l'idolâtrie. Puis, il devra lui pardonner sa faute pour prendre conscience de l'inconditionnalité de son amour, image de l'amour divin. L'Epître aux Romains de Paul, également citée par le cinéaste, flétrit l'adultère, le péché, l'idolâtrie et incite l'église de Rome au seul amour de Dieu, omniprésent et invisible. Le réalisateur analyse, en retraçant l'aventure de Neil avec son amie d'autrefois Jane (Rachel McAdams) et l'adultère de Marina, la tentation irrésistible de la faute diabolique (les deux femmes portent alors la même tenue, robe rouge et gilet noir), qui semble symboliser pour lui, comme pour Swedenborg, « l'état des âmes qui dans ce monde persistent à s'infecter d'affections terrestres ». Terrence Malick adopte le même style obscur et sans transitions que les prophètes ou les théosophes – Osée en particulier –, mais lui donne une grande fluidité pour appliquer le paradigme de la déception amoureuse à tout amour humain. Une fois de plus, on ne peut que s'incliner devant son exceptionnelle capacité à traduire des émotions, des sentiments et des intuitions impossibles à verbaliser par une grammaire cinématographique qui lui est propre – contiguïté dans le plan, enchaînement d'une grande souplesse, mouvements de caméra aériens.

Comme Osée décrivant non pas une histoire vécue mais l'histoire passionnelle des relations entre Dieu et son peuple, le Cantique des cantiques, ce chant de la nature et de l'amour, cette idylle baignée dans la vie pastorale décrit, en métaphores d'un érotisme brûlant, la relation d'amour entre la fiancée – Israël – et le fiancé – YHWH. Le christianisme y a vu l'image de la relation entre Jésus et l'Église. Malick, lui, décrit la faillite de tout amour humain, expérience unique forcément sensuelle dont la beauté, la force même fait la faiblesse. Fatalement limité car incapable d'atteindre la fusion idéale – qui implique à la fois les sens et l'âme – tel qu'il a toujours été chanté par les poètes, il révèle son incomplétude face à l'amour absolu, l'amour divin, qui doit être la véritable visée des hommes. Toute la poésie biblique chante cette aspiration. Les Psaumes, poèmes lyriques de louanges et d'actions de grâces, exaltent les merveilles de la Création comme le Psaume 111, par exemple. Ils réalisent un idéal poétique, fait d'inspiration sacrée, d'harmonie et de rythme, que Malick entend transposer à l'écran. Les premiers chrétiens dotaient même les Psaumes de pouvoirs merveilleux d'après la tradition juive, plus encline aux rites et aux rituels. La Kabbale attribue à chacun des 150 psaumes ce que les Anciens appelaient une « Merveille de Dieu ». Chantés un certain nombre de fois selon la grâce demandée au Seigneur, ils permettaient d'être en adéquation avec l'Éternel. On comprend mieux la luxuriance des images du film, censées traduire celles de la poésie biblique, avec sa nature exubérante, sa riche flore, sa faune variée (les buffles en particulier, comme dans le Psaume 92). Les plans aquatiques dominent (« Que la mer retentisse avec tout ce qu'elle contient, le monde et ceux qui l'habitent, que les fleuves battent des mains », Psaume 98, 7-8), exprimant les « avalanches de tendresse » ou l'amour qui submerge.

Le prêtre Quintana (Javier Bardem) à qui se confie Marina tente désespérément lui aussi d'atteindre son idéal de fusion mystique. Sa vie est un combat contre lui-même, sa « nuit obscure » est celle de saint Jean de la Croix ; sa prière est celle de saint Patrick, véritable cuirasse de la foi :

« Le Christ avec moi,
Le Christ devant moi,
Le Christ derrière moi,
Le Christ en moi,
Le Christ au-dessus de moi,
Le Christ au-dessous de moi,
Le Christ à ma droite,
Le Christ à ma gauche... »

Le nom de Malick renvoie à *malakh* « ange » et à *melekh* « roi » en hébreu et en araméen, langue de la communauté chrétienne assyrienne à laquelle le cinéaste appartient. On ne s'étonnera donc pas de l'entendre parler non seulement comme les prophètes et les apôtres, mais « Par la force des ordres des Chérubins, /Dans l'obéissance des Anges, /Dans le service des Archanges... » (Prière de saint Patrick).

Cette élégie inspirée, cette déclaration d'amour nostalgie à la femme – ange et démon – et à la nature divine relève d'un cinéma contemplatif dont Terrence Malick est le chef d'école. Un cinéma de la sensation pure et de l'extase mystique. Aucun compromis, aucune concession au goût dominant ne viennent altérer la sincérité de son art qui donne libre cours à ses fantasmes, à ses souvenirs personnels et applique les données de sa philosophie – présence au monde heideggerienne, philosophie de la nature de Spinoza ou de Schelling – en suivant une ligne esthétique d'une extrême rigueur. L'image du chef opérateur Emmanuel Lubezki est d'une exigeante et bouleversante beauté. Le montage – qui mobilise toute une équipe – est déterminant pour obtenir cette coulée de sensations. Mais cette symphonie filmée est surtout le résultat d'une harmonie parfaite entre l'image et la musique ; la bande son, composée par Hanan Townshend d'après une grande variété d'œuvres à tonalité mystique et onirique – Berlioz, Wagner, Dvorak qui a inspiré *Le nouveau monde* (2005), Gorecki, la *Barcarolle* de Tchaikovsky mais aussi le *Cosmic Beam* de Francesco Lupica utilisé par le cinéaste dans tous ses films depuis *La ligne rouge* (1998) – sublime la mise en scène pour en faire jaillir l'émotion. Film lyrique, sensoriel, mystique, à la limite de l'hermétisme, *À la merveille* relève d'une poésie métaphysique et d'une esthétique du sublime confinant à l'abstraction, peu goûtables du grand public mais qui ravissent les inconditionnels de Terrence Malick.

Knight of cups (2015)

Son dernier film met de nouveau en scène un homme entre deux femmes à travers une métaphore empruntée au Tarot, celle de l'Amant ou Chevalier de coupes. Son titre *Knight of Cups* impose une première lecture du film : le symbolisme des lames du tarot, qu'il soit à usage psychologique et visant la connaissance de soi ou à usage occulte comme pour Papus ou Eliphas Levi, qui y voient les 22 lettres de l'alphabet kabalistique primitif, c'est-à-dire des symboles, des archétypes universels (l'affiche américaine du film représente un arbre séfirotique simplifié). Le chevalier de coupes est un arcanе mineur. Il symbolise la situation agréable du narrateur autobiographique, son goût de la fête, à la limite de la débauche, l'heureuse insouciance de sa jeunesse mais sa propension à l'ennui et son besoin de stimulation. Il est incarné par Rick (Christian Bale), le narrateur, scénariste hollywoodien – *alter ego* de Malick – à la recherche de sa vérité. Esclave du succès mais désespéré par le vide de son existence dans cette ville de Los Angeles où la réussite se mesure en argent et en relations, il soliloque à mi-voix, à la fois pèlerin, étranger à lui-même et aux autres et tentant de reconstituer son parcours par un vaste flash-back individuel et cosmique. Il revisite ainsi les événements marquants de sa vie à la lumière de ces archétypes, articulant, d'une façon propre à Terrence Malick, la confidence personnelle et les récits mythiques.

Dans *Knight of cups*, le cinéaste retrace sa vie en hiéroglyphes sonores. Des plans éclair, des images semblables à celles des rêves avec

superpositions, ruptures d'échelles, faux raccords qui suspendent les scènes en plein milieu... Il assourdit considérablement le bruit du monde au profit de la musique classique (le *Peer Gynt* de Grieg en particulier) et des multiples voix *off* qui égrènent les états d'âmes des protagonistes.

Le rythme du film, ses surfaces visuelles ondoyantes et son ballet de lumière caractérisent ce cinéma fluide, qui reconstitue et enchaîne les images-clefs d'une vie individuelle ou les souvenirs-écrans qui les ont remplacées. Mais plus généralement, Rick s'interroge, en un monologue continu, sur le sens de la vie, et on reconnaît dans cette œuvre la poésie biblique non seulement celle du Psaume 104, mais le rythme et le thème central de l'Ecclésiaste. Car Terrence Malick a fait de Rick un homme placé au milieu d'un monde souillé et gâté par le péché. Il le dote d'une capacité illimitée de jouir de la vie et de toutes les choses agréables que le monde contient. Malgré un talent naturel brillant, cet être faible ne peut vivre, être heureux et se réjouir dans ce milieu corrompu. Il goûte à toutes les jouissances terrestres, et sonde toutes les choses d'ici-bas : connaissance, pouvoir, richesse, œuvres de la création, satisfaction de tous ses désirs, enfin tout ce qu'on peut acquérir. Mais il découvre que la corruption est mêlée à tout et qu'un ver est au cœur même du plus beau fruit. Le résultat de ce constat est d'un côté le désenchantement, le dégoût de tout, même de la connaissance (car, appliquée aux choses de la terre, au lieu de faire le sage, elle laisse à sa bouche un goût d'amertume dont il ne peut s'affranchir) ; et, de l'autre côté, la certitude qu'il ne peut y avoir de ressource pour l'homme que dans la crainte de Dieu, mais d'un Dieu devant le jugement duquel il faudra paraître à la fin. Tout le film, comme le texte biblique, fait l'inventaire des amères déceptions de celui qui poursuit le bonheur et la joie. On croit entendre le leitmotiv de l'Ecclésiaste : « Vanité des vanités ! Tout est vanité ! » (v. 2). Le film aboutit à la même conclusion, au terme de toutes les expériences que Rick a faites : « Vanité ! Un souffle, une ombre qui passe, une existence sans lendemain, la vie de l'éphémère ailé qui dure à peine un jour ! » « Vanité des vanités, dit le Prédicateur ; tout est vanité » (12, 8).

Comme tout créateur de génie, Terrence Malick est un visionnaire, qui pense en images. Il bat sans cesse les cartes d'un jeu dont les figures ressemblent à celles de sa vie. Il s'est ainsi inventé un vocabulaire et une grammaire narrative. Ses souvenirs et ses fantasmes composent un texte iconique originaire, riche de virtualités narratives, un réseau de scènes primitives, dont les hiéroglyphes rejoignent les mythes et les images immémoriales de l'humanité. On mesure l'ambition immodérée de son cinéma, à la fois profondément personnel et tout à fait universel, chargé, à travers sa propre expérience, d'une fonction révélatrice, d'une mission morale et d'un message mystique. Malick est à la recherche de l'absolu. Son interrogation sur la disproportion de l'amour terrestre et de l'amour divin dans ces hymnes à une nature divinisée fait de son œuvre une expression à part, unique dans la production mondiale actuelle.

Anne-Marie BARON