

Le mouvement du monde : retour sur *The Tree of Life*

Bruno Dequen

Numéro 155, décembre 2011, janvier 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dequen, B. (2011). Compte rendu de [Le mouvement du monde : retour sur *The Tree of Life*]. *24 images*, (155), 58-60.

Le mouvement du monde : retour sur *The Tree of Life*

par Bruno Dequen



Days of Heaven (1978)

The *Tree of Life* est le film symbole de l'année 2011, marquée par le retour des grands films métaphysiques¹. Toutefois, malgré l'ampleur philosophique et esthétique manifeste du dernier opus de Malick, ce film est probablement, avec *The New World*, celui qui a suscité le plus de critiques mitigées. Cette réception est symbolisée au sein même de *24 images* par l'enthousiasme de Philippe Gajan, la fascination teintée d'agacement de Marie-Claude Loiseau² et le rejet de Gilles Marsolais.

Véritable film-somme dont la conception remonte aux débuts du cinéaste dans les années 1970, *The Tree of Life* propose une exploration philosophique de l'existence humaine à nulle autre pareille. Il est la cristallisation d'une réflexion sur les capacités du cinéma à représenter une pensée philosophique qui, de *Days of Heaven* à *The New World*, a su faire preuve d'une remarquable cohérence et d'une complexité jamais démentie que l'ébauche de réflexion qui suit tentera de mettre en valeur.

LE CHOIX MÉTAPHYSIQUE

The Tree of Life s'ouvre sur l'exposition d'un conflit métaphysique. Entre la nature et la grâce, il faut choisir, nous dit la voix éthérée d'une femme qui est définie comme la mère de Jack, le protagoniste principal. En outre, cette représentation binaire de l'existence est rapidement associée à deux figures – le père et la mère de Jack –, une stratégie qui fait immédiatement écho au conflit philosophique central de *The Thin Red Line* opposant le soldat Witt, symbole de pureté absolue en quête perpétuelle de transcendance, et le sergent Welsh, chez qui l'expérience continue de l'horreur a généré un cynisme pragmatique. Or, si l'objectif est de faire un choix entre ces deux possibilités, *The Tree of Life* semble nous proposer une réponse immédiate. Alors que la « grâce » représente un état d'harmonie parfaite avec une nature environnante symbole de divinité,

la « nature » est décrite comme la représentation d'une volonté de puissance et de satisfaction individualiste qui ne peut que rendre malheureux. Ajoutons à cette fausse alternative la capacité inouïe qu'a Malick de filmer les éléments naturels dans toute leur splendeur, et il est compréhensible de se sentir rapidement prisonnier d'une vision particulièrement restreinte des possibles. Cette interprétation semble de plus confirmée par les premiers mots du film, prononcés par Jack : « Frère, mère, ce sont eux qui m'ont conduit jusqu'à toi. » De ce point de vue, le cinéma de Malick serait donc la représentation d'un transcendantalisme pur hérité d'Emerson : la quête absolue d'un état d'harmonie avec la nature qui s'oppose radicalement au style de vie contemporain.

LE LANGAGE DE LA NATURE

Certes, Malick est influencé par la pensée d'Emerson et de Thoreau. Il partage manifestement leur sensibilité panthéiste et leur confiance dans l'intuition comme outil ultime de connaissance du monde. Comment expliquer autrement l'essence même de son style filmique, fondé sur le désintéret progressif de la narration classique construit selon un rapport de cause à effet au profit d'un agencement sensible d'instant « volés » qui semblent chercher à donner corps à ce « langage de la nature » qu'appelait de ses vœux Emerson, langage qui s'incarnerait justement dans cet « œil tournoyant de la caméra [...] en état d'apesanteur »³ ? Depuis *Days of Heaven*, film fondateur du style malickien, le récit n'est effectivement qu'un élément parmi d'autres. Un montage extrêmement elliptique fondé sur les répétitions et les contrastes visuels et sonores, des plans purement descriptifs (qu'il s'agisse de la nature ou de visages), l'omniprésence d'une voix off de plus en plus méditative et multiple prennent une place prépondérante au sein de ces histoires. De ce point de vue, *The Tree of Life* est l'aboutissement de cette démarche, puisque le

film est bien plus un agencement de fragments qu'une continuité de scènes. Rarement le cinéma nous donne-t-il à ce point l'impression d'être témoin d'une émergence fulgurante du sens, avant même son interprétation consciente. C'est pourquoi la visualisation du souvenir prend une telle place dans une œuvre qui se déploie presque toujours au passé, au gré d'images fugaces, aussitôt réapparues qu'elles semblent disparaître ou être associées à d'autres apparitions similaires. Souvenons-nous ainsi qu'il suffit au cinéaste d'un court plan sur le visage de l'héroïne de *Days of Heaven*, auquel il superposa la narration de la jeune sœur (« Elle réalisa qu'elle aimait le fermier »), pour résumer tout un pan de l'évolution psychologique du personnage. De même, la structure de *The Tree of Life* fonctionne plus par blocs symboliques de mémoire que par logique causale. Le réveil ludique des enfants par la mère est rapidement associé au réveil brutal par le père. Le trouble de l'éveil sexuel est accompagné de la découverte de la mort (à travers la noyade d'un enfant), l'apprentissage du langage se fait avec celui des règles (ne pas dépasser la ligne imaginaire du jardin) et le sens de la propriété (le biscuit qu'on ne veut pas partager), etc. À travers ces stratégies formelles se profile une redéfinition du langage cinématographique comme moyen d'accéder à l'intuition pure. Cette interprétation peut toutefois être contredite par la trop grande précision de l'agencement, précision qui tient plus d'une conception psychanalytique de l'individu (Malick a d'ailleurs voulu pendant longtemps faire un film sur le sujet) que



The Tree of Life (2011)

d'une véritable intuition pure. Or, sachant que les images mentales sont attribuées au personnage de Jack, il serait possible d'affirmer alors que le montage du film vise en fait à représenter l'impossibilité de la pensée à sortir des schémas interprétatifs et visuels convenus (voir à ce sujet les nombreuses « images » mentales stéréotypées du personnage, en commençant par la visualisation de la mort de sa mère en Blanche-Neige, sans oublier cette fameuse séquence de réunion post-mortelle finale), et par là même l'impossibilité du cinéma de représenter un nouveau langage... C'est l'une des nombreuses pistes que l'ouverture de l'œuvre permet d'emprunter.

LES PARADOXES DU DESTIN DE JOB

Cela dit, la sensibilité transcendentaliste de Malick s'accompagne d'une méfiance envers la doctrine religieuse qui est symbolisée dans le film par la pratique religieuse du père. Dès le début, Malick superpose la description d'une « nature » cherchant à imposer sa volonté sur une image de souper familial débutant par la prière obligatoire du père. Or cette création du sens au moyen de la superposition de l'image et du son est justement l'élément clé permettant au cinéaste de complexifier une pensée qui semblait de prime abord fondée sur une croyance certaine. En effet, la force de ses images et l'apparent manichéisme de son rapport au monde font souvent oublier que son cinéma est bien plus une œuvre de questionnement que de certitude. Certes, son rapport aux personnages dénote par moments son penchant affectif pour certains d'entre eux, mais il n'y a jamais de réponse univoque chez lui. Il est ainsi impossible de dresser un bilan certain du conflit entre Welsh et Witt dans *The Thin Red Line*. Comme le souligne Welsh au moment de se recueillir sur la dépouille de son frère d'armes, à quoi sert sa croyance idéaliste au monde si elle mène à la mort (voire même au suicide selon l'interprétation que le spectateur décide de faire de la scène) ? De même, *The Tree of Life* complexifie constamment le rapport aux figures tutélaires du père et de la mère. Alors que l'ouverture du film semble une apologie de l'état de grâce décrit par la mère, un plan très court vient mettre en doute ce discours. « Aucun de ceux qui suivent le chemin de la grâce ne connaîtra le malheur », dit la mère sur une image du second fils, celui dont la mort abrupte et inexpliquée à 19 ans est à l'origine même de la quête de sens du film. Par la suite, la mère n'aura de cesse d'en appeler à Dieu : T'ai-je trahi ? Où étais-tu ? Qui sommes-nous pour toi ? Réponds-moi. Écoute-nous.

Suite page 60 >

Auditorium Jules-Verne
5445 Baillie, Vancouver

Vision Quest Productions
Présente

SPECTACLES,
CINÉMA,
CAMPS DE CIRQUE,
MATINÉES SCOLAIRES,
ATELIERS
&
ÉVÉNEMENTS
SPÉCIAUX

Les Beaux Jedis
du cinéma
de novembre à mars
Un film en français
présenté chaque semaine!

Les 18^e Rendez-vous du cinéma
québécois et francophone
du 16 au 26 février 2012
Plus de 70 films, Salon du cinéma, etc.

rendez-vousvancouver.com 604-876-2294

L'inclusion dans le film d'un extrait du *Livre de Job* en ouverture et d'une explication, plus tard dans le film, de ce livre par le prêtre de la paroisse invite nécessairement le spectateur à relier les événements du récit aux tristes revers du célèbre homme de foi. De prime abord, le cheminement de la mère semble correspondre parfaitement à celui de Job. Image même de la bonté pure, cette dernière serait testée par Dieu. Toutefois, Malick prend bien soin de ne jamais nous montrer la fin du deuil. La mère a-t-elle réussi à se remettre de la perte de son fils? A-t-elle perdu la foi? Libre à nous de décider. De plus, les similitudes entre Job et la mère s'arrêtent brutalement sur



The Tree of Life et *The Thin Red Line* (1998)

une différence fondamentale : Dieu finit par parler à Job, alors que l'être suprême malickien est d'un souverain silence, ce que les soldats traumatisés de *The Thin Red Line* avaient déjà pu remarquer. Les questions métaphysiques suscitées par le deuil ne laissent place qu'au plan sublime d'un gigantesque essaim d'oiseaux noirs, suivi du plan sous-marin d'une mer agitée qui reviendra à de multiples reprises. Ces deux plans ouvrent la séquence de la création de l'univers, choix qui n'est bien entendu pas accidentel. En effet, l'origine du monde et le comportement des éléments naturels font tous deux preuve d'une même imprévisibilité incompréhensible dont l'homme ne peut être que l'humble témoin⁴. Il est inutile de chercher une réponse. Une conception d'un Dieu immanent qui s'oppose radicalement à la croyance de la mère, qui n'a de cesse de s'adresser au Ciel. Or, puisque cette dernière est à l'origine même du choix initial proposé par le film (entre grâce et nature), ne faudrait-il pas remettre en cause ce régime même de croyance?

L'HARMONIE DU MONDE

Contrairement à ce que laissent penser les multiples voix du film, le sens ultime de l'existence ne semble en effet se situer ni d'un côté

ni de l'autre. Fidèle de ce point de vue à la pensée de Heidegger, Malick semble concevoir l'être humain comme un « être-là » temporel jeté au milieu d'un monde qui contient nécessairement sa propre finitude. Il n'est pas surprenant de ce point de vue que *The Tree of Life* soit essentiellement composé de la quête intérieure d'un homme pour faire le deuil de son frère (et ainsi accepter sa propre mort) sur fond de début et de fin des temps. Mais Malick s'éloigne du radicalisme de Heidegger (d'Emerson et de Thoreau) en ce qui concerne le rapport au monde concret. Pour lui, il ne semble pas être question de s'éloigner de la banalité du quotidien ni de rejeter le progrès, bien au contraire. Loin de l'admirateur béat de l'état de nature que ses détracteurs veulent en faire, le cinéaste a composé une œuvre qui vise avant tout à mettre en valeur le mouvement incessant du monde et la complexité de toute chose. Le cadre idyllique de la ferme de *Days of Heaven* est également le lieu d'un travail éprouvant et d'inégalités sociales marquées. La présence soudaine de colons en terre d'Amérique, aussi destructrice soit-elle, ne peut qu'être acceptée par une Pocahontas consciente de l'évolution inévitable du monde. Ainsi, il n'est pas question pour le Jack de *The Tree of Life* de rejeter sa vie moderne faite d'immeubles de verre et de technologies de pointe (notons en passant que Malick contraste fortement les séquences contemporaines et les époques passées, mais utilise des angles de caméra et un éclairage qui relèvent bien plus de l'étrange fascination que de la simple diabolisation). Après tout, la vie actuelle fait partie du même continuum temporel qui nous a fait passer de l'époque préhistorique à la découverte d'un faux os de dinosaure dans un champ, qu'une main effleure de la même façon que celle de Jack touche aux buissons entourant son immeuble. L'émotion sincère que Malick ressent devant la finitude des choses s'accompagne d'une profonde mélancolie, comme l'atteste la mort de ses personnages qui savent qu'ils ne peuvent survivre aux bouleversements du monde. Devant l'impossibilité de conserver leur état de pureté originel, le fermier, le soldat Witt et Pocahontas iront ainsi au-devant de leur inévitable disparition. Le souvenir d'une année dans les champs, la fin d'un combat, la découverte d'un nouveau monde, la mort d'un enfant font partie d'un même mouvement inéluctable qu'il faut embrasser. Cette relativisation de la place de l'homme au sein du grand mouvement du monde rapproche la démarche de Malick de la vision morale d'un Mizoguchi, en particulier celle de son *Intendant Sansho* que Malick a adapté au théâtre dans les années 1990.

Loin de la binarité évoquée en amorce, il n'y a finalement qu'un monde chez Malick. Il faut en accepter l'absurde, difficile et parfois cruelle totalité. Les deux derniers plans du film sur des tournesols et un pont construit par l'homme ne sont qu'une seule et même chose, semble nous dire le cinéaste. Ou peut-être pas. En tout cas, Jack finit par avoir ce même sourire triste de sagesse et d'acceptation sereine qui sublimait le visage de ses prédécesseurs. 🗨️

1. Voir à ce sujet les textes de Philippe Gajan et de Gilles Marsolais dans le n° 153 de *24 images*, p. 30 et 43-45.
2. « La cathédrale engloutie », *24 images*, n° 153, p. 67-68.
3. Voir le texte précédemment cité de Marie-Claude Loiselle.
4. Le légendaire responsable des effets spéciaux, Douglas Trumbull, affirme que le cinéaste tenait à composer cette séquence cosmique à l'aide de mélanges de produits chimiques, afin d'éviter la prédictibilité des effets numériques. Voir « Pursuing Imperfection in Malick's Eden » par Dennis Lim, *New York Times*, 16 mai 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/05/22/movies/the-tree-of-life-premieres-at-cannes.html?pagewanted=all>