

Heidegger au grand écran

La mise en question de l'être

Pierre-Alexandre Fradet

Number 272, May–June 2011

Terrence Malick

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64765ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fradet, P.-A. (2011). Heidegger au grand écran : la mise en question de l'être. *Séquences*, (272), 21–23.

Heidegger au grand écran

La mise en question de l'être

Le fait est bien connu : Terrence Malick a tour à tour étudié à Harvard puis enseigné au MIT. Sa connaissance de Heidegger est fine, aiguïlée et d'autant plus manifeste qu'il a traduit l'une de ses œuvres, Le principe de raison. Certains commentateurs ont jugé « improbable et hors sujet qu'il [ait cherché à] illustrer la philosophie de quelqu'un »[1]; d'autres, tout aussi résolus, ont insisté sur l'alliance entre Heidegger et Malick[2]. N'y aurait-il pas lieu maintenant d'adopter une voie mitoyenne, de comprendre le cinéma malickien à l'aune de Heidegger et la pensée heideggérienne, à l'aune de Malick ?

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Si l'on fait fi de la qualité et que l'on s'en tient à l'ordre du nombre, on sera en peine de rapprocher l'œuvre de l'Américain de celle de l'Allemand. Le corpus du second comporte plus de cent volumes; l'œuvre du premier, quant à elle, ne totalise que quelques titres. Toute nomenclature philosophique ou artistique ne révélant en soi rien de la nature même d'une œuvre, mis à part peut-être qu'elle a été plus ou moins mûrie, ourdie avec soin, méditée, l'idée d'un rapprochement entre Heidegger et Malick ne peut donc être révoquée d'emblée. Par quelle courroie reliera-t-on l'un des plus éminents penseurs du 20^e siècle avec un cinéaste dont on a dit, avec un grand à-propos, qu'il sait faire « retrouver la sensation »[3], révélatrice du monde lui-même plutôt que facteur de spectacle? Tout d'abord, par l'usage particulier qu'il fait de la voix off.

Le réalisateur a ses marottes, ses manies. La plus connue d'entre elles est celle d'avoir recours à une *narration décentrée*, c'est-à-dire à une voix qui s'ajoute au récit sans s'y imbriquer ou y correspondre de point en point. Ce mode de narration a pour conséquence de faire apparaître un lieu, un espace, un temps qui excèdent et questionnent le *présent* du récit imagé. Il permet entre autres à Malick de mettre en images un thème bien cher à Heidegger, la mise en question de l'être comme présence. Mais le réalisateur ne se borne pas à illustrer et à rendre accessible le sens de cette idée; il ne fait pas de ses œuvres les simples servantes d'une pensée philosophique. Loin de n'être qu'instrumental, son objectif semble aussi consister tantôt à passer au crible la pensée heideggérienne, tantôt à la nuancer et à en subvertir certains pans.

Par-delà l'instrumental, l'image malickienne

Envisageons d'abord le cas de *Badlands*. Rappelant par plus d'un côté l'histoire de *Monster* et celle de *Bonnie and Clyde*, le film relate la virée d'un couple d'Américains, Holly et Kit, avidement recherchés par la police. Il est patent que « Kit veut vivre sans retenue ses ambitions de cow-boy et pousse jusqu'au paroxysme la morale d'action-réaction du *self-defense* »[4]. Mais les motifs qui le conduisent à l'action sont nombreux et complexes, et en relever quelques-uns pourra inciter à voir dans *Badlands* une étude, délibérée ou inconsciente, de la distinction entre l'être et l'étant chez Heidegger. Présentée grossièrement, cette distinction renvoie à la différence qui oppose le *fait même* qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, à *toute chose particulière* qui a part à l'être (comme l'individu humain, le *Dasein*). Étant la condition de possibilité de toute chose, l'événement primordial et inexplicable, l'être apparaîtra aux yeux de Heidegger comme la vérité même. Or, pour avoir cherché à connaître ce dernier à travers l'histoire, les métaphysiciens auraient eu tort de le négliger et de n'atteindre que l'étant. Cette négligence s'explique en partie par l'obsession de la technique accentuée à l'ère moderne et qui incline l'homme à occulter, perdre de vue, oublier le dévoilement de l'être au profit d'une considération de l'étant utile.

En présentant un personnage tout entier tourné vers l'action, Malick laisse entrevoir, du moins en filigrane, une métaphore de l'histoire de la métaphysique. Kit caresse un rêve de toute-puissance. Il ne ménage pas les coups de feu devant la moindre menace. Un obstacle vient-il se dresser



sur son chemin? Il rivalisera d'efforts pour lui opposer la plus vive résistance et parvenir à le gouverner, en faire un objet domesticable. La volonté de maîtrise qui anime Kit peut cependant être nuancée, ce que révèle déjà le fait qu'il se soit livré sans gêne (comme par sympathie) aux policiers qui le pourchassent. Terrence Malick l'indique lui-même: Kit «se voit en successeur de James Dean – en “rebelle sans cause” — alors qu'il est plutôt un conservateur à la manière d'Eisenhower [...] Il n'est pas rare que les gens des bas-fonds soient ceux qui défendent le plus énergiquement les règles qui les ont précipités et maintenus là où ils sont.»[5] Ces remarques sont lourdes de sens. Elles font voir que l'œuvre malickienne est aussi là pour dégager les circonstances dans lesquelles se construisent le crime, la démesure, la quête de contrôle (métaphysique). Sans nier la part d'autonomie qui revient au personnage de Kit, sans tenir directement un discours sur la question de la responsabilité, Malick s'emploie donc à faire l'inventaire de quelques facteurs qui expliquent la violence. Il réfère tour à tour aux origines sociales de Kit, à son environnement de travail ainsi qu'à l'hostilité qui l'assaille de toute part. Le cinéma malickien paraît en cela et ni plus ni moins refuser le rôle d'illustrateur rampant; à l'évidence, par certains côtés, il cherche à renchérir sur Heidegger en ciblant les obstacles et le climat social qui exercent une pression sur l'homme, l'habituent à la domination et qu'il s'agit de tourner pour accéder à l'être.

De Heidegger à Gadamer et Nietzsche

The Thin Red Line apporte aussi quelques nuances à l'œuvre de Heidegger. Comme chacun sait, ce dernier considère que l'homme tend trop souvent à refouler sa condition d'être mortel. Là où il devrait faire face à la mort comme à une «possibilité certaine»[6], il se dérobe à la tâche et préfère comprendre son propre être comme il saisit l'être en général, c'est-à-dire comme présent, comme stable. *The Thin Red Line* met en scène des personnages qui font connaissance avec la mort. Les aventures des soldats sont l'occasion pour eux d'anticiper, avec une conscience plus vive que la moyenne, l'imminence de leur trépas. L'angoisse que chacun éprouve à l'idée de payer de sa vie, l'observation répétée d'amis qui tombent au combat, la prise en compte des risques que l'on court à la guerre, tout cela rappelle au spectateur sa propre finitude. Pourtant, et c'est ce qu'il faut souligner ici, Malick insiste beaucoup sur le sentiment de déroute qu'occasionne une conscience expresse de la mort. Le capitaine Staros refuse d'obéir à un ordre de son colonel, souhaitant éviter de précipiter ses hommes dans la gueule du loup; devant le spectacle de la mort, certains soldats hésitent à poursuivre leur opération. En mettant en exergue cet aspect paralysant de la mort, Malick se détache quelque peu de Heidegger et sympathise volontiers avec Gadamer, pour qui une vive conscience de la Camarde tétanise plus qu'elle n'élève.

À côté de *Badlands* et de *The Thin Red Line*, *The New World* repense lui-même différentes thèses philosophiques. Iain Macdonald a déjà montré avec justesse que cette œuvre déconstruit la romance naïve entre Pocahontas et Smith afin d'illustrer, à la place, un matérialisme nietzschéen où la nature

prend le pas [7]. On pourrait ajouter ceci: non seulement le film traduit-il bien le naturalisme cautionné par Nietzsche, mais il atténue aussi le dualisme nature / technique qu'on pourrait être tenté de voir (malgré les réserves de l'auteur) dans l'œuvre heideggerienne. Cette atténuation s'opérait déjà dans *Days of Heaven*, où la machine prenait contact avec la terre en faisant mine de l'êtreindre, de l'embrasser. Elle sera mise derechef en œuvre dans *The New World*. C'est que la juxtaposition des plans du film crée l'effet d'une pure continuité où nature et culture participent d'un fond commun, sans compter que la mise en scène, doublée de l'union bienheureuse entre une Amérindienne et un colon, «dilue sans les réduire les points de vue des êtres dans un grand tout, nature immuable qui [...] gomme vite la trace de tout passage.»[8] Comment ne pas convenir alors que l'œuvre de Malick vient remodeler celle de Heidegger? Comment ne pas admettre qu'elle l'interroge ici et là, la relance par moments ou bien encore fait signe vers ce qui n'y est pas toujours palpable, à commencer par l'idée que la pensée heideggerienne, qui vouait une quasi-aversion au 7^e art[9], soit compatible avec lui?



The Thin Red Line | Une conscience expresse de la mort

- [1] Propos recueillis par Élise Domenach, «Entretien avec Stanley Cavell. Les voix off féminines et le silence de Terry», *Positif*, mai 2010, 30. Sur le lien établi ailleurs par Cavell lui-même entre Heidegger et Malick, voir *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Films*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- [2] Marc Furstenau et Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian Cinema», *Vertigo*, été 2003, 49-50.
- [3] André Habib, «Retrouver la sensation», *Hors Champ*, avril 2006.
- [4] Daniel Canty, «Les pastorales iconoclastes de Terrence Malick», *24 images*, décembre 2005-janvier 2006, 9.
- [5] Terrence Malick, propos recueillis par Beverley Walker, «Au sujet de *Badlands*», trad. A. Masson, *Positif*, mai 2010, 28. Je souligne.
- [6] Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. E. Martineau, édition numérique hors-commerce, 210.
- [7] Iain Macdonald, «Nature and the Will to Power in Terrence Malick's *The New World*», in *The Thin Red Line*, éd. D. Davies, London / New York, Routledge, 2009, 87-110.
- [8] Frédéric Sabouraud, «Peut-on encore être lyrique?», *Trafic*, P.O.L., été 2006, 7.
- [9] Sur l'idée que Heidegger et Malick puissent être rapprochés bien que le philosophe ait déconsidéré le cinéma, voir Robert Sinnerbrink, «A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*», *Film-Philosophy*, décembre 2006, 26-37.