

## « Des animaux en particulier et de la nature en général : Malick et la métaphysique du Tout »

Yoann Hervey-Fortunet

« La ruine ou le vide que nous voyons en regardant la nature se trouvent dans notre regard. L'axe de notre vision ne coïncide pas avec l'axe des choses, et donc celles-ci ne nous semblent pas transparentes mais opaques. La raison pour laquelle le monde manque d'unité et gît en morceaux, est que l'homme est désuni d'avec lui-même. Il ne peut étudier la nature tant qu'il n'a pas satisfait à toutes les exigences de l'esprit<sup>1</sup>. »

Le cinéma de Terrence Malick fourmille d'innombrables présences animales : canidés, coléoptères, cervidés, etc., dans *La Balade Sauvage* (*Badlands*, 1973) ; léporidés, insectes, bovidés, etc., dans *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*, 1978) ; crocodilidés, psittacidés, accipitridés, etc., dans *La Ligne rouge* (*The Thin Red Line*, 1998) et dans *Le Nouveau Monde* (*The New World*, 2005) ; théropodes, sauropodes, lépidoptères, etc., dans *The Tree of Life* (2011), etc., les films du réalisateur texan constituent, pour partie, un important bestiaire. Malick serait en ce sens un artiste-imagier animalier. Pour autant, il apparaît doublement difficile, et problématique, de n'envisager ses films qu'à partir de ces seules présences. Premièrement, parce que le cinéma de Malick participe d'une « cinéphilosophie<sup>2</sup> » de la nature. Or, celle-ci n'est jamais appréhendée sous son seul mode animal. Le végétal y occupe également une place importante : la majeure partie des *Moissons du Ciel* a lieu à proximité, voire dans, des champs de blé<sup>3</sup> qui semblent s'étirer à l'infini ; de même, *La Ligne rouge* prend place dans la jungle salomonienne ou sur des collines recouverts de très hautes herbes (Kunai<sup>4</sup> ou Kunai, *Imperata cylindrica*) balayées par le vent ; enfin, *Le Nouveau Monde*, dont l'action se déroule au début du film en 1607 sur les côtes virginiannes de ce qui États-Unis, déborde de paysages vierges de toutes constructions et présences humaines. Si ces films sont

<sup>1</sup> Ralph Waldo Emerson, « La Nature », in *La Confiance en soi et autres essais*, trad. Monique Bégot, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2000, p. 81.

<sup>2</sup> Le terme ne renvoie pas tant au néologisme créé par Marc Ceriuselo et Elie During pour la revue *Critique*, n°692-693, « Cinéphilosophie », qu'à l'idée d'Emerson selon laquelle « [I]l vrai philosophe et le vrai poète ne font qu'un, et une beauté, qui soit vérité et une vérité qui soit beauté, sont leur but commun. » (Ralph Waldo Emerson, « La Nature », in *La Confiance en soi et autres essais*, trad. Monique Bégot, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2000, p. 64)

<sup>3</sup> Le film, s'il se déroule aux Texas, n'a pas été tourné au États-Unis mais dans la province d'Alberta au Canada.  
<sup>4</sup> « [Terry] a trouvé dans le Nord de l'Australie ce cadre paradisiaque. L'orientation géographique compte aussi beaucoup pour lui. Ces soldats débarquent sur la plage, puis pénètrent difficilement dans une jungle épaisse, pour atteindre les collines avec de hautes herbes appelées « kunaï » que précèdent des falaises de 2500 mètres de haut, sans cesser de se battre. Or, ces lieux si divers sont très proches les uns des autres, ce qui ne manque pas d'étonner. Cette gradation de paysages très différents sur une distance réduite était très importante pour Terry par rapport à sa mise en scène. Cela lui permettait de donner aux spectateurs une idée de la topographie de l'île. » (Michel Ciment, « Entretien avec Robert Michael Geisner et John Roberdeau », réalisé le 19 novembre 1997, *Positif*, n° 446, avril 1998, p. 54-58).

truffés de végétaux, le minéral y est lui aussi abondamment présent : les *badlands* du titre de son premier film désignent, certes le parc national des Badlands (*Badlands National Park*) situé dans le sud-ouest du Dakota du sud, au nord des Grandes Plaines, mais, plus largement, ce que les géographes appellent des « ravinements », c'est-à-dire « des terrains meubles et imperméables (argiles) extrêmement raviné par l'érosion linéaire<sup>5</sup> » ; de nombreuses scènes de *La Balade sauvage* et de *The Tree of Life* se déroulent dans des déserts ; enfin, on ne compte plus, dans tous les films, les représentations diverses et variées de l'eau (mer, rivière, cascade, etc.) Ainsi, au même titre que l'animal, le végétal et le minéral inondent le cinéma malickien. C'est pourquoi l'animal ne saurait constituer une sorte d'empire dans l'empire cinématographique malickien. Deuxièmement, parce que les animaux ne sont jamais au centre des récits malickiens mais se situent toujours à leur périphérie. Ce sont des êtres ou plus précisément, pour reprendre une terminologie heideggérienne que ne peut pas ne pas connaître Malick, des « étants » (*Seienden*) marginaux qui se trouvent, là, toujours à côté des hommes. En conséquence, mondes animaux et mondes humains, pourtant proches les uns des autres, apparaissent totalement hermétiques. C'est d'ailleurs là leur « problème » : Pourquoi Malick parsème-t-il ses films d'animaux qui semblent participer d'un simple « être-là » ? Ces étants ne sont-ils réellement en lien avec rien ou bien entretiennent-ils une relation « occulte » avec autre chose, relation d'un type similaire ou proche à celle qu'Emerson envisageait entre la flore et l'homme<sup>6</sup> ? Nous verrons qu'il est difficile de saisir l'importance de ces présences dans les films de Malick sans les lier *in fine* à ce grand tout subsumant qu'est la nature, qu'elle soit, pour reprendre une terminologie cette fois-ci spinozienne, naturée et naturante. Cet article se propose de questionner la logique de ces présences animales en quatre grandes étapes : leur sauvagéité, la valeur documentaire paradoxale de leur représentation, l'être de leur apparaître, enfin, leur signification.

## I/ La parataxe homme-animal : une (dé)liaison

Dans le cinéma de Malick, la plupart des animaux évoluent en marge des affaires humaines. Il existe pourtant des exceptions à cette règle. Dans la scène liminaire de *La Balade sauvage*, soit la première image du premier film de Malick, la jeune Holly (Sissy Spacek), assise sur

---

<sup>5</sup> Entrée « ravinement », in Roget Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie* (3<sup>e</sup> éd.), Paris, Montpellier, Reclus – La documentation française, 2005, p. 417.

<sup>6</sup> « La plus grande joie que les champs et les bois procurent est la suggestion d'une relation occulte entre l'homme et le végétal. Je ne suis pas seul et méconnu. Les plantes me saluent et je les salue. Les branches qui ploient dans la tempête me sont à la fois nouvelles et familières » (Emerson, « La Nature », in *La Confiance en soi et autres essais*, trad. Monique Bégot, *op. cit.*, p. 19).

son lit, caresse affectueusement un molosse colossal<sup>7</sup> : maîtresse et animal partagent, certes un même (mi)lieu, mais surtout un même monde, ici, affectif. Quelques minutes plus tard, Kit (Martin Sheen), non content de se voir notifier son licenciement, qui plus est par raillerie, jette son trousseau de clés de travail dans un bidon d'huile. Son patron, en guise de représailles, lui lance dans le dos la pomme qu'il était en train de peler. Le jeune chômeur se retourne pour répliquer mais est mis en garde par le lâche patron qui, pointant son chien du doigt, lance : « J'ai mon chien<sup>8</sup> ».



Ici, humain et canidé partagent un même monde, non plus affectif mais actif, l'animal servant de moyen de défense potentiel à son maître. Partager un même monde, c'est, pour paraphraser Heidegger, participer d'un « être-ensemble », lequel a été rendu possible par la domesticité de ces animaux : « Nous avons des animaux domestiques à la maison, ils « vivent » avec *nous*. [...] nous sommes avec eux. [...] Cet être-ensemble avec les animaux est tel que nous laissons les animaux se mouvoir dans notre monde<sup>9</sup>. » D'ailleurs, par-delà la seule domesticité de ces chiens, Malick rend visible, cet « être-ensemble » : hommes et chiens, s'ils sont réunis au sein de mêmes espaces de vie, sont également « ameutés » au sein d'espaces de représentations communs (cadres cinématographiques partagés). Pour autant, ces animaux domestiques sont rarissimes. Le réalisateur leur préfère bien souvent leurs congénères sauvages. Dans *Badlands*, la cavale meurtrière de Kit et de Holly oblige les deux fuyards à partir vivre dans des bois.

<sup>7</sup> Pour l'anecdote, Edward Pressman, le producteur de *Badlands*, rapporte que ledit molosse appartenait à la femme de Malick, Jill : « Je me souviens de la femme de Terry à l'époque, nous avions nos bureaux dans une caravane et elle avait ce chien de la taille d'un cheval (que l'on peut voir dans la scène où Holly se trouve sur le lit dans le premier plan du film), donc ce chien se trouvait tout le temps dans cette caravane, et ce n'était pas une bonne chose, beaucoup de gens n'aimaient pas ça. Mais c'était la femme de Terry... et c'était son chien. » (Paul Maher Jr, *One Big Soul : Une histoire orale de Terrence Malick*, trad. Adrien Pauchet et Victor Pirlot, Lille, Les Éditions Orange Verte, 2016, p. 76.)

<sup>8</sup> « I've my dog ».

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, trad. Daniel Paris, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1992, p. 310.

Cette séquence de « robinsonnade » débute par une série de « plans de coupe<sup>10</sup> » sur des éléments naturels essentiellement végétaux mais aussi animaux, comme par exemple un coléoptère (scarabée) inerte cadré en gros plan. Toujours dans la même séquence, Holly, s'accoutumant à cette nouvelle vie sauvage, dit : « J'appris à aimer la forêt. Le roucoulement des colombes, le bourdonnement des libellules<sup>11</sup>. » Au moment où elle prononce ces paroles, un cervidé est montré en train d'errer dans la forêt. Tous les films de Malick débordent de ces présences animales non domestiquées et/ou non domestifiables : lapins, sauterelles, crocodiles, chauves-souris, papillons, etc., le bestiaire malickien est donc bien essentiellement sauvage. Animaux et humains n'ont aucun monde ou territoire commun.



<sup>10</sup> Sur l'usage du syntagme « plan de coupe » dans le cinéma de Terrence Malick, on pourra se reporter à l'article « Le plan malickien » de Jean-Philippe Tessé, in *Les Cahiers du cinéma*, n°688, « *The Tree of Life – À la découverte de Malick* », n° 688, Paris, juin 2011, p. 12-13.

<sup>11</sup> « I grew to love the forest. The cooing of doves, and the hum of dragonflies. »

Non sans s'inspirer de la précédente citation empruntée à Heidegger, nous pouvons affirmer que les deux étants participent d'un « ne-pas-être-ensemble » : il y a des animaux sauvages dans la nature, ils ne vivent pas avec nous et nous ne sommes pas avec eux. Ce « ne-pas-être-ensemble » est tel que nous ne les laissons pas se mouvoir dans notre monde. Et réciproquement. Ce qui nous fait dire que les animaux sauvages sont des êtres à part ou, comme nous les désignerons par la suite, des « à-part-êtres ». De même que pour les animaux domestiques, Malick rend visible ce « ne-pas-être-ensemble » : humains et animaux, étant donné qu'ils appartiennent à des mondes, des territoires, des espaces de vie différents, ne sont pas réunis au sein de mêmes espaces de représentation (cadres cinématographiques séparés). Ce qu'avait déjà remarqué Michel Chion dans son essai consacré à *La Ligne rouge*.

« Comme dans les autres films du réalisateur [que *La Ligne rouge*], des inserts nombreux d'animaux, qui ne se cachent pas d'être introduits par montage (les animaux sont rarement présents dans l'image en même temps que l'homme), viennent rappeler l'existence, sur le sol de la terre, d'autres espèces, qui volent, nagent ou rampent, bref qui vivent<sup>12</sup>. »

Et Michel Chion de rajouter quelques lignes plus loin qu'

« hommes, animaux, végétaux, nous *cohabitons* dans un même monde [...]. Mais c'est tout ce que nous pouvons dire : ce monde de superposition et de juxtaposition, ce monde de parataxe où les liens de cause à effet, mais aussi où les rapports entre cohabitants sont problématiques, c'est à son image qu'est construit le cinéma de Malick<sup>13</sup>. »

Ainsi, la relation entre les hommes et animaux sauvages est de nature parataxique<sup>14</sup>. C'est d'ailleurs très précisément ce que signifie la notion de « ne-pas-être-ensemble » : lier deux types d'étants pour mieux en montrer la déliaison. Bref, dans les films de Malick, les animaux, essentiellement sauvages, partagent avec les êtres humains une relation paradoxale, parataxique, qui prend la forme d'une liaison déliée : une (dé)liaison.

---

<sup>12</sup> Michel Chion, *La Ligne rouge*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, coll. « Cinéphilie », 2005, p. 48.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>14</sup> Dans son essai, Michel Chion définit la parataxe comme une « juxtaposition de différents éléments sans termes de liaison qui créent entre eux un rapport de temporalité, de causalité, de logique » (*La Ligne rouge, op. cit.*, p. 16).

## II/ Le plan de coupe animal : une déterritorialisation fictionnelle

Avant de continuer l'analyse de ce « ne-pas-être ensemble », nous voudrions brièvement nous intéresser à la genèse de ces plans d'animaux sauvages. L'une des raisons de la présence de ces étants sauvages est due, en grande partie, à la manière quelque peu improvisée dont Malick tourne ses films<sup>15</sup>. Nombre de ses collaborateurs rapportent en effet le style impulsif, intuitif voire « chaotique » du réalisateur de *Badlands*. C'est notamment le cas de Jack Fisk, le directeur artistique de la plupart de ses films.

« [Les membres de l'équipe technique du film] pouvaient parfois préparer le décor, lorsque que tout était prêt... Terry arrivait, la météo changeait, et il pouvait dire « je veux tourner là-bas » ; il s'y rendait avec la caméra [...] et débutait le tournage, bouleversant tous les plans de la production. Cela provoquait le chaos. Mais cela permettrait aussi à Terry d'avoir des plans qu'il n'aurait pas obtenus autrement<sup>16</sup>. »

Si Jack Fisk ne fait ici aucunement mention des plans d'animaux, une anecdote célèbre, rapportée originellement par Sam Shepard, un des acteurs principaux des *Moissons du ciel*, relate l'habitude – logistiquement détestable – qu'avait contractée Malick de suspendre ses prises de vue pour saisir sur le vif des moments animaux : « Parfois, Terry était totalement prêt à tourner une scène et il surprenait un vol d'oiseaux [*flight of geese*] dans le ciel. Il demandait à tout le monde de déplacer leurs caméras et de filmer cette scène imprévue qui se déroulait sous nos yeux<sup>17</sup>. » De même, Haskell Wexler, le directeur de la photographie qui a remplacé Nestor Almendros sur le tournage des *Moissons du ciel*, fait part d'une anecdote similaire :

« J'ai senti immédiatement la connexion de Terry avec la nature [*livings things*] et la façon dont tout cela se traduisait dans les scènes. [...] Je vais vous donner un exemple : nous étions en train de tourner et il vient vers moi (silence prolongé) :

<sup>15</sup> Ce type d'improvisations n'est pas l'apanage du cinéma de Malick. Nombre de réalisateurs de la nouvelle en étaient adeptes.

<sup>16</sup> Paul Maher Jr, *One Big Soul : Une histoire orale de Terrence Malick*, trad. Adrien Pauchet et Victor Pirlot, *op. cit.*, p. 86.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 125. Ce qui pourrait apparaître comme une simple anecdote de tournage relève en réalité d'une habitude fermement ancrée dans la pratique cinématographique malickienne. En effet, John C. Reilly, qui joue le sergent Maynard Storm dans *The Thin Red Line*, relate un souvenir de tournage similaire. Alors que l'équipe de *The Thin Red Line* s'apprétait à tourner une séquence demandant d'importants moyens humains (plus d'une centaine de figurants) et matériels (camions, avions au décollage et à l'atterrissement), la présence inopinée d'un rapace à proximité du lieu de tournage poussa Malick à modifier son plan de tournage. « Oh regardez, il y a un aigle à queue rouge ! Regarde John [Toll, le directeur de la photographie], attrape la caméra ! Attrape la caméra le voilà ! » (*ibid.*, p. 245). Interloqués, acteurs et techniciens n'ont pourtant eu d'autres choix que de plier aux desiderata de l'« ornithophile ».

- « Eh, salut Haskell ! Je pense qu'on va tourner quelque part par là…
- Super, Terry. J'suis content d'être ici, qu'est-ce que tu as prévu ?
- Tu as remarqué, par la fenêtre, cette dinde sauvage [*wildturkey*] qui court ?
- Oui, je l'ai vue<sup>18</sup>. »

Les animaux, ici des oies, une dinde ou un aigle, sont filmés, et apparaissent dans les trois premiers films de Malick, seulement parce qu'ils sont, là, à proximité des lieux de tournage<sup>19</sup>. Ce sont donc des êtres évoluant au sein d'un univers fictif qui témoignent d'un simple « être-là » et, plus exactement, d'un « avoir-été-là », autrement dit ils attestent de leur seule présence au moment du tournage. Ces êtres animaux ont donc une valeur essentiellement documentaire. Pour rappel, selon Etienne Souriau, « [u]n documentaire se définit comme présentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique<sup>20</sup> », elle-même étant définie comme la réalité « qui existe dans le monde indépendamment de tout rapport à l'art filmique<sup>21</sup> ». Or, comment envisager ces plans-là, ceux exclusivement d'animaux, et peut-être plus largement de « plans de nature » vierges de toute présence humaines, à valeur documentaire dans un film de fiction ? Le spectateur, averti de la manière peu orthodoxe dont ces plans ont été réalisés, doit-il modifier son « positionnement » face au film et, pour reprendre le vocabulaire proposé par Roger Odin, passer d'une « lecture fictivisante » à une « lecture documentarisante<sup>22</sup> », quelquefois d'un plan à l'autre ? Rien n'est moins sûr. En effet, au même titre que d'autres éléments naturels, minéraux ou végétaux, les animaux, en tant qu'êtres « factuels » et non pas « fictifs », se présentent, pour reprendre le vocabulaire narratologique proposé par André Gaudreault et François Jost, comme des « indices de factualisation<sup>23</sup> » ou, selon notre propre terminologie d'inspiration deleuzienne, des « pointes de déterritorialisation fictionnelle » dont l'une des fonctions est nous ramener à ce réel, à cette nature, à ces êtres, dont l'image cinématographique – ontologie bazinienne oblige – porte en elle l'indéfectible trace. Ainsi, l'*« à-part-être »* animal témoigne d'un simple « être-là » que l'image immortalise.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>19</sup> Si l'improvisation pendant le tournage n'est pas l'apanage du cinéma de Malick, bon nombre de réalisateurs ayant recours à cette pratique, force est de constater qu'elle constitue pour lui une habitude.

<sup>20</sup> Etienne Souriau (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7, cité par André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique* (3<sup>e</sup> éd), Paris, Armand Colin, p. 48.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Roger Odin, « Film documentaire. Lecture documentarisante », in Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.) *Cinémas et Réalités*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC), 1984, p. 266.

<sup>23</sup> André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique* (3<sup>e</sup> éd), op. cit., p. 49.

### III/ L'apparaître des « à-part-être »

Les animaux, nous ne cessons de le répéter, sont des étants, des « à-part-être » qui, en tant qu'êtres, simplement, sont (là). Ils témoignent d'un être-au-monde, non pas tant le leur (le monde animal) que celui d'autres êtres (non animaux, non nécessairement humains). Ces êtres ne sont donc pas des absous, des sortes de noumènes kantiens, et ne sauraient valoir pour eux-mêmes (pas seulement dans la concaténation des plans mais simplement en tant que plans). Ces êtres, ces « à-part-être », ne sont des êtres qu'en tant qu'ils se manifestent à titre de phénomènes, voire de « phénomènes<sup>24</sup> », à quelqu'un ou à quelque chose : ce sont donc des apparaîtres. Or, à qui apparaissent ces « à-part-être » ? À qui se donnent-ils ? À quel regard s'offrent-ils ? La question a maintes fois été posée et trois grandes réponses ont été proposées. La première d'entre elles, certainement la plus évidente, conclut que la faune et la flore apparaissent à un ou plusieurs personnages des récits malickiens. Ainsi les plans d'animaux nous donneraient à appréhender visuellement ce que les personnages voient. C'est l'une des thèses de Pierre de Cabissole que rapporte Michel Chion dans son livre *La Ligne rouge* :

« Dans *La Ligne rouge*, Witt devient le premier observateur de la nature, et c'est, le plus souvent, à travers ses yeux, qu'on vit un oiseau s'envoler, ou le vent souffler dans les arbres et les roseaux<sup>25</sup>. »

Cette hypothèse est aisément vérifiable puisqu'elle nécessite que soit construit le regard du personnage en faisant précéder le plan où nous le voyons observer d'un plan montrant ce qu'il regarde. C'est le fameux « raccord de regard » ou, en termes narratologiques, une « ocularisation interne secondaire<sup>26</sup> ». Dans la séquence de robinsonnade de *La Balade sauvage*, le plan représentant un cervidé en train d'errer dans la forêt est immédiatement suivi de l'image d'Holly reluquant la nature environnante avec une paire de jumelles.

---

<sup>24</sup> Néologisme que nous avons forgé et qui est issu de la synthèse des notions philosophiques de « phénomènes » et de « noumènes ». Il correspond à la notion bergsonien d'« image » (cf. le premier chapitre de *Matière et mémoire*) ou au concept deleuzien d'« image-mouvement » (cf. le quatrième chapitre de *Cinéma 1. L'Image-mouvement*).

<sup>25</sup> Pierre de Cabissole, *La Bible dans l'œuvre de Terrence Malick*, Paris, Sorbonne Nouvelle (thèse), 2003, cité par Michel Chion, *La Ligne rouge*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, coll. « Cinéphilie », 2005, p. 47.

<sup>26</sup> André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 216.



Nous comprenons que ce premier plan a une valeur « subjective » et nous fait voir ce que voit la jeune Holly. Et la phrase lancée par Holly en *voix-off* et déjà citée plus haut (« J'appris à aimer la forêt. Le roucoulement des colombes, le bourdonnement des libellules ») vient confirmer cette hypothèse. Pour autant, loin s'en faut, tous les plans d'animaux n'ont pas de valeur subjective. A tout le moins – et ce sera là la seconde proposition de réponse à notre question – cette subjectivité n'est pas celle d'un personnage mais de Malick lui-même. Les animaux lui apparaîtraient et traduiraient son regard. C'est la seconde thèse défendue par Pierre de Cabisse et, une nouvelle fois, rapportée par Michel Chion :

« Dans *[La Balade sauvage]* tout particulièrement, et dans *[Les Moissons du ciel]* dans une moindre mesure, l'attention portée à la nature – à travers les insertions de plans de faunes et de flores – étaient uniquement le fait du réalisateur (c'était le regard de Malick sur tout ce qui entourait ses personnages, et rarement le regard des personnages sur ce qui les entourait)<sup>27</sup>. »

Ainsi, selon Pierre de Cabisse, le regard porté sur la plupart des animaux serait celui du réalisateur. Si une telle hypothèse peut apparaître génétiquement pertinente, au vu et au su de la manière dont ces plans d'animaux ont été réalisés, elle n'en pose pas néanmoins théoriquement plusieurs problèmes. Outre celui de la généralisation (que l'auteur esquive en usant de l'adverbe « rarement »), le premier, et le plus évident, d'entre eux est d'ordre narratologique : Pierre de Cabisse semble trop rapidement assimiler « narrateur » et « réalisateur ». Certes, il n'est pas inexact de les confondre. C'est même l'une des thèses de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet dans la troisième édition de l'*Esthétique du film* : « Pour nous, le narrateur sera donc le réalisateur [...]»<sup>28</sup>). Mais les quatre coauteurs s'empressent de préciser que le narrateur sera le réalisateur « [...] *en ce qu'il choisit* tel type d'enchainement narratif, tel type de découpage, tel type de montage, par

<sup>27</sup> Pierre de Cabisse, *La Bible dans l'œuvre de Terrence Malick*, op.cit.,2003, cité par Michel Chion, in *La Ligne rouge*, op. cit., p. 46-47.

<sup>28</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film* (3<sup>e</sup> éd.), Paris, Armand Colin, 1994, p. 78.

*opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique*<sup>29</sup> ». Cette équivalence entre narrateur et réalisateur, qu'Aumont, Bergala, Marie et Vernet nomment « narrateur réel<sup>30</sup> », ne concerne donc que des choix d'organisation (« enchaînement narratif », « découpage », « montage », etc.) du film et non, si tant est que le regard du réalisateur, autrement dit d'un élément hors cadre, puisse être assimilé à un point de vue cinématographique, des choix d'ocularisation. De plus, faire du narrateur réel la seule entité narratrice possible du film est une erreur. C'est oublier l'existence avérée d'autres types de narrateurs : *quid*, en effet, du « narrateur fictif », celui qui est « produit par le récit (et qui ne se confond pas avec la personne de l'auteur)<sup>31</sup> », et/ou des narrateurs délégués, ceux qui « peuvent prendre la forme de personnages de l'histoire<sup>32</sup> ». S'il est clair que certains plans de nature, en particulier ceux qui ouvrent la séquence de robinsonnade dans *La Balade sauvage*, ne donnent pas à voir des éléments naturels vus par Kit ou par Holly (pas de raccords de regard ; les échelles des plans excèdent les possibles de la vision humaine), rien n'indique qu'ils ne sont pas ceux d'un « narrateur fictif », d'un « narrateur implicite », d'un « grand imagier », ce « personnage fictif et invisible [...] qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret<sup>33</sup> », ou encore de ce qu'André Gaudreault nomme un « méga-narrateur ». On serait alors ici dans une ocularisation dite « zéro ». Enfin, dernière possibilité, ces plans de faune et de flore apparaissent aux spectateurs. C'est la thèse d'inspiration bergso-deleuzienne défendue par Jean-Michel Durafour :

« Les plans sur les animaux [...] visent, au-delà d'un simple album de photos chics de type *National Geographic*, à déloger l'homme qui habite notre regard pour nous faire voir, par le

<sup>29</sup> *Ibid.* Ce sont les auteurs qui soulignent.

<sup>30</sup> *Ibid.* Quelques lignes plus loin, les quatre coauteurs de l'*Esthétique du film* vont substituer au syntagme « narrateur réel » celui d'« instance narrative réelle ». « Il nous semble préférable de parler d'*instance narrative* à propos d'un film pour désigner le lieu abstrait où s'élaborent les choix pour la conduite du récit et de l'histoire, d'où jouent ou sont joués les codes et d'où se définissent les paramètres de production du récit filmique. [...] ce lieu abstrait qu'est l'*instance narrative*, et dont le narrateur fait partie, regroupe donc à la fois les fonctions narratives des collaborateurs, mais aussi la situation dans lesquelles ces fonctions trouvent à s'exercer. » Plus précisément, l'*instance narrative réelle* (par opposition à celle dite « fictive ») est cette instance qui « [...] généralement reste *hors-cadre* dans le film narratif classique. Dans ce type de film, elle tend en effet à effacer au maximum (mais elle n'y parvient jamais totalement dans l'image et dans la bande-son toute marque de son existence : elle n'y est repérable que comme principe d'organisation. » (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film* (3<sup>e</sup> éd.), *op. cit.*, p. 78-79). Ce sont les auteurs qui soulignent.

<sup>31</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc, *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma* (4<sup>e</sup> éd.), Paris, Armand Colin, 2016, p. 114. Pour rappel, pour Aumont, Bergala, Marie et Vernet, l'*« auteur »* n'est pas le réalisateur, tout au moins dans la troisième édition de l'*Esthétique du film* puisque, dans la quatrième édition, il est indiqué que le narrateur réel est l'auteur (4<sup>e</sup> éd., p. 114), ce qui contredit l'assertion suivant de la troisième édition : « le narrateur “réel” n'est pas l'auteur » (3<sup>e</sup> éd., p. 78).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>33</sup> Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 81-82, cité par André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 54.

truchement du *dépassemant* des conditions de la perception ordinaire que le cinéma, caméra et montage, autorise (très gros plans sur des insectes, prises de vue au ras du sol, brusques changements d'angles), comme si nous nous tenions à l'intérieur de la nature, et non à partir de la transcendance de notre regard de spectateur, à la fois *dans* le monde et en dehors d'un monde qui se tient *devant* lui<sup>34</sup>. »

Ainsi, pour Jean-Michel Durafour, ces plans d'animaux apparaissent au spectateur et lui permettent de transcender cinématographiquement son regard, c'est-à-dire d'étendre et de dépasser ses dispositions et puissances perceptives, en le faisant pénétrer dans cette nature dont il ne peut être qu'exclut. Ainsi, ces « à-part-êtres » sont des êtants paradoxaux en ce que, apparaissant à titre de pour-soi au spectateur, ils lui donnent à voir le monde tel que, en sa qualité d'homme, il ne peut pas le voir puisque celui-ci est donné à voir dans son en-soi : l'apparaître de ces « à-part-êtres » est donc ici un « apparaître en soi ». On se situe ici, à la frontière, pour reprendre la taxinomie et terminologie des images proposées par Deleuze, de l'image-mouvement et de ses trois variétés (image-perception, image-affection et image-action) : en effet, l'apparaître en soi de ces êtants animaux ne relève pas « [du] régime de l'universelle variation, [...] où la lumière, se propageant toujours, n'[a] pas besoin d'être révélée<sup>35</sup> » propre à l'image-mouvement. Il ne relève pas non plus de ses trois variétés étant donné que ces dernières sont centrées subjectivement, humainement. Ce mode d'apparaître cinématographique, supérieur aux possibles de la perception humaine, « dégonde » l'homme de son regard et lui permet, de rejoindre, non pas tant, suivant la formule de Deleuze, « [...] le monde d'avant l'homme, avant notre propre aube<sup>36</sup> », mais un autre monde. C'est très précisément ce dont atteste le soldat Witt (Jim Caviezel) dans *La Ligne rouge*. Mis aux arrêts dans les geôles d'une frégate américaine pour avoir déserté la zone de combat guadalcanienne, le jeune soldat discute avec le sergent Welsh (Sean Penn). Ce dernier, agacé du comportement infantile de son subordonné, lui lance :

- [Welsh] « En ce bas monde, un homme n'est rien. Et il n'y a pas d'autres mondes que celui-ci.
- [Witt] Vous vous trompez, sergent. **J'ai vu un autre monde.** Parfois, je pense que c'est juste mon imagination.
- [Welsh] Alors, tu vois des choses que je ne verrai jamais<sup>37</sup>. »

<sup>34</sup> Jean-Michel Durafour, « Mue de la nature dans *Days of Heaven* », *Décadrage (Cinéma, à travers champs)* [en ligne], « Dossier Malick », n° 11, 2007, p. 35. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 100.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> - [Welsh] In this world, a man himself is nothing. And there ain't no world, but this one.

- [Witt] : You're wrong, there, Top: **I've seen another world.** Sometimes I think it was just my imagination.

Il y a donc, entre le monde d'avant l'homme – où tout n'est qu'image-mouvement, matière-lumière – et le monde de l'homme, le monde pour l'homme – où tout n'est qu'images-perception, images-affection et images-action – un autre monde possible situés à côté des hommes.

#### IV/ « Retrouver la chair spirituelle du monde<sup>38</sup> »

Pour connaître la nature de cet autre monde jouxtant le nôtre, il nous faut préalablement comprendre à quoi nous nous soustrayons quand nous percevons (humainement). De nombreux analystes, exégètes, herméneutes, ont tenté de répondre en des termes sémiotiques à cette question : nous ne percevons pas ce qu'il y a derrière l'étant animal, à savoir le symbole dont il est porteur. Malick, lui-même, dans l'une de ses rares prises de paroles a attesté d'une possible lecture symbolique de ces plans d'animaux.

« Quant aux plans d'animaux, je n'ai pas réussi à y exprimer ce que je voulais : les sentiments de Kit vont vers les animaux qui vivent seuls dans la prairie, sans que personne ne s'occupe d'eux. Le labo a perdu une partie de notre négatif et il y avait un de mes plans favoris qui devait se trouver à la fin du film, un plan d'échassiers qui s'envolaient, plan qui correspondait au désir de Kit de partir, de migrer ailleurs et de commencer une nouvelle vie. Il se sent plus proche des animaux que de l'homme riche et même d'Holly [...]»<sup>39</sup>.

Si le plan commenté n'apparaît pas dans *La Balade sauvage*, ces rares mots du réalisateur attestent d'une fonction symbolique/métaphorique des plans animaux. Et c'est très précisément l'une des voies interprétatives privilégiées par les exégètes de son cinéma. La séquence animale qui se prête indubitablement à ce type d'interprétation se trouve dans *Les Moissons du ciel*. L'invasion des sauterelles à la fin du film renvoie à cet épisode biblique vétérotestamentaire connu sous le nom de « huitième plaie d'Égypte ».

---

- [Welsh] : Well, then you've seen things I never will.

Nous soulignons.

<sup>38</sup> Philippe Fraisse, *Un jardin parmi les flammes. Le cinéma de Terrence Malick*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 26.

<sup>39</sup> Paul Maher Jr, *One Big Soul : Une histoire orale de Terrence Malick*, trad. Adrien Pauchet et Victor Pirlot, *op. cit.*, 2016, p. 99.



Parmi les dix fléaux que Dieu (Iahvél) inflige à l'Égypte pour contraindre Pharaon à libérer les Hébreux, la huitième plaie est une invasion de sauterelles chargées de dévorer toute la végétation.

Moïse étendit son bâton sur le pays d'Égypte et Iahvél dirigea un vent d'est sur le pays, tout ce jour et toute la nuit. Quand il fut matin, le vent d'est avait emporté les sauterelles. Les sauterelles montèrent sur tout le pays d'Égypte et elles se déposèrent dans tout le territoire d'Égypte. Ce fut très grave : auparavant il n'y avait pas eu de sauterelles comme celles-ci et ensuite il n'y en eut jamais autant. Elles couvrirent la surface de toute la terre et tout fruit d'arbre qu'avait laissé la grêle : rien ne fut laissé de vert aux arbres et aux herbes des champs dans tout le pays d'Égypte<sup>40</sup>.

Ainsi, dans « L'Exode », l'invasion des sauterelles symbolise la destruction, la dévastation mais aussi la toute-puissance de Iahvél. Dans *Les Moissons du ciel*, l'invasion de sauterelles est également ce symbole de la destruction et de la dévastation : les orthoptères, par millions, dévoreront les champs de blé du fermier anonyme (Sam Shepard). Les efforts fournis par les ouvriers agricoles pour venir à bout de ce fléau sont vains. Et d'autant plus vains que le fermier, en proie à la colère après avoir vu Abby (Brooke Adams) embrasser Bill (Richard Gere) – pour rappel, au début du film, Abby et Bill ont affirmé au fermier être frère et sœur –, déclenche un incendie qui finira par détruire toute la récolte de blé. L'invasion de sauterelles et, avec elle, le feu sont donc à l'origine de la déchéance, de la chute de Bill, d'Abby, de Linda (Linda Manz) et du fermier : les passions de ces hommes et femmes ont eu raison de leur paradis terrestre. Un autre plan se prête aisément à ce jeu symboliste. Il s'agit de l'ouverture de *La Ligne rouge* : dans la jungle tropicale salomonienne, un crocodile, à peine visible, s'approche d'une mare vaseuse. Il y pénètre puis, après quelques secondes passées à se mouvoir en surface, s'y enfonce jusqu'à disparaître totalement, ne laissant plus que subsister des remous aqueux et une myriade de lentilles d'eau.

---

<sup>40</sup> *La Bible, Ancien Testament*, Livre 2 : L'Exode, Chap. X, 13-15, (trad. Édouard Dhorme pour ce livre), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 203.



La scène est accompagnée d'un vrombissement polyinstrumental constitué d'un entrelacs de notes graves et aiguës<sup>41</sup>. À peine audible en début de thème, celui-ci s'accroît *crescendo* jusqu'à atteindre une forte intensité. Pour Philippe Fraisse et Michel Chion, ce crocodile n'est pas qu'un prédateur naturel. Il est aussi, et avant tout, un symbole :

« La destruction est-elle au cœur de l'être ? Ce cinéma est-il un cinéma héracliteen qui affirme que Polemos, la guerre, est mère de toute chose ? Le premier plan de *La Ligne rouge*, l'un de ces plans pour lesquels un film vaut d'exister, pourrait le donner à croire : on voit un crocodile s'enfoncer dans les eaux noires et vertes, et j'ai rarement vu un aussi fort **symbole** de mort et de destruction<sup>42</sup>. »

« [...] la nature, certes, n'est pas idyllique. Les premières images du film – un crocodile, **symbole** du pur prédateur avec lequel aucun simulacre de communication n'est possible, s'enfonçant lentement dans une eau obscure ; des arbres recouverts de parasites – et les premières paroles du film sur ces images – une « vois intérieure disant : « *What's this war in the heart of nature ?* »<sup>43</sup> – nous le signifient immédiatement. Les animaux se font la guerre, les hommes aussi, les plantes. La guerre n'est donc pas quelque chose que l'homme a inventé<sup>44</sup>. »

Le crocodile, c'est donc symboliquement la mort, la destruction, le *πόλεμος* (*pólemos*), bref la guerre<sup>45</sup>. Et cette guerre serait de nature ontologique, inhérente à l'être : il n'y a de forces créatrices naturelles et accidentelles que pour autant qu'il y a, dans le même temps, des forces destructives équivalentes. Dès lors, il n'y a pas à s'étonner si Américains et Japonais s'entretuent pour un lopin de terre sans importance : c'est une simple manifestation de l'être.

<sup>41</sup> Il s'agit du thème « The Coral Atoll » composé par Hans Zimmer.

<sup>42</sup> Philippe Fraisse, *Un jardin parmi les flammes. Le cinéma de Terrence Malick*, op. cit., p. 41. Nous soulignons.

<sup>43</sup> « Quelle est cette guerre au cœur de la nature ? » (trad.sous-titres DVD)

<sup>44</sup> Michel Chion, *La Ligne rouge*, op. cit., p. 47-48. Nous soulignons.

<sup>45</sup> Ce dont atteste également le symbolisme biblique. En effet, dans le livre de Job, le crocodile est identifié au Léviathan, ce « dragon de l'abîme » symbolisant les ténèbreuses puissances du Mal : « [...] dans une description fameuse (Job 40.20-41.25), le livre de Job donne le nom de Léviathan au crocodile, dont il veut sans doute souligner ainsi la puissance et l'effroi qu'il provoque.» (Entrée « Léviathan », dans *Dictionnaire biblique Westphal* [on line]. URL : <https://www.levangile.com/Dictionnaire-Biblique/Definition-Westphal-3146-Leviathan.htm>)

Nous pourrions continuer à faire signifier symboliquement chacun des animaux visibles dans les films mais ce serait là, nous semble-t-il, les comprendre restrictivement : par-delà chaque animal en particulier, *quid* de l'animal en général ? Quel lien, ou pour paraphraser Emerson, quelle « relation occulte<sup>46</sup> », entretient-il avec l'homme ? Et à quel autre monde nous ouvre-t-il ?

Repreneons. Les étants animaux, les « à-part-êtres », dans leur apparaître en soi qui déloge l'homme de son regard, témoignent seulement de leur présence au monde, autrement dit, d'un simple « être-là », mais un « être-là » situé à côté du monde humain. C'est la raison pour laquelle Malick les filme, esseulés, dans des cadres isolés qui sont davantage des espaces de présentation que de représentation<sup>47</sup>: il rend visible, et sensible, leur seule présence au monde, ce qui les rend vierge de toute signification symbolique. Mais cela ne veut pas pour autant dire qu'ils sont asignifiants. L'animal, dans son étance, fait signe, et donc sens. Or, en quoi ou dans quoi ? La réponse est à chercher dans la phrase lapidaire, lancée en voix intérieure, qui clôt *La Ligne rouge* : « toutes les choses resplendissent (*All thing shining !*) ». C'est en tant que lumière, éclat, rayonnement que l'animal, au même titre que n'importe quel étant, fait signe. Pour Malick, le monde brille et scintille, il est fait d'une lumière invisible que nous ne savons pas voir parce que, embourbés dans nos affaires humaines, trop humaines, nous nous sommes rendus, en passion comme en raison, aveugles à lui, à sa chair, qui est faite, certes d'un large pan de matière, mais aussi de lumière. Les étants naturels, qu'ils soient animaux, végétaux ou minéraux, sont autant de signes qui, pour qui sait voir la chair lumineuse dont ils sont faits, donne accès à l'invisible, autrement dit à cet ordre de réalité supérieur qu'est l'Esprit, cet autre monde dont parle Witt :

« Si Malick filme la nature d'une façon incomparable en parvenant à en capter la brillance et l'éclat, ce n'est certes pas pour rendre tribut à une idole mais saisir une lumière qui est la manifestation d'une lumière invisible, celle de l'esprit<sup>48</sup>. »

À l'instar du philosophe et théologien chrétien Augustin d'Hippone (saint Augustin), Malick n'adhère pas aux conceptions matérialistes du monde selon lesquelles l'univers n'est que matière et n'engage pas la présence d'un principe supérieur spirituel.

---

<sup>46</sup> Cf. note de bas de page n° 5.

<sup>47</sup> « Fidèle aux leçons de la phénoménologie qu'il a longuement étudiées avec les meilleurs maîtres, Malick cherche les images-états, les images-perceptions qui effacent la distance du sujet et de l'objet afin d'ouvrir un espace qui n'est plus de contrôle ou de représentation mais de présence » (Philippe Fraisse, *Un jardin parmi les flammes. Le cinéma de Terrence Malick*, op. cit., p. 10).

<sup>48</sup> *Ibid.*

« [...] l'accès au sens du monde dépend fondamentalement de la capacité humaine à résister à l'attrait de la chose elle-même pour la considérer comme un signe ; il faut savoir écouter ce que les choses ont à dire, leur dépendance à l'acte créateur de Dieu. [...] La création toute entière devient alors un ensemble de signes qui, si nous savons les regarder et les déchiffrer, nous met en présence des réalités spirituelles et éternelles<sup>49</sup>. »

Mais comment saisir cette lumière invisible ? Pour Malick, la réponse est simple : il nous faut nous dérober à notre action possible sur le monde. Sa vision ne peut ainsi se faire que de manière passive et prend la forme d'une contemplation et d'un laisser-être méditatifs.

« Le laisser-être, cette sérénité que le philosophe [Heidegger] vole un peu au vocabulaire eckhartien, c'est cette aptitude qu'a le héros malickien de renoncer à l'action, à la maîtrise des choses, et se tenir face au monde comme un questionnement qui est tout sauf une attente de réponse, un questionnement qui est tout sauf une mise en question. Cette attitude, qui implique une part de retrait, est un recueillement et un détachement. C'est une méditation commençante [...]<sup>50</sup>. »

Le soldat Witt, dans *La Ligne rouge*, Pocahontas, dans *Le Nouveau Monde*, Miss O'Brien dans *The Tree of Life*, sont les parangons de cette attitude contemplative et de ce laisser-être qui valent ouverture de la conscience humaine aux mystères du monde et de son être.

---

<sup>49</sup> Stéphane Marchand, « Saint Augustin et l'éthique de l'interprétation », in Patrick Wotling, *L'Interprétation*, Paris, Vrin, coll. « Théma », p. 23-24.

<sup>50</sup> Philippe Fraisse, *Un jardin parmi les flammes. Le cinéma de Terrence Malick*, op. cit., p. 58.



Le premier, déserteur de l'armée américaine au début du film, trouve refuge dans un village mélanésien où, contemplant le mode de vie des autochtones, finit, comme cela a déjà été dit, par « voir un autre monde » ; la seconde, fille préférée du chef Powhatan, arpente inlassablement une nature qu'elle idolâtre et ne cesse de s'adresser à sa « Mère », Esprit supérieur qu'elle sait exister mais qu'elle ne sait pas encore voir : « Viens, Esprit. Aide-nous à chanter l'histoire de la terre. Tu es notre mère. Nous, ton champ de maïs. Nous poussons dans les entrailles de ton âme. [...] Mère, où vis-tu ? Dans le ciel ? Dans les nuages ? La mer ? Montre-moi ton visage. Fais-moi un signe<sup>51</sup> » ; la troisième, vivant conformément aux exigences du mode de vie spirituel enseigné par les religieuses (voie de la grâce), considère que « [...] le monde rayonne alentour et l'amour sourit en toute chose<sup>52</sup> » et entend « [...] aime[r] chaque être, chaque feuille, chaque rayon de lumière<sup>53</sup>. » Chacun à leur manière, laissant le monde être, simplement être, dans son apparaître, découvre qu'une lumière invisible émanant d'un ordre de réalité spirituelle le baigne : Esprit, Mère, Dieu, sont autant

<sup>51</sup> « Come, Spirit. Help us sing the story of our land. Your are our mother. We, your field of corn. We rise out of the soul of you. [...] Mother, where do you live ? In the sky ? In the cloud ? In the see ? Show me your face. Give-me a sign. »

<sup>52</sup> « [...] all the world is shining around it and love is smilling through all things. »

<sup>53</sup> « Help each other, love everyone, every leave, every ray of light. »

de dénominations de ce même principe supérieur. La relation occulte qui lie l'homme à l'animal en particulier et à la nature en général est ainsi de nature spirituelle.

« Cinéma de lumière, de mise en lumière du mystère de notre présence au monde, cinéma qui module les harmonies qui nous lient de façon invisible aux autres créatures, humaines et animales, ainsi qu'aux nuées et aux astres. [...] Disons simplement que cette œuvre est un appel à une forme d'ouverture au mystère de l'être au monde [...]»<sup>54</sup>.

Avant de conclure, précisons que cette lumière invisible n'apparaît pas seulement à quelques personnages qui s'y sont rendus disponibles mais également, de manière là parfaitement visible – on ne compte plus les plans qui, dans tous les films de Malick, montrent des rais de lumière transperçant la végétation, se reflétant dans l'eau, ou encore ceux cadrant directement, de façon plus ou moins lointaine, le soleil. Très souvent filmé en contre-plongée, ils attestent de l'existence d'un lien qui relie notre le terrestre au céleste –, aux spectateurs qui, dans leur posture même de spectateurs, nécessairement passive et, peut-être aussi, contemplative et méditative, ne peuvent que laisser être l'univers (filmique) qui s'offre à eux.

## Conclusion

Les animaux sauvages, à titre d'éléments naturels, ne constituent pas, comme nous l'avons dit en introduction, un empire dans un empire. Si, dans tous les films, les nombreux plans les cadrant isolés attestent d'un intérêt particulier pour ce type de (re-)présentation, ces derniers, pointes de déterritorialisation fictionnelle, doivent être pensés comme éléments ou parties de ce grand Tout qu'est la nature. Au même titre que n'importe quels autres éléments naturels, ces êtres n'ont, chez Malick, aucun privilège. Ils sont là. Simplement là, dans leur à-côté. Et cette présence, cette mise en lumière constitue, pour nous spectateurs, une voie d'accès particulière à l'être spirituel du monde. Le « ne-pas-être-ensemble » parataxique qui (dé-)lie hommes et animaux est *in fine* ce qui rend possible l'union spirituelle de tout chose, de tout étant.

Dans les bois, nous retrouvons la raison et la foi. Là, je sens que rien de mal ne peut m'arriver dans la vie : aucune disgrâce, aucune calamité (si elle me laisse mes yeux) que la nature pourrait réparer. [...] Je deviens un œil transparent ; je ne suis rien ; je vois tout ; les courants de l'être universel coulent en moi ; je fais partie intégrante de Dieu. [...] je suis l'amant de la beauté infinie et immortelle. Dans la nature sauvage, je trouve quelque chose qui m'est plus cher et plus proche

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 55.

que dans les rues ou les villages. Dans un paysage tranquille, tout spécialement dans la ligne lointaine de l'horizon, ce que l'homme peut contempler est aussi beau que sa propre nature<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Ralph Waldo Emerson, « La Nature », in *La Confiance en soi et autres essais*, trad. Monique Bégot, *op. cit.*, p. 19.

## Annexes

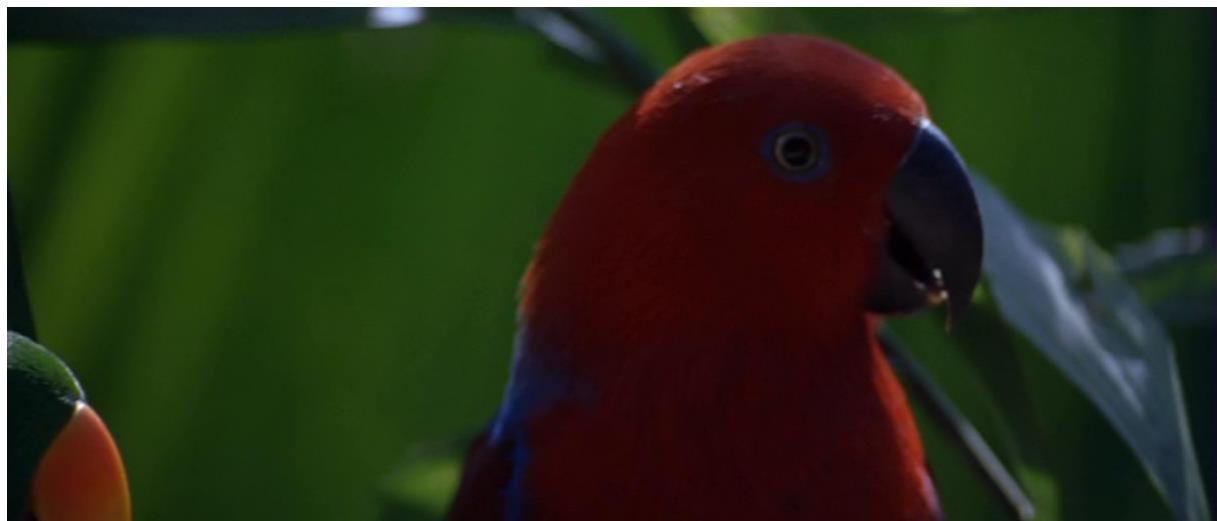
Fig. 1 et 2



**Fig. 3 et 4**



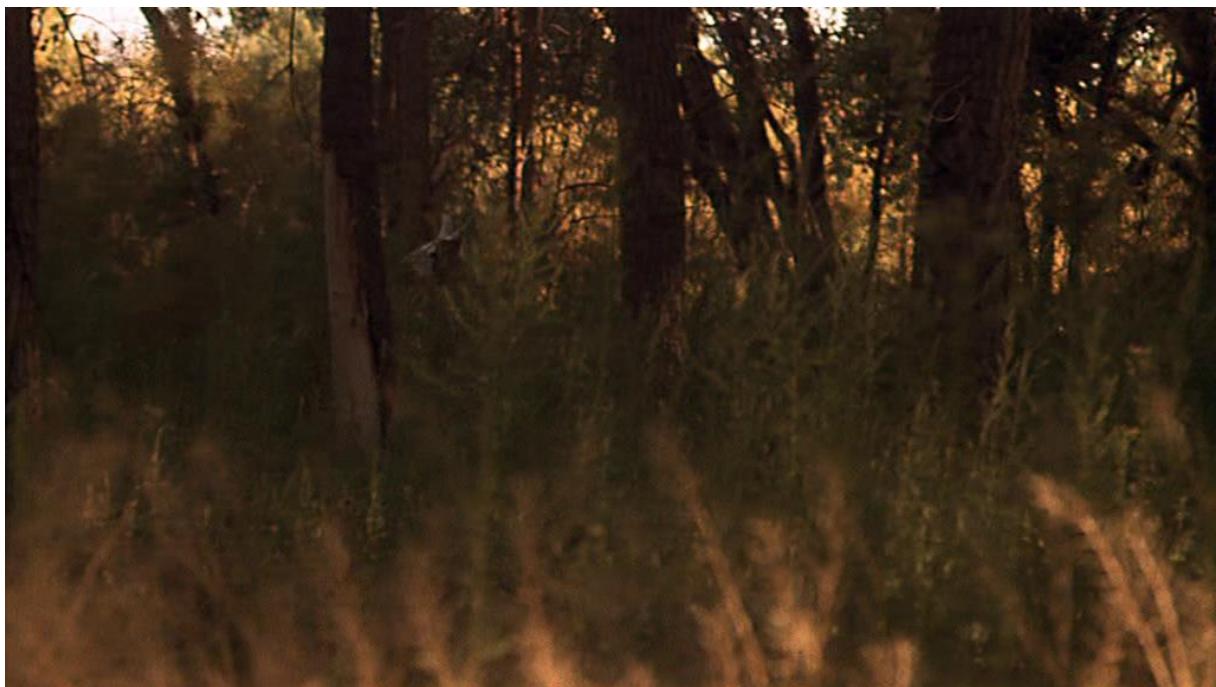
**Fig. 5 et 6**



**Fig. 7 et 8**



**Fig. 9 et 10**



**Fig. 11 et 12**



**Fig. 13**



**Fig. 14, 15 et 16**

