



Le désert et le mythe de l'âme en voyage dans la période contemporaine de Terrence Malick

Guilain Chaussard

Introduction

Les quatre premiers films de Terrence Malick s'ancraient dans le passé et évoquaient la fin des mythes fondateurs de l'Amérique : au premier chef, l'idéal pastoral dans *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*, 1978) et la « terre vierge » dans *Le Nouveau Monde* (*The New World*, 2005). Remontant aux origines de la nation, ce quatrième long-métrage concluait l'exploration par le cinéaste du passé de l'Amérique et de ses premiers grands mythes. Le film suivant, *The Tree of Life* (2011), ouvre un nouveau cycle, toujours ancré dans la problématique américaine, mais où les grands espaces des métrages précédents laissent place au monde moderne et à ses étendues dévastées et chaotiques. L'Amérique qu'aborde Malick est désormais celle de la « terre vaine », un monde à l'image de la problématique des artistes modernistes, fragmentaire dans sa physionomie et spirituellement désorbité.

Simultanément à ce passage du passé au présent et des grands espaces naturels à la métropole du XXI^e siècle, le cinéaste introduit dans son œuvre le *topos* du désert. Présent dans de brèves scènes contemporaines de *The Tree of Life* où le protagoniste adulte déambule en costume moderne au milieu d'une terre aride, il est repris et exploité plus à fond dans *Knight of Cups* (2015), conférant dès lors sa forme symbolique au récit. Par des citations directes ou dissimulées, Malick rattache ce lieu à deux traditions spirituelles distinctes, qui dénotent l'ambivalence de ses origines et son éclectisme intellectuel : celle qu'initie, du côté du puritanisme, *Le Voyage du Pèlerin* (*The Pilgrim's Progress*, 1678) de John Bunyan, et celle des théosophes de l'islam iranien, référés officiellement par les producteurs de *Knight of Cups* (Solomon ; Hamner 270) et découverts par Malick entre autres grâce à la lecture de Henry Corbin.¹ Par le truchement de ces références, le « désert » prend dans *The Tree of Life* et *Knight of Cups* une dimension symbolique et spirituelle.

Dans ce qui suit, l'on propose d'en rendre compte à travers une analyse esthétique approfondie, en rattachant la représentation du désert dans les deux films choisis, lorsque cela permet de les éclairer, aux sources d'inspiration du cinéaste. On envisagera que, conformément à son

¹ Francophone depuis sa jeunesse, Malick séjourne en France dans les années quatre-vingt. Il traduit en 1969 le texte *Vom Wesen des Grundes* (1929) de Heidegger, un an après la réédition de la traduction proposée par H. Corbin en 1938. La lecture de la tétralogie du philosophe orientaliste *En Islam iranien* (1971-1972) semble avoir profondément marqué le cinéaste. Pour un rapprochement analogue, voir Fraisse, notamment 21-26.

acception biblique, le *topos* recèle dans ces deux longs-métrages une ambiguïté radicale, entre lieu d'exil et ouverture vers la « terre » promise. On cheminera en deux temps, en procédant quelque peu à rebours de cette filmographie : *Knight of Cups* fournira une voie d'entrée dans le « désert » en tant que lieu de la perte et de la ruine, tandis que *The Tree of Life* permettra d'ouvrir la réflexion sur la rédemption et la réconciliation. Ainsi, l'on souhaite mettre au jour une acception potentiellement nouvelle du *topos* dans la tradition américaine, tout en éclairant, dans ses implications esthétiques et morales, la partie contemporaine de l'œuvre de Malick.

Le désert d'errance : monts, vallées, débris du soi

Le titre de *Knight of Cups* provient d'un arcanes mineur (ou carte) du tarot de Marseille, le « Cavalier de coupes », inspiré de l'Apocalypse et du mythe du Saint Graal. Il réfère à une dimension initiatique spécialement médiévale, que Malick exploite en relation au trope du « désert ». Ce dernier, présent tout au long du récit, est ici placé à son fondement. Le film s'ouvre en effet avec le début de l'opéra de Ralph Vaughan Williams, *The Pilgrim's Progress* (créé au *Royal Opera House* de Londres en 1951), d'après le roman éponyme de Bunyan. Dans la version utilisée par Malick, l'acteur anglais John Gielgud interprète en entier le long titre original du livre, où il est question du « voyage du pèlerin, depuis ce monde vers celui qui est à venir ». Tout en présentant le récit qui commence comme un voyage, une initiation, cette citation donne lieu à une scène inaugurale tournée dans le désert. Un premier plan d'ensemble y filme le héros dans une étendue aride dont la physionomie évoque le désert du Proche-Orient, l'espace que la langue anglaise nomme *wilderness*, depuis que le théologien John Wyclif traduisit les Écritures au XIV^e siècle : « la terre sans eau, les franges arides », qui confèrent « la sensation qu'on est perdu dans un monde sans traces ni marques humaines » (Pétillon, *La grand-route* 88).

Interprété par Christian Bale, dont le prénom (« chrétien » en anglais) est le même que celui du pèlerin de Bunyan, le protagoniste s'arrête et se tourne en tous sens, ballotté par le vent au milieu du désert, apparemment perdu dans un voyage et en recherche d'une direction à suivre. De façon significative, la scène est tournée dans la Vallée de la Mort, en Californie : située dans les environs diégétiques de Los Angeles, celle-ci établit le lien avec la « Vallée de l'Ombre de la Mort » où erre le pèlerin de Bunyan, tel le roi David dans les Psaumes. Dans cet espace symbolique, des prises de vue en contre-plongée posent d'emblée la dialectique que le film ne va cesser d'exploiter autour de ce *topos* biblique : le protagoniste se découpe à la fois sur le ciel et sur la terre, comme une figure ambivalente, partagée entre le corps et l'esprit, conformément au vieux mythe orphique des origines de l'homme ou à la dichotomie paulinienne entre naturel et spirituel.

Fragmenté dans sa progression, à l'image de son propre sujet, *Knight of Cups* raconte le quotidien d'un scénariste à succès de Hollywood, confronté à son incapacité à rassembler, selon des mots entendus dans le film, « les pièces de sa vie ». Oscillant entre de courtes aventures avec diverses figures féminines, un deuil familial et le souvenir d'un amour manqué, le personnage est comparé tout du long à un pèlerin ou à un chevalier en errance, à la recherche d'une signification pour sa vie que connote dans le film le symbole de la « perle ». Dans le désert inaugural, cet aspect est signalé par un troisième élément esthétique qui vient compléter la dialectique de la terre et du ciel, à savoir l'horizon—le concept que Malick identifiait chez Husserl et Heidegger à Harvard, et dont les « franges » du psychologue William James seraient la source (Malick, « The Concept of Horizon » 4, 7). Cet « horizon » est signalé par le soleil qui point dans le lointain montagneux, et que la caméra place incessamment dans le prolongement du corps du héros au centre du champ, comme pour indiquer la direction de son voyage.

Au point liminaire entre terre et ciel, l'« horizon » constitue visuellement un point de raccord possible entre ces deux domaines, entre le firmament immatériel où l'astre brille et le monde matériel sur lequel il rayonne.² Le héros pressentira vaguement cette signification quand, accompagné d'une suite de notes ascensionnelle de l'opéra de Williams, il se tournera un bref instant dans la direction du soleil, avant de s'en détourner à nouveau, apparemment incapable de dépasser le stade de l'intuition. Corroborant la reprise du thème lent et grave de l'orchestre, la caméra s'abaisse alors pour filmer son corps sur le fond du sol désertique et ainsi rappeler son appartenance à la terre, la condition de l'exil et la persistance du voyage.

Lorsqu'il se sera complètement détourné du soleil, l'acteur John Gielgud lira le premier paragraphe du *Voyage du Pèlerin*, décrivant le héros comme égaré « parmi le désert de ce monde » et chargé d'un lourd fardeau sur son dos. Si le soleil à l'écran signale le royaume spirituel que recherche le pèlerin de Bunyan, son fardeau résonne dans le film du thème de la méconnaissance de soi. « All those years », médite le protagoniste immédiatement après ces mots, « living the life of someone I didn't even know ». La traversée du désert de *Knight of Cups* se donne donc d'emblée comme le chemin ou l'étape qui doit mener le soi d'un état d'égaré initial à la découverte de lui-même, une découverte symbolisée par le soleil qui point au loin comme l'« horizon » de la signification.

Malick multiplie les ponts avec d'autres œuvres de la tradition platonico-chrétienne, renvoyant entre autres, par des citations directes, au *Phèdre* de Platon et au poème syriaque du *Chant de*

² C'est à l'horizon, en tant que fond et ligne de partage visible dans l'image, qu'est attribué le rôle d'instituer ou non, esthétiquement et conceptuellement, la notion de paysage (voir à cet égard les actes sur le paysage au cinéma rassemblés et édités par Jean Mottet). Malick exploite ce concept-raccord d'horizon sur un plan symbolique et spirituel.

la Perle.³ Puisant dans l'Apocalyptique juive et le christianisme, ce dernier est résumé par le père du héros après l'ouverture du film, et raconte le voyage d'un prince d'Orient qui, envoyé par ses parents chercher une perle sacrée à l'Ouest, en Égypte, oublie sa quête et ses origines une fois arrivé à destination. Une « pierre mouvante » filmée dans la Vallée de la Mort convoquera la présence de cette perle oubliée, à retrouver dans l'étendue du désert ontologique, tel un omphalos ou le Saint Graal à même de rétablir le lien avec l'origine.⁴

Une autre source d'inspiration importante pour l'étude du *topos* est ici « Le récit de l'exil occidental » de Sohrawardî, dont H. Corbin lui-même a identifié la relation étroite avec le *Chant de la Perle* et le cycle médiéval du Saint Graal, auquel renvoie le titre du film. Issu de la même source gnostique que le poème syriaque, ce récit évoque le voyage et l'égarement d'un prince d'Orient dans la ville de Qayrawân (équivalent de la « cité de la destruction » de Bunyan et de l'Égypte du chant syriaque), à l'Occident de l'Occident, c'est-à-dire au plus loin dans le monde de la matière, en une localité que convoque littéralement, dans *Knight of Cups*, la ville de Los Angeles, en Californie, à l'Ouest de l'Amérique. La notion de « cavalier » renvoie également à Sohrawardî, notion introduite dans le film par le truchement de la carte de tarot, mais qui évoque, sur un plan philosophique, « Le Vade-Mecum des fidèles d'amour » traduit par H. Corbin dans *L'Archange empourpré*, où le myste, identifié aux chevaliers de l'ancienne Perse, chemine vers le « château-fort de l'âme » situé à l'Orient de son être.

Dans le cadre de cette problématique spirituelle et gnostique qui est celle de *Knight of Cups*, divers motifs dans le désert se chargent de porter à l'écran à la fois les difficultés mentales rencontrées par le protagoniste et les éclaircies qu'il entrevoit au sein de cette quête des origines perdues. Trois d'entre eux peuvent ici, à profit pour le *topos* désertique dans la tradition américaine et l'exégèse du film, être identifiés, en relation à Bunyan (donc à la Bible) et à l'islam iranien.

Le premier est une « montagne » qui survient à plusieurs reprises dans le montage comme un bref flash, une brève vision mentale rappelant au héros un obstacle ontologique à surmonter. Ainsi, quelques minutes après le début du film, tandis que rien n'annonce *a priori* la transition avec le désert, un bref insert s'immisce dans le montage, et la montagne apparaît, filmée par une contre-plongée, laquelle laisse entrevoir, par-delà son sommet, le disque solaire qui point dans la profondeur de champ, tel un éclair de signification derrière l'obstacle à franchir. Ce motif trouve son explicitation dans une séquence ultérieure où, après que le héros a entamé son refrain ontologique : « How do I begin? », une jeune femme mystérieuse apparaît près de

³ Pour une traduction et un commentaire de ce texte, voir Ménard.

⁴ Ce motif du film entretient un lien avec la « pierre noire » de la tradition alchimique, que H. Corbin rapproche à la fois du Graal sohrawardien et de la perle du chant syriaque en la nommant « Pierre de l'Exil » (Corbin 148-49, en particulier note 237).

lui sur une plage de Los Angeles. Inspirée de l'Ange-Esprit-Saint qui intervient auprès du myste dans le récit de l'exil de Sohravardî, elle est nommée au générique de fin « Isabel » d'après son interprète, Isabel Lucas, dont le prénom n'est pas sans posséder une connotation religieuse en hébreu. À proximité du héros, elle dessine avec un bâton un petit sillon dans le sable, en référence à l'évangile de Jean (8.6) où, parmi les pharisiens, Jésus écrit dans la terre avec son doigt.⁵

S'ensuit alors une brève scène où le personnage de Rick (interprété par Bale) apparaît à nouveau dans le désert. De façon immédiate, une relation s'établit entre le dessin tracé dans le sable par la jeune femme et l'idée d'un « chemin » spirituel. Il y a plus : dans l'étendue aride, un plan remarquable cadre des collines derrière la nuque du protagoniste, jouant sur la profondeur de champ de telle sorte que ce paysage semble littéralement émerger de son esprit. Le film traduit ainsi, en termes visuels, un trope biblique que Stanley Cavell, le professeur de Malick à Harvard et superviseur de sa thèse érudite, a identifié dans un poème de Gérard Manley Hopkins, selon lequel « il existe des montagnes à gravir dans l'esprit » (Cavell, *Si j'avais su* 529). Écho à la montagne mystique de Qâf au sommet de laquelle le « cavalier » de Sohravardî découvre la demeure de son âme, le motif, dans *Knight of Cups*, fournit aussi un équivalent visuel au « Mont Difficulté » que Christian doit surmonter dans *Le Voyage du Pèlerin*.

Le film multiplie en l'occurrence les allusions au livre de Bunyan et à la tradition biblique-qorânique : après le plan des collines surgissant derrière la nuque du protagoniste, celui-ci s'allonge dans le désert et se frotte les yeux, visiblement fatigué, tel Christian qui, parvenu à la moitié du Mont, s'endort en bordure du chemin. Le pèlerin perd alors le parchemin sacré qui lui fut remis à la porte du Christ, seul document à même de lui permettre d'entrer, au terme de son voyage, à la Cité céleste. Une sorte d'équivalent cosmique à ce document se retrouve dans le désert de *Knight of Cups* où, près de Rick qui s'est assoupi, la caméra filme une ronce rouge et frémissante sous le soleil, présence alliée dans l'exil qui évoque le « buisson ardent » (symbole biblique aussi bien que qorânique, donc sohrawardien), la ronce sacrée depuis laquelle l'Éternel s'adresse à Moïse sur le mont Horeb au pays de Madian.⁶

Le second motif, qui prolonge le premier, est une vallée. Il intervient dans un chapitre du métrage intitulé « Death », lorsque le héros se trouve dans la Vallée de la Mort, face à une chaîne de montagnes qui voilent cette fois-ci le soleil à son regard. Ouvrant la scène avec la

⁵ Malick pourrait s'inspirer plus précisément de la réécriture par Lamartine (souvent cité par le cinéaste) de ce passage, qui décrit le Christ en train de graver sa pensée dans le sable avec un roseau (Lamartine 427). C'est du Paraclet du même évangile dont Sohravardî s'inspire pour sa figure d'Ange.

⁶ L'interprète de Rick, Christian Bale, ne porte pas seulement le même prénom que le pèlerin de Bunyan : il tourne aussi, à peu près au même moment que le film de Malick, *Exodus* (2014) de Ridley Scott, où il joue le rôle de Moïse.

composition pour orchestre *Silouans Song* (1991) d'Arvo Pärt, sous-titrée « Mon âme se languit du Seigneur », Malick laisse ensuite le silence envahir la bande son pendant que le héros pleure seul face à la caméra, baissant la tête devant les montagnes qui lui barrent la route. D'un lieu de perte, le « désert » devient alors une vallée des larmes bibliques (thème issu de l'évangile de Matthieu, notamment 11.28), c'est-à-dire, pour reprendre les mots de P.-Y. Pétilion sur la tradition américaine, « le point calme et mort, *still point*, omphalos de l'enclos tribal perdu », le moment où notre moi nous devient étrange, étranger ; où nous avons été coupés du monde et où nos âmes semblent éparpillées sur tout le paysage (*La grand-route* 221, 94). L'auteur conclut : « c'est la marque calviniste si souvent repérable dans ces fictions d'Amérique : éclipse de Dieu, sa voix éparpillée dans notre exil » (94).

Derrière ce thème biblique se trouve en effet, dans le film, la problématique de l'existence en fragments, formulée directement par le père du héros dans des termes qui rappellent quelque peu les méditations de Bernard dans *Les Vagues* (*The Waves*, 1931) de Virginia Woolf⁷ : « the pieces of your life », dit-il au fils, « never to come together—just splashed out there ». Le désert se charge finalement de porter à l'écran cette spiritualité morcelée lors d'une scène tournée autour d'un bungalow en ruines dans une étendue en friche, apparemment au milieu de nulle part. Tandis que le héros déambule parmi les débris et les herbes calcinées de cette « terre vaine », la voix du père est entendue hors-champ, tel un signe verbal envoyé à la conscience du fils pour le rappeler à ses origines. « I know you », lui dit-il, « I know you have a soul », rassemblant lui-même les fragments d'un langage ou d'une « forme de vie » qui doit, tout comme les pièces de l'existence, s'ériger en signification, joindre les segments épars et paratactiques dans l'étendue lexicale.

Le film renoue de la sorte avec la problématique du langage telle que l'aborde, par exemple, Wittgenstein, l'un des philosophes sur lesquels Malick entreprit d'écrire une thèse de doctorat après son premier cycle d'études à Harvard. Filant la métaphore du bâtiment en ruines, Wittgenstein note que la philosophie paraît détruire tout ce qui est grand et important, ne laissant qu'un monde de débris, à déblayer et à reconstruire pour nous-mêmes :

D'où notre recherche tire-t-elle son importance, puisqu'elle semble détruire tout ce qui est intéressant, c'est-à-dire tout ce qui est grand et important ? (Détruisant tous les bâtiments, ne laissant derrière elle que débris de pierre et de gravats.) Mais ce que nous détruisons, ce ne sont que des châteaux de cartes, et nous déblayons le sol de langage sur lequel ils se trouvaient. (I, § 118)

Dans ses essais sur Emerson, Cavell a montré que cette idée de Wittgenstein avait trouvé une formulation proprement américaine dans « Le Savant américain » (*The American Scholar*,

⁷ Se reporter par exemple à la page 150 de l'édition citée. L'ouvrage est référé par le cinéaste comme l'une des sources d'inspiration de *Song to Song* (2017), son métrage suivant (O'Falt).

1837), où le « sage de Concord » conclut : « The main enterprise of the world for splendor, for extent, is the upbuilding of a man. Here are the materials strewn along the ground » (Emerson 67).

En portant littéralement à l'écran cette problématique américaine du soi morcelé et à reconstruire, le bungalow en ruines de *Knight of Cups* ouvre une nouvelle acception du désert intérieur, entendu non plus seulement comme « terre sauvage » ou « terre vaine », mais, pour reprendre encore les mots de P.-Y. Pétilion, comme *nowhere*, un « nulle part » typiquement américain (*La grand-route* 63) où il s'agirait de trouver, dans la vacance même de la ruine, le point de départ d'une édification. L'âme, dans *Knight of Cups*, serait alors le lieu possible d'un tel raccord ontologique, un « non-lieu » parce que, tout simplement, celui-ci ne se trouve pas sur la carte géographique du monde, mais en soi-même, là où, selon le jeu de mots du père évoqué plus haut, la connaissance s'identifie à la reconnaissance du soi profond.

Cette acception positive du désert est suggérée à la fin du film, lorsque la condition initiale du héros s'ouvre sur la possibilité de la salvation. Dans le désert symbolique, en effet, Rick finit par gravir la chaîne de montagnes devant laquelle il s'était précédemment arrêté, butant, réduit en larmes, face à l'obstacle ontologique, derrière lequel point désormais, de l'autre côté de la roche raboteuse, telle une promesse, la lumière de la signification. Aux derniers instants de *Knight of Cups*, alors que, dans la diégèse, le protagoniste semble entrevoir quelques dénouements dans sa vie, renoue peut-être avec la femme qu'il avait autrefois aimée puis délaissée, la caméra s'avance vers la montagne symbolique qui s'était immiscée dans le flux de sa conscience, cheminant le long de son flanc escarpé jusqu'à son sommet, lequel s'ouvre à présent sur un ciel baigné dans les lueurs de l'aube—la montagne non plus en tant qu'obstacle, voilement de la lumière intérieure, mais comme passerelle, ascension, point d'accès et raccord.

Finalement, un plan filme un désert nouveau, illuminé de l'éclat du soleil qui se disperse depuis le fond du champ en de fins rayons à travers une bande nuageuse, manière d'indiquer, esthétiquement, que se dissipent, dans la vallée intérieure de Rick, le brouillard de sa vie, les « Nuages de la confusion » (Bunyan 53) sous lesquels le pèlerin bunyanien voyageait dans la Vallée de l'Ombre de la Mort. Aux dernières secondes du métrage, un plan symbolique montre la voiture du protagoniste qui s'extrait d'un tunnel pour pénétrer dans la lumière du soleil, signalant ainsi que la « montagne » des difficultés a été franchie, et qu'il s'éveille à un jour nouveau, au sein de la demeure intérieure de son âme. « Begin », dit-il, avant qu'un ultime plan tourné à bord de sa voiture en marche ne filme une route dans le « désert », laquelle, tel un axe à suivre dans l'exil, conduit vers le ciel à l'horizon, entre les montagnes qui, désormais, s'ouvrent sur le lointain et ne font plus obstacle. Cette acception positive du *topos* nous ouvre la voie au désert en tant que rédemption dans *The Tree of Life*.

Le désert comme dépassement : transfiguration, eschatologie

Vers le début de *The Tree of Life*, Jack, vêtu d'un costume moderne, se tient près d'un encadrement de porte en bois au milieu des bougies de fées d'une étendue désertique, filmé dans la *Goblin Valley*, dans l'est de l'Utah. Au sein de la diégèse, cet encadrement symbolique renvoie à la « porte » que le protagoniste a évoquée à l'ouverture du récit, où, disait-il, l'ont conduit sa mère et son frère qui ont suivi dans leur vie la « voie de la grâce ». Si les bougies de fées autour de Jack dans la *Goblin Valley* évoquent les « gobelins » métaphysiques que le pèlerin de Bunyan combat dans la vallée du roi David, l'énigmatique seuil auquel il fait face réfère quant à lui au « Portail » que l'écrivain situe également dans une étendue désertique, d'après les évangiles de Matthieu (7.13-14) et de Luc (13.24) où la « porte » symbolise à la fois le Christ et la conversion. Malick fait suivre l'apparition de ce motif d'un bref plan du désert de sel où l'éternité sera révélée à Jack à la fin du film, suggérant ainsi que la résolution, pour le protagoniste, se trouve en quelque façon de l'autre côté de ce « seuil » qu'il hésite à franchir, au seuil même de *The Tree of Life*. Or, c'est ce petit « pas », cette avancée par-delà l'énigmatique porte qui se dresse à lui dans son désert intérieur, que va préparer la suite du récit, jusqu'à ce que Jack ne franchisse effectivement le seuil et que ne s'enclenche, projetée dans son esprit par un ange—on y reviendra—, la vision éternelle.

Le film se donne comme un immense flash-back par lequel le héros adulte est amené à replonger dans son passé, pour trouver une signification à la disparition de son jeune frère survenue une trentaine d'années plus tôt, lorsque ce dernier avait dix-neuf ans. Par-delà la problématique privée et familiale, il s'agit aussi, pour le protagoniste désormais vieillissant, de trouver un sens à la Création et, en définitive, à sa propre finitude. Quand ses flash-back l'auront amené à revivre les moments mémorables de son enfance, en racontant comment sa mère et son frère l'auront conduit à cette « porte » spirituelle, le protagoniste se retrouvera à nouveau dans le désert de la *Goblin Valley*, accompagné cette fois-ci d'une jeune femme mystérieuse, l'équivalent d'Isabel dans *Knight of Cups*. Vêtue d'une longue robe qui ondule derrière elle dans le vent et lui confère un caractère éthéré, une dimension de *spiritus*, cette figure le conduit à travers le paysage des bougies de fées et l'invite à franchir l'énigmatique cadre de porte.

Dans le contexte chrétien du film, elle rappelle le personnage d'Évangéliste, conduisant le pèlerin de Bunyan au « Portail » dans une étendue désertique. Nommée « Guide » au générique de fin, elle constitue un autre équivalent filmique de l'Ange-Esprit-Saint que Sohrevardî fait descendre sur les mystes de ses récits initiatiques, et que « Le récit de l'exil occidental » (le roman mystique qui inspire *Knight of Cups* et le personnage d'Isabel) désigne en arabe sous le nom d'*al-Hâdî*, « le Guide ». Le cadre de porte dans le désert est donc aussi le

seuil spirituel des théosophes orientaux, ouvrant sur l'âme du myste, sur le « Temple » intérieur où connaissance de soi et accession au divin désignent une seule et même chose, que résume l'idée de retour à l'origine. Alors que le héros se hisse sur cette structure symbolique, l'angle de prise de vue fait apparaître le guide féminin dans l'encadrement en bois, tourné vers le héros et comme attendant sa venue depuis le fond du champ—à la fois médiateur et horizon du franchissement.

Cette association visuelle, entre un cadre de porte et une figure féminine, pourrait faire songer, dans un contexte états-unien, à certaines œuvres du nocturne américain telles que *May Night* (1906) de Willard Metcalf, ou *Lady in the Doorway* (1897) d'Edward Steichen. Dans son livre sur le sujet, Hélène Valance note que ces figures abstraites sont toujours liées à la transcendance et au spirituel (132, 111). Chez Thomas Wilmer Dewing, en particulier, elles se détachent progressivement du paysage, « naissent de la pénombre » comme les franges de conscience telles que les décrit William James, signalant ainsi, pour reprendre les mots du psychologue, « l'influence d'un processus cérébral à peine perceptible sur notre pensée, qui la rend consciente de relations et d'objets qu'elle ne perçoit que vaguement » (traduit par H. Valance, 124). Dans sa thèse érudite de premier cycle, Malick identifie précisément l'origine de ce qu'il nomme « le concept d'horizon » chez Husserl et Heidegger à ces mêmes franges de James. « Pressed to explain why we only seldom lose the train of our thought », écrit-il dans sa première partie, « James conjectured that we are guided along by 'premonitory perspective views of schemes of thought not yet articulate' or 'fringes' » (« The Concept of Horizon » 4). Le guide féminin près de Jack dans la *Goblin Valley*, inspiré de l'angélologie persane (où l'Ange-guide n'est rien d'autre qu'un *alter ego* métaphysique du pèlerin), porterait à l'écran l'influence d'un tel processus mental prémonitoire, à la fois immanent, c'est-à-dire intérieur à la conscience du protagoniste, et—ce qu'il n'est pas explicitement chez James—transcendant, extérieur à sa subjectivité.

Ainsi, à l'instant où Jack franchit enfin le « seuil », la caméra plonge dans la robe du Guide, et le montage donne lieu à la mort du système solaire et à la fin des temps, confirmant l'analogie entre cette figure féminine dans le désert et les franges de James, dont la fonction, écrit le psychologue, est « de conduire d'une série d'images à une autre » (253). Tel l'écran de cinéma, qu'il met en abyme, le cadre de porte devient alors le lieu d'une projection, d'une vision de ce qui doit encore advenir, de l'autre côté du miroir. Si Sohrevardî s'inspire du Paraclet pour sa figure d'Ange, c'est aussi, à son tour, au Saint-Esprit biblique que fait écho le guide métaphysique de Jack, dont il est dit, dans l'évangile de Jean (16.13), qu'il « conduira dans toute la vérité » et « annoncera les choses à venir », et qui, au début de l'Apocalypse, déclare au narrateur (supposé être le même apôtre) à travers une porte ouverte dans le ciel (4.1) : « Monte ici, et je te ferai voir ce qui doit arriver dans la suite ».

Accompagné de l'*Agnus Dei* de la *Grande Messe des Morts* (Op. 5, composé en 1837) de Hector Berlioz, le héros en vient à traverser, de l'autre côté de la « porte » dont le franchissement a donné lieu à la destruction du monde et à la fin du Temps, une série de nouveaux seuils aux confins du désert spirituel, jusqu'à parvenir à une petite chapelle obscure, version chrétienne du « Temple » intérieur de l'islam mystique. Là, tandis que les chœurs de Berlioz nomment l'« Agneau de Dieu », c'est-à-dire le Christ sur le point de ressusciter l'humanité et d'ôter « les péchés du monde », une jeune fille souffle sur un cierge et pousse les battants de la porte de la chapelle, laquelle s'ouvre alors sur une lumière immaculée. « Il n'y aura plus d'anathème », dit l'auteur de l'Apocalypse découvrant la nouvelle Jérusalem (22.3, 5). « Il n'y aura plus de nuit ; et ils n'auront besoin ni de lampe ni de lumière, parce que le Seigneur Dieu les éclairera. Et ils règneront aux siècles des siècles. » Point de passage vers la Jérusalem intérieure, la chapelle ouverte par l'Enfant de *The Tree of Life* apparaît comme un équivalent filmique et chrétien du *khângâh*, la loge intérieure du soufi, le « Temple » que les théosophes orientaux font s'ouvrir sur les plaines désertiques du *Malakût*, le monde de l'Ange de lumière où l'initié accède, au cours d'une vision que cette figure évangélique lui envoie, aux réalités supérieures et à la grande révélation.⁸

Passé cet accès à l'éternité, le désert d'errance de l'Ancien Testament se change en une étendue humide en bordure d'une plage, où le héros s'agenouille dans la glaise, revenu au bercail. « Te decet hymnus Deus », chantent les chœurs de Berlioz, « in Sion » : « Dieu, il t'est dû d'être loué en Sion ». Simultanément, la jeune femme-guide qui l'avait accompagné dans la *Goblin Valley* vient se placer à son côté et glisser sa main dans ses cheveux, attestant que c'est le Bien qui l'a conduit en tel lieu. Jack entoure alors de ses mains les pieds nus de son guide, joints près de lui dans la posture de la Vierge. « Et l'ange me dit », rapporte l'auteur de l'Apocalypse (19.9-10) : « Ces paroles sont les véritables paroles de Dieu. Et je tombai à ses pieds pour l'adorer. » « Sauvé, tu seras par un Ange », écrit Novalis dans sa réinterprétation poétique du même passage, « À nouveau tiré sur une plage, / D'où tu contempleras, là-bas, / Tout joyeux, la Terre Promise » (170).

Le désert de l'éternité de *The Tree of Life* culmine ici dans une suite de visions bibliques à valeur de symboles, où la famille de Jack, revue telle qu'il l'avait connue dans son enfance, mais à travers ses yeux d'adulte, figure la réconciliation transcendantale et l'abolition du Temps. Cette « vision » envoyée au protagoniste par l'Ange le conduira à une ultime porte, que seul

⁸ « Ce *khângâh* avait deux portes », écrit Sohrevardî : « l'une donnait sur la ville [le monde temporel], l'autre donnait sur le jardin et la plaine immense [l'éternité] » (228). La reprise de ce symbolisme et de la figure de l'Ange est attestée dans le scénario de *The Tree of Life* : « A figure stands near him », écrit Malick au sujet de Jack, s'éveillant. « He cannot see its face, but he feels a strange peace flow into him; a sense of radiant love . . . The figure points towards a gate. Beyond it lies a field. Trembling, Jack looks back towards the city. Come out! the figure seems to say. There is that near you which will guide you, if only you trust its lead » (12).

franchit son jeune frère décédé, pour pénétrer dans le désert de sel entrevu au début du film. Jack le regardera s'en aller vers le lointain, tout en caressant la chevelure rougeoyante de sa mère, debout sur le seuil, presque déjà, elle aussi, de l'autre côté de cet espace liminaire entre la mort et l'éternité. Aux confins des régions spirituelles, le « désert » se change ainsi en un lieu quasi psychanalytique, jungien plutôt que freudien, de conjuration et de deuil, s'avérant finalement l'indice paradoxal d'une fin tout autant que d'un commencement, l'endroit d'une disparition et d'une renaissance.

Quand la mère de Jack aura franchi ce seuil, une ultime porte s'ouvrira dans les cieux, et la figure maternelle apparaîtra dans un espace immaculé, ciel des ciels, auprès de son moi enfant (aperçu à l'ouverture du film, puis ouvrant la porte de la chapelle) et de la figure de l'Ange-Esprit qui aura conduit Jack à la révélation, pour composer ensemble le triple visage du Dieu de *The Tree of Life*, de Malick : non le Père, le Fils et l'Esprit à la loi impartiale, mais l'Ange-Mère, l'Ange-Fille et l'Ange-Esprit-Saint, dont la réunion indique que le monde, en dépit de toutes les contradictions, existe sous le signe de l'amour. « I give you my son », dira cette Mère suprême, cette *Madona Intelligenza*, en ouvrant ses mains sur le spectateur, pour que le soleil— « sun » en anglais, qui résonne avec « son », le « fils »—entre dans le champ en lieu et place de son anneau de mariage, et que la caméra s'abaisse des cieux vers la Terre jusqu'à un champ de tournesols, signe que l'amour, le Fils de la Grâce, brille aussi sur la Création.

Cette vision de l'« autre monde » parvenue à son terme, le film revient finalement à Jack, plongé dans la frénésie de la vie moderne. La porte du désert du *khângâh* intérieur s'est refermée, et le pèlerin tout juste reconduit au présent de la « ville », au monde de la matière, porte désormais sur celui-ci un regard nouveau. « Une fois retourné », déclare au myste l'Ange du « Récit de l'exil occidental » après lui avoir montré la vision du Plérôme céleste, « il te sera possible de revenir de nouveau vers nous et de monter facilement jusqu'à notre paradis, quand tu le voudras . . . Tu finiras par être délivré totalement ; tu viendras te joindre à nous, en abandonnant complètement et pour toujours le pays occidental » (Sohravadî 279). Un léger sourire apparaît sur le visage de Jack, indiquant que la vision l'a transfiguré, et intervient le pénultième plan de *The Tree of Life* : pas exactement une porte, ni non plus une plage ou un désert, mais le pont Verrazano-Narrows étendu symboliquement entre les « deux rives » de Brooklyn et de Staten Island, à New York. Grand-route ouverte sur l'inconnu du présent et simultanément promesse d'une traversée du miroir, celui-ci semble une invitation au voyage. Parcours jusqu'à son point limite, le désert d'errance s'est changé en ouverture.

Conclusion

Conforme à sa source d'inspiration biblique, le désert de Malick revêt, on l'a vu, une ambiguïté radicale : d'abord lieu de l'oubli gnostique et de l'errance, il est aussi *in fine*, en ses régions les

plus extrêmes, un espace de transition vers la « Terre Promise » et les réconciliations transcendantes. Dans les deux analyses proposées ci-dessus, on a identifié plusieurs motifs de la perte, qui toujours ont fini par se mouvoir en leur contraire : montagnes, vallées ou débris du soi, terre aride du pèlerin en voyage—l'obstacle qui voile l'origine au regard, pour peu que pivote la perspective, se change en tremplin, et le désert lui-même en éternité. Cette seconde acception du *topos*, positive, héritière directe de l'exode de l'Ancien Testament, s'accorde aussi avec le désert de l'islam mystique—terre non plus d'errance, mais fondamentalement de l'« Orient », de la patrie intérieure, celle qui fait appel du côté lumineux de l'âme et que symbolise, dans les films récents de Malick, le soleil.

Profondément américaine de par ses thèmes et son éclectisme intellectuel même, l'œuvre du cinéaste ouvre à son tour une nouvelle acception pour le *topos* dans la tradition états-unienne, résultant précisément de cette combinaison unique entre le christianisme et l'Orient : espace spirituel, terre intime du myste déployée dans ses premières contrées en un continuum de cendres et de fragments, le désert conditionne par son inversion l'accès à la « Terre Promise », qui, ici, est l'âme. Un *nowhere*, pour reprendre le mot de P.-Y. Pétilion sur l'espace spécifiquement américain, une terre nouvelle et approchable à condition de transcender son exil, de conjuguer en soi l'Ouest avec l'Orient.

Ouvrages cités

- Alzola, Pablo. « 'Strangers and Pilgrims': The migrant archetype in the cinema of Terrence Malick ». *Communication & Society*, vol. 32, n° 2, avril 2012, pp. 97-110, <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/37864/32104>
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. 1678. Oxford UP, 1966.
- Cavell, Stanley. *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? de Wittgenstein à Emerson*. Traduit par Christian Fournier et Sandra Laugier, Gallimard, 2009.
- . *Si j'avais su... : mémoires*. 2010. Traduit par Jean-Louis et Sandra Laugier, Cerf, 2014.
- Corbin, Henry. *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*. Tome 2, Gallimard, 1971.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays & Poems*. Library of America, 1996.
- Fraisse, Philippe. *Un jardin parmi les flammes : le cinéma de Terrence Malick*. Rouge Profond, 2015.
- Hamner, M. Gail. « 'Remember Who You Are': Imaging Life's Purpose in 'Knight of Cups' ». *Theology and the Films of Terrence Malick*, edited by Christopher B. Barnett and Clark J. Elliston, Routledge, 2016, pp. 251-274.

- Heidegger, Martin. *The Essence of Reasons*. 1929. Translated by Terrence Malick, Northwestern UP, 1969.
- James, William. *The Principles of Psychology*. Holt, 1890.
- La Bible Segond*, 1910.
- Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*. Librairie Générale Française, 2006.
- Malick, Terrence. « The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger ». Harvard UP, 1966.
- . « 'The Tree of Life': First Draft ». Writers Guild of America, 2007.
- Ménard, Jacques-E. « Le ' Chant de la Perle' ». *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 42, no. 4, 1968, pp. 289-325, https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1968_num_42_4_2516
- Mottet, Jean, éditeur. *Les paysages du cinéma*. Champs Vallon, 1999.
- Novalis. *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux*. Traduit par Armel Guerne, Gallimard, 1975.
- O'Falt, Chris. « Terrence Malick Makes a Rare Appearance at SXSW 2017 and Digs Deep on His Process. » 11 mars 2017, <http://www.indiewire.com/2017/03/song-to-song-terrence-malick-richard-linklater-michael-fassbender-sxsw-2017-1201792562>
- Pétillon, Pierre-Yves. *La grand-route : espace et écriture en Amérique*. Seuil, 1979.
- . « Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind* [compte-rendu] ». *Annales*, vol. 41, no. 1, 1986, pp. 88-91, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1986_num_41_1_283259_t1_0088_0000_002
- Sohravardî, Shihâboddîn Yahyâ. *L'Archange empourpré*. Traduit par Henry Corbin, Fayard, 1976.
- Solomon, Emily. « Interview: The Producers of 'Knight of Cups' Including Emerson Alumni Sarah Green ». 12 mars 2016, <http://emertainmentmonthly.com/index.php/31301> (inaccessible en avril 2021).
- The Bible*. Revised Standard Oxford Edition, 1769.
- Valance, Hélène. *Nuits américaines : l'art du nocturne aux États-Unis, 1890-1917*. Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig. *Recherches philosophiques*. 1953. Traduit par Françoise Dastur et al., Gallimard, 2004.
- Woolf, Virginia. *The Waves*. 1931. Wordsworth Editions, 2000.