HAL
open science

Le "raccord sauté" : poétique de la saute dans The tree of life de Terrence Malick

Lucas Marchina

▶ To cite this version:

Lucas Marchina. Le "raccord sauté" : poétique de la saute dans The tree of life de Terrence Malick. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942781

HAL Id: dumas-00942781
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942781

Submitted on 6 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Art plastique et des sciences de l'art

Master de Cinéma
Lucas MARCHINA

Le raccord sauté

Poétique de la saute dans *The Tree of life* de Terrence Malick

Mémoire préparé sous la direction de José MOURE

Déposé en septembre 2013

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Art plastique et des sciences de l'art

Master de Cinéma
Lucas MARCHINA

Le raccord sauté

Poétique de la saute dans *The Tree of life* de Terrence Malick

Mémoire préparé sous la direction de José MOURE

Déposé en septembre 2013

Lucas MARCHINA
Numéro étudiant : 11033807
Coordonnées : 0619498523
lucas.marchina@laposte.net

Résumé du mémoire

Le mémoire traite d'une figure particulière de montage que l'on trouve de plus en plus fréquemment dans les films de Terrence Malick : le raccord sauté (terme créé par le sujet). S'apparentant en partie à un jump cut, l'analyse montre que cette figure se déploie de façon beaucoup plus complexe, via des systèmes de masque notamment.

Après avoir élaboré un système d'interprétation, nous débutons une analyse de film de *The Tree of life* (le film-corpus), où nous partons des différentes formes que prend le raccord sauté (circuit persistant, descend, ascendant, qui sont des concepts créés pour l'occasion afin de faciliter notre travail), pour ensuite les mettre à l'épreuve de la structure du film.

En poursuivant notre logique, nous essayons de montrer que les séquences sont moins narratives que thématiques, qu'elles sont ainsi de véritables mouvements cinématographiques (l'analogie est musicale).

La prédominance des textes de Jean Epstein est délibérée, c'est à leur lecture que nous avons réussi à trouver notre base pour l'interprétation.

Ainsi, grâce à la caractérisation du raccord sauté et l'analyse de la structure du film nous déterminons que *The Tree of life* est un film impressionniste dont toute l'esthétique repose sur la révélation de l'acmé du mouvement.

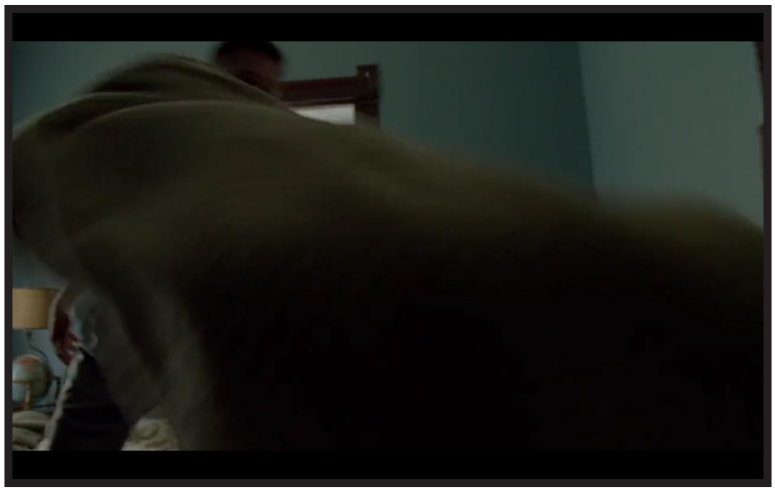
Mots clés

The Tree of life ; Terrence Malick ; Poétique de la saute ; raccord sauté ; jump cut ; faux raccord ; montage ; moment ; mouvement ; impressionnisme ; Jean Epstein ;

Le réveil

La voie de la grâce

La voie de la nature



Introduction

« *Un film de Terrence Malick est avant tout une totalité organique :* La Ligne rouge *ne parle pas de la guerre, c'est une expérience intérieure de la guerre (pour reprendre un titre de Jünger). Le film n'a pas de propos extérieur à lui-même. La mise en scène malickienne n'est pas un ensemble structuré de signifiants que l'analyste devrait déchiffrer afin de délivrer un signifié. Tel est le problème (et au demeurant mon problème, puisque je suis en train d'écrire sur Malick...) : devant un extrait d'*Apocalypse Now, *il y a toujours tant à dire, tant à expliquer, tant à interpréter. Devant un extrait d'un film de Malick, si tant est qu'on puisse isoler un extrait, peut-on vraiment analyser et proposer des interprétations ?* »[1]

Précisément un an avant la présentation à Cannes de *The Tree of life*, Philippe Fraisse soulevait la difficulté que l'on pouvait avoir à analyser les films du cinéaste. Pourtant, peu d'éléments formels rapprochent les quelques films – seulement 5 en 38 ans – réalisé par Terrence Malick. Comme si chaque expérimentation renvoyait l'analyste, le cinéphile, à la nécessité d'une nouvelle méthode pour aller au-delà de la lecture superficielle de ses films. Il est à remarquer qu'entre *Badlands* et *The Tree of Life* il y a eu une nette progression de cette linéarité initiale (induite par le genre *road-movie*) vers la déstructuration narrative tout en gardant le style si particulier de Terrence Malick (voix off, plans d'animaux, mouvements de caméra...). Les prémisses de cette déstructuration semblent déjà se trouver dans les films précédents.

1 FRAISSE Philippe « Les voix sauvages de Terrence Malick », *Positif* n°591, mai 2010, p. 24

La littérature sur Terrence Malick n'est pas abondante. Dans l'état actuel de nos recherches, seuls quelques livres[2] ont été écrits spécifiquement sur les films du cinéaste. La presse écrite a publié quelques articles ou dossiers aux nouvelles sorties de films, et seulement une interview du cinéaste a été dévoilée aux lecteurs : la célèbre interview de Michel Ciment[3]. Cependant, deux ans avant la parution de l'article de Philippe Fraisse, Christian Viviani avait déjà tenté de mettre en exergue des problématiques présentes dans tous les films du cinéaste[4]. Nous pouvons y voir une première tentative de rassembler quelques thèmes récurrents, comme des pistes proposées pour l'analyse.

Dans le film qui nous intéresse, Jack adulte (interprété par Sean Penn), le jour de l'anniversaire de la mort de son frère, se remémore son enfance. Hanté par la culpabilité, il reporte les causes de celle-ci sur le comportement autoritaire de son père (interprété par Brad Pitt), avant que n'arrive la réconciliation via l'amour de la voie de la nature (le père) et la voie de la grâce (la mère, interprétée par Jessica Chastain). La forme déployée par le film ne semble pas à première vue servir la narration. Une lecture « légère »[5] de *The Tree of life* nous fait ressentir un

2 Voir bibliographie.

3 CIMENT Michel, « Entretien avec Terrence Malick », *Positif* n° 170, juin 1975

4 VIVIANI Christian, « Terrence Malick, l'harmonie de la disharmonie », *Positif* n°457, mars 1999, 11-13, le textes révèlent des constantes comme le thème de l'itinéraire, le soubresauts et la similarité des structures d'un film à l'autre avec quelques variations autour de ces dernières. La perspective révélée est alors le désir de manifester le collectif en élargissant de film en film les personnages et les instances d'énonciations.

5 C'est-à-dire sans prémisse d'analyse.

foisonnement d'éléments qui œuvrent de concert pour dépeindre avec beaucoup de détails et de complexité la jeunesse de Jack à Waco. Nous sommes tantôt plongés au sein de galaxies en formation, tantôt en train de traverser le cytoplasme d'une cellule ; nous avançons à grands pas dans le temps (plusieurs milliards d'années traversées en quelques minutes) pour ensuite suivre le passage de l'enfance à l'adolescence d'un être humain dans le même laps de temps filmique, puis nous sentons les secondes venir imprimer leur *memento mori*[6] sur le visage défait d'un architecte en proie à un doute existentiel. « *Tant bien que mal, nous avons fini par raccorder tous les temps divers de nos différentes expériences – psychologique, physiologique, historique, cosmique, etc. - au temps astronomique solaire, qui nous apparaît constant. Et, jusqu'à l'invention de l'accéléré, du ralenti et de l'inversé cinématographiques, nous étions incapables de concevoir ce que devient notre figure d'univers par modification de son rythme temporelle. Mais, le cinéma crée, comme en se jouant, ces mondes qui paraissent inimaginables et où les vitesses du temps sont vingt mille fois plus lentes ou cinquante mille fois plus rapides que celles de nos horloges.* »[7]

L'infiniment grand et l'infiniment petit, le temps de l'espace et celui de l'homme qui se succèdent sur l'écran de cinéma créent une alternance d'échelle dans l'esprit du spectateur. Yvette Biro[8] parle très justement à propos de *Elephant* (Gus van Sant,

6 (lat.) *Souviens-toi que tu vas mourir*.

7 EPSTEIN Jean, « La dramaturgie dans le temps », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975, p. 90

8 BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon : Aléas, 2007, p. 23

2003) du « *rapport étroit qui existe entre le flot continu et la turbulence* ». Elle y oppose *Chronos* et *Tempus,* respectivement temps du macrocosme et du microcosme.

Laissons à la séquence de la création de l'univers le temps universel, le *flot continu*. Celui où nous ne pouvons que contempler la Nature à l'œuvre, comme si les éléments étaient disposés sur un gigantesque tapis roulant les entraînant continuellement à travers le temps, pour les conduire de transformation en transformation. De façon plus générale laissons-le aussi à l'élan global du film, à la perception continue du défilement des images, et l'énergie, la sève qui déploie le film dans un grand mouvement uniforme.

Reprenons alors le concept du *temps transitif*[9]. Dans notre objet d'étude, ce dernier a une forme particulière. Notamment lors des envolées ludiques évoquées plus haut, mais il n'est pas rare de la retrouver dans les séquences de repas qui sont pourtant beaucoup plus « stables ». Lorsque l'on considère les raccords qui nous mènent de plans en plan, nous trouvons un nombre très important de « faux raccords ». Bien entendu, nous disons « faux » uniquement parce qu'ils remettent en question la continuité supposée du temps du film. Le sujet va porter précisément sur ces raccords, rassemblés dans l'ensemble des « raccords sautés »[10]. Nous pourrions dire que cet ensemble comprend les jump cuts[11], et que son champ est aussi bien plus large.

9 Concept proposé à partir de la distinction faite par Höningswald. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris, 1936, p. 111

10 Terme que nous nous sommes permis de créer pour le groupe.

11 « Raccord elliptique qui semble être une simple interruption dans un même plan. Soit les figures changent instantanément de place et le fond reste le même, soit c'est le fond qui change tandis que

Le beau hasard est que l'apparition de cette figure cinématographique soit vraisemblablement née d'un « accident », d'un événement non-prévu, celui d'un blocage de caméra, brisant un instant la captation du temps, mettant en ellipse quelques secondes de la vie de la place de l'Opéra, juste assez pour que Méliès s'approprie sa mésaventure et invente « le truc par substitution »[12]. Les cinéastes soviétiques ont repris le « truc » dans les années 20 pour lui donner une fonction rythmique, l'accélération du mouvement, avec comme cas notable la *Tempête sur l'Asie* de Vsevolod Poudovkine. Plus tard, ce sera Godard qui l'utilisera comme figure manifeste dans *A bout de souffle* (1959). En revanche, elle a toujours été exclue de l'école classique (en tant qu'élément signifiant) car elle allait à l'encontre du principe de montage dans la continuité.

Cette figure de style se retrouve de plus en plus souvent dans la filmographie de Terrence Malick. *The Tree of life* semble être comme aboutissement de la forme induite par son utilisation[13] et c'est pour cela qu'il sera notre film-corpus. Le sujet propose de dégager les principaux thèmes de ces raccords sautés. Pour mener à bien cette recherche, il nous a fallu créer une grille de lecture particulière. Ainsi nous avons rapproché Metz et Deleuze (le sémiologue et le philosophe), Epstein et Burch (le poète et le systématique) pour trouver des éléments de réflexion. C'est-à-dire que

---

les figures ne bougent pas. » BORDWELL David, THOMPSON Christine, *L'art du film*, *une introduction*, De Boeck Université, 2000 (trad. Cyrill Beghin), p. 586

12 SADOUL Georges, *Georges Méliès*, collection Cinéma d'aujourd'hui, Sedghers, 1961, p 104-105

13 Nous n'inclurons pas *À la merveille* (2013) dans notre analyse, le film étant sorti en salle alors que notre travail était déjà avancé.

tout au long du sujet nous nous référons à ces théoriciens pourtant très différents, mais qui, chacun à sa façon, permettent un éclairage sur l'objet étudié.

« *Qu'est-ce qui, dans le film, fait sens ? Potentiellement, pour le sémiologue, tout (ou presque) : postulat qu'il faudra peut-être revoir. Et même à l'admettre, tous ces sens lisibles, lus, sont-ils également rapportables à un même système ? Sans doute que non, puisqu'on insiste de plus en plus, au sein même de la communauté des analystes textuels, sur la multiplicité, l'infinité même, des systèmes possibles.* »[14]

Ainsi notre première partie va tendre à la création de cette grille de lecture avec comme premier postulat la création du sens en rompant la continuité. C'est précisément la cassure du mouvement qui permet au propos du film d'advenir. Cela est rendu possible grâce à la « variation de charge » – l'analogie se veut électrique – auxquels tous les éléments filmiques participent. Dans le cas qui nous intéresse, la cassure fonctionne sur un régime non-classique, c'est-à-dire qu'il ne saura y avoir de « faux raccords », et que la continuité est toujours potentielle, toujours réactualisée. D'autant plus que la discontinuité peut être « masquée », fonctionner par un système de raccord de mouvement ou de composition en dépit de la vraisemblance temporelle. Les hors champs sont aussi de véritables cachettes pour ces raccords qui ne viennent qu'à *posteriori* remettre en cause la continuité.

À partir de cette grille nous pourrons distinguer, dans un deuxième temps, trois grands circuits dont le mouvement influence, chacun à sa manière, le ressenti du

14 AUMONT Jacques, LEUTRAT Jean-Louis, *Théorie du film*, ouvrage collectif (acte du colloque Université de Lyon-2 ayant eu lieu en novembre 1979), Paris : Éditions Albatros, 1980, p. 10

spectateur. **Le précipité horizontal** fonctionne en mettant en exergue l'effet de soubresaut, il court-circuite des éléments. C'est le mouvement qui se rapproche le plus du jump cut. Le précipité horizontal peut nous faire ressentir l'absence d'un personnage en creux (la picnolopsie), ou alors les automatiser. **Le précipité vertical** s'apparente visuellement à une implosion. Il est assimilable à une série intensive deuleuzienne, mais en utilisant les coupes pour nous faire ressentir le vertige du raccord qui induit une différence importante de charge. **Le précipité en étoile** quand à lui est une explosion totale. Une libération d'énergie sans limite, ouvrant, en remettant en cause la continuité, l'infini des possibles.

Ces différents mouvements sont à mettre en relation avec la structure du film qui sera analysée en troisième partie. La téléstructure révèle la « musicalité » du film de Terrence Malick, sa construction symphonique. Les séquences sont en réalité plus thématiques que narratives. Nous avançons ainsi d'un mouvement à un autre, et les raccords sautés conditionnent le type de séquence à laquelle nous sommes confrontés. Certaines sont disloquées, d'autres articulées. Le dénominateur commun à toutes ces séquences est le mouvement pour ce qu'il est, et même le moment de plus grande importance, son acmé en quelque sorte, mis en exergue pour se révéler en tant que mouvement et nous révélant dans le même geste l'impressionnisme de *The Tree of life*.

Commençons par l'analyse de la charge du plan.

I. Rupture de la continuité : « une idée d'entre les images »

1. La charge d'un plan

L'étude du raccord sauté implique de se placer dans un système d'interprétation particulier qui nous permette de saisir les variations entre les plans, quelle que soit leur nature.

Considérons différents objets présents dans visuellement ou de façon auditive. Chacun va amener avec lui son potentiel diégétique. Ils servent à remplir les espaces sonores et visuels d'une émotion ou bien servir d'outil pour basculer d'un plan à l'autre. Dans *Les enchaînés* de Hitchcock par exemple, une clé passe de main en main et de plan en plan. Nous suivons sa progression et son importance forme un nœud de tension. Elle était *potentielle* et devient *effective* dans le récit. De la même façon dans *La soif du mal*, nous savons dès le début qu'une bombe a été placée dans la voiture. C'est pour cela que le premier plan est *chargé* en suspens. L'ajout de deux amoureux croisant à plusieurs reprises la voiture explosive va mettre en tension les deux éléments et faire redouter au spectateur la mort de ces personnes qu'il tient déjà en affection. Ce plan s'étire pour mieux nous faire apprécier une durée en forme d'épée de Damoclès.

Nous constatons que la charge d'un plan s'établit par les potentiels qui la constituent. Nous pouvons dès lors proposer deux catégories de charge : la charge intra-plan et la charge inter-plans.

La charge intra-plan est déterminée par la mise en tension des objets (visuels et sonores) « actualisés », c'est-à-dire proposés à voir et à entendre simultanément. C'est ce que Bazin explique dans son article « Montage interdit »[15]. Il y a une mise en tension grâce au chasseur et au lapin, présents simultanément dans le champ, dans *Crin Blanc* d'Albert Lamorisse. Seule, elle contient déjà en elle une expressivité.

La charge inter-plans peut être définie comme la mise en tension de deux plans concomitants ou séparés par un ou plusieurs autres plans. Cette charge n'est pas la somme des charges de chaque plan, c'est une combinaison incluant les rythmes (internes et externes), les agogiques, le type de raccord et l'effectivité des objets alternativement « actualisés » de façon séquentielle par le montage. En transposant la charge en termes sémiologiques elle devient ainsi un signifiant, Mitry résume très bien cette idée : « C'est donc le contexte qui détermine ces structures, qui leur donne pouvoir de signifier en les chargeant d'un sens dont elles sont dépositaires. Isolé, le syntagme n'en est plus un : son sens relationnel s'évanouit. »[16] Il affirme l'interdépendance des plans et son corollaire : l'idée du montage « créateur de sens ». La charge inter-plans est la résultante de cette combinaison faite de relations d'interdépendances.

15 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Éditions du Cerf, 2010, p. 56

16 MITRY Jean, « Les interférences du montage » in *La sémiologie en question*, p. 124, Paris : Les Éditions du Cerf, 1987

Étincelles de jour / Étincelles de nuit

Raccord sur le principe de la chaîne
(interaction forte)

a) Des rapports entre les plans

Si le sens dégagé par le montage est toujours relatif à un contexte se révélant pour chaque cas particulier, il est possible de catégoriser les différents moyens de rapprocher deux plans.

Noël Burch détermine cinq catégories de rapports possibles entre le temps d'un plan « A » et celui d'un autre plan « B » qui le suit immédiatement dans le montage[17]. Nous verrons ensuite qu'il met en place une grille similaire pour les rapports entre les espaces raccordés.

Le plus évident des rapports entre deux plans est le rapport de *continuité*. Il est suggéré au spectateur que le temps suit son cours sans rupture d'un plan à l'autre, comme par une translation immédiate de la caméra. L'expression la plus franche de se rapport se trouve dans le raccord mouvement[18]. Le *hiatus* quant à lui est une mise en ellipse pouvant être mesurée. Le spectateur a suffisamment d'informations pour être conscient du temps qui s'est écoulé d'un plan à l'autre sans qu'il soit nécessaire de recourir à une explicitation de cette durée. C'est le cas lorsqu'un personnage débute l'ascension d'un escalier le faisant sortir du cadre et nous raccordons à son pallier de destination au moment où il pénètre dans le cadre. L'*ellipse indéfinie,* quant à elle, nécessite une aide « de l'extérieur », à savoir une réplique, un titre, une horloge, un changement de mode. Le *retour en arrière mesurable* correspond au traditionnel

17 BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1969

18 Un mouvement entamé dans un plan est terminé dans le suivant.

flash-back qui sert généralement à expliciter une situation présente. Et le dernier, utilisé plus rarement, appelé le *retour en arrière indéfini* propose un flash-back aux caractères plus lacunaires et énigmatiques. *The Brown Bunny* de Vincent Gallo en offre une illustration lorsque les images mentales du personnage s'actualisent brusquement à l'écran sans être contextualisées. Nous comprenons que ce sont des images-souvenirs d'une femme qu'il a aimé. Et à la situation « actuelle » (le moment où le souvenir refait surface), le paradis est déjà perdu.

Ces rapports permettent de mettre en tension les éléments dans le temps. De la même façon, toujours chez Noël Burch, mais dans des dimensions différentes, les rapports entre les espaces « A » et « B » vont générer une tension topographique.

Le rapport de *continuité* fait persister l'action dans un espace tout à fait assimilable à celui du plan précédent. Lors d'une *discontinuité partielle,* l'espace « B » est *manifestement proche* de l'espace « A », ce sont deux milieux concomitants. Le rapport de *discontinuité totale et radicale* va séparer totalement les deux lieux pourtant rapprochés durant l'expérience cinématographique (le spectateur ne parcourt pas, et donc n'éprouve pas la durée de trajet). Ces rapports spatio-temporels vont influencer le ressenti du spectateur en le déroutant ou en le confortant dans une lecture particulière. Sans connaître ni « A » ni « B » (« C », « D », etc. si l'on souhaite analyser plus de relations), il est impossible de déterminer si le rapport qui les lie va faire accroître l'intensité dégagée par l'association ou au contraire la désamorcer.

Nous constatons que, *a priori,* les rapports peuvent soit permettre un glissement d'un plan à l'autre par la continuité (la justification tient précisément à ce phénomène de continuité comme si nous poursuivions notre lecture en ajustant notre regard), soit générer une rupture partielle ou complète entre deux plans. Il est remarquable que cette rupture puisse potentiellement rapprocher des éléments par-delà les distances spatiales et temporelles et ainsi être aussi fluide qu'un montage par continuité[19] (par le jaillissement d'une idée ou d'un mouvement fondu par exemple).

La catégorisation de Noël Burch permet d'avoir une vue d'ensemble des rapports qu'entretiennent les plans de proche à proche. Il y a quinze combinaisons possibles, engageant chacune une transformation particulière de l'espace, du temps, ou des deux éléments associés. La relativité du sens révélé par un procédé se retrouve au détour de chaque catégorisation. Cependant, il est nécessaire de connaître les rapports possibles entre les plans pour déterminer si la charge a été modifiée.

b) La caméra-potentiel

« C'est que, dans cet espace [celui du monde qui nous entoure], conçu à l'usage prédominant des solides, un seul ordre peut toujours présider à toute mesure que chaque observateur rapporte finalement à lui-même, considéré comme centre unique et étalon constant. L'espace ainsi employé présente en permanence, partout, les

19 L'illustration de ce phénomène n'est pas rare. Dans *La mort aux trousses* de Alfred Hitchcock, le raccord léopard (raccord mouvement dans le temps par-delà l'espace) à la fin du film rapproche le sauvetage de Eve Kendall par Roger Thornhill et le voyage qu'ils vont effectuer amoureusement dans le train, via un faux raccord mouvement.

mêmes vertus ; il est homogène et égocentrique. […] Dans l'univers révélé à l'écran il en va tout autrement. La grandeur et la position du spectateur ne valent plus absolument comme étalon de mesure et comme centre de repère »[20].

Epstein distingue ici deux types d'espaces auxquels est confronté le spectateur de cinéma. Ce dernier en délaisse un, le réel, pour plonger artificiellement dans l'autre, celui proposé par l'écran de cinéma. Dès lors il n'est plus maître de ses déplacements, ces derniers sont régis par les variations de cadre qui transportent d'un point de vue à un autre.

Parce qu'il transforme la totalité de l'espace donné à voir au spectateur, le mouvement de caméra est un élément déterminant de la charge. « La variété et la mobilité, ainsi conférées au point de vue du spectateur, viennent multiplier la variété et la mobilité propres aux objets cinématographiés. Il en résulte à l'écran un monde ou l'attention de l'observateur se trouve appelée, bien plus fréquemment et plus vivement que dans le monde réel, sur la diversité et le changement. »[21]

Une fois encore il est quasiment impossible de catégoriser les mouvements et leurs effets correspondant à partir d'un tableau. De la même façon que pour le montage et l'interdépendance des plans associés, chaque mouvement prend son sens uniquement dans un contexte donné. Nous pouvons dire qu'à l'instar de la musique, le mouvement de caméra peut venir appuyer un état (agitation retranscrivant la

20 EPSTEIN Jean, « Le monde fluide de l'écran », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975 p. 146-147

21 Idem. p. 146

panique d'un personnage), ou « jouer » en contrepoint (stabilité froide et inquiétante face à une situation terrible). D'autre part, il dépend de son rapport à l'objet filmé. Cela tient à son angle et à sa valeur de plan. Dans le cas d'un mouvement de caméra, il y a un départ et une arrivée (correspondant dans le plus strict des cas au début et à la fin du plan si le mouvement est inachevé et raccordé avant son amorce).

La focale tient aussi un rôle en cela qu'elle dynamise (grand-angle) les perspectives ou aplanit les profondeurs (téléobjectif). Ces effets se répercutent automatiquement sur la puissance interne du plan qui nous est donné à voir.

Dans *The Tree of life*, et dans les autres films de Terrence Malick, à tel point que cela lui est attribué comme une figure de style, les mouvements de caméra sont incessants. Seuls quelques plans fixes subsistent ça et là dans ses œuvres. Le choix d'utiliser un steady-cam permet à l'opérateur une mobilité impressionnante. Sans entrer dans des détails de tournage, ce choix, associé à l'improvisation des comédiens et des prises en général (choisie par Terrence Malick), détermine un vire-voltage constant de la caméra dans les scènes mouvementées. L'agitation des comédiens est amplifiée par l'agitation de la caméra, qui, pour les garder dans le cadre, force le déplacement de tous les autres éléments (décors). La focale est courte, ce qui accentue le dynamisme du mouvement bord cadre, ce qui stabilise le personnage et fait se mouvoir le monde *autour de lui*.

Le conquérant / Le vaincu

c) Variations de charge

La charge s'étudie entre deux moments du film, en cela elle est un segment. Il est possible de subdiviser une charge en plusieurs charges qui viennent la composer (nous l'avons vu avec la combinaison de charge intra-plan et inter-plans). C'est en quelque sorte une mesure de potentiel entre deux pôles filmiques. Elle est déterminée par les variations d'intensité dont elle fait l'objet, plus encore : sans cela elle est indécelable. Si « dans un univers à vitesse unique, le temps disparaît »[22], de la même manière, avec une seule intensité il ne saurait y avoir de charge. Elle est un vecteur, un déséquilibre, un témoin. Dès lors, deux modèles peuvent être proposés : une incrémentation de l'intensité et son opposé, une diminution.

Il est possible de parler de rétention de charge, qui pourrait être interprété comme un mode mineur d'emmagasinement ou de diminution. L'autre versant serait la libération de charge, mode majeur, de résolution et dispersif.

Dans le cas de la « série ascendante de la colère »[23] présentée par Deleuze, nous constatons que nous sommes en présence d'un mode majeur de libération de charge. Non pas parce que la colère en soi est démonstrative, mais parce qu'il y a une dispersion des éléments composants la série. De la même façon, dans *La Jetée* de Chris Marker, le moment précis où naît une image en mouvement, celle de la femme ouvrant les yeux - alors que nous nous trouvons au moment le plus doux du film - nous sommes dans un moment d'intensification, donc dans un mode majeur. Ainsi le

22 EPSTEIN Jean, « La dramaturgie dans le temps », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975 p. 90

23 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de minuit, col. « critique », 1983 , p. 128

mode ne dépend pas de l'émotion dégagée par la séquence étudiée. Il est question plutôt d'apaisement et d'agitation qualifiant le mouvement perçu.

Dans *The Brown Bunny*, après avoir vu Vincent Gallo sous tous les angles sans pouvoir un seul instant éprouver de l'affection pour lui nous tombons sous le choc de la révélation du but de son voyage. La séquence finale va « charger » (mode d'intensification) tous les plans du film comme une contamination propagée à travers tout ce que nous venons de voir et gardé jusqu'alors sans caractère émotionnel dans notre mémoire.

Ce que nous avons qualifié de « charge » nous l'avons retrouvé dans le livre de Vincent Amiel *Esthétique du montage* sous le nom de « texture ». Selon lui « C'est la correspondance entre la « texture » des plans, leur forme, qui crée des blocs de durée, des cristallisations d'affects. »[24] Il mentionne la « texture » lorsqu'il décrit une séquence du *Miroir* de Andreï Tarkovski, il va faire ainsi le rapprochement entre son terme et celui utilisé par le grand maître de « pression du temps dans le plan »[25]. La mise en avant des « blocs de durée », « des cristallisations d'affects » change l'interprétation du phénomène provoqué par la vue d'un plan ou d'une succession de plans. C'est la sensation de durée, et non plus les formes en mouvement, qui devient le sujet principal de l'analyse. Cependant l'impression de durée qui s'en dégage est éprouvé par le mouvement au sein du plan. Il est tout à fait possible de partir de la durée (interne au plan) ou du mouvement pour l'analyse puisqu'ils sont, à l'échelle

24 AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 106

25 « Ce que nous appelons « texture », Tarkovski le nomme pression de temps. », idem.

d'un plan (cela ne fonctionne pas nécessairement pour un groupe de plans), en totale interdépendance.

D'autre part, Tarkovski a écrit cette très belle métaphore à propos du montage du *Miroir* « Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante, le film apparut, le matériau se mit à vivre, les différentes parties du film se mirent à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait. »[26] Si cela révèle sa façon de créer, il semble plus difficile d'appliquer cette vision esthétique pour les films de Terrence Malick car, comme nous le verrons, le cinéaste parle essentiellement de mouvements, éprouvés dans la durée certes, mais ils restent les sujets principaux du film.

d) Étude de cas : une séquence de The Tree of life

Au début du film, la mère reçoit un courrier lui annonçant la mort de son fils. La séquence est précédée de plans de la famille O'Brien. La mère s'exprime en voix off. Après un dernier plan sur le fils qui mourra, on raccorde sur une cascade en plongée suivi d'un arbre en contre-plongée. S'en suit un noir-image et un « Je serai honnête avec toi, quoi qu'il arrive » prophétique, alors que la caméra nous entraîne au côté du facteur s'arrêtant devant la porte. Ms. O'Brien ouvre, ce qui nous permet de raccorder dans la maison (raccord de continuité spatiale et temporelle, en dépit d'un léger faux-raccord).

---

26 TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé, De* L'Enfance d'Ivan *au* Sacrifice (1986), Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 110

Jusqu'ici nous ne savons rien du contenu de la lettre, d'ailleurs les circonstances de la mort du fils ne seront jamais clairement exprimées. Le facteur tend la lettre, gêné, puis se retourne et s'en va rapidement (variation agogique du jeu de l'acteur, de l'immobilité au mouvement d'éloignement). Le geste du facteur met en tension le plan en cela qu'il a manifestement voulu ne pas s'attarder, ce faisant il charge la lettre dont la puissance sera accentuée par un resserrement de cadre nous la montrant en gros plan. Ce changement de composition se fait dans un même geste.

La caméra pivote ensuite, toujours dans le même plan, pour suivre Ms. O'Brien qui va traverser le salon. Le choix de laisser couler le mouvement sans le découper et le monter permet de mieux saisir la décomposition de la mère qui va s'arrêter, foudroyée par la nouvelle (à nouveau une variation agogique du jeu de l'acteur, comme symétrique au premier). L'espace s'étire alors que nous avançons dans le salon, la persistance de la prise de vue[27] permet de le saisir avec plus de justesse. Cet étirement de l'espace permet surtout une dilatation du temps. La musique vient appuyer ce phénomène avec des chœurs au souffle périodique, nous ressentons le rythme d'un grand flux qui transcende l'homme. C'est le Temps qui nous est donné à ressentir. S'en suit alors un raccord en jump cut, c'est-à-dire une figure particulière du raccord sauté que nous traiterons dans la deuxième partie du sujet. La musique s'est coupée un peu plus tôt, alors que la caméra nous rapprochait de la mère découvrant

27 Absence de coupe.

le télégraphe, passant d'un plan taille à un plan rapproché épaule, incrémentant l'intensité de la prise de conscience.

Cet extrait illustre le contrepoint permis par la fluidité du mouvement de caméra dans l'espace permettant d'augmenter la sensation de rupture. Le noir-image ménage un souffle avant d'opérer ce dérapage, il est le symbole de l'insouciance avant l'ouverture au monde, au champ proposé par la caméra. Le rythme suggère un glissement général, ce qui rendra d'autant plus brusque la coupe de la fin de l'extrait. Cette dernière raccorde dans un aérodrome, avec un espace sonore saturé par les vrombissements d'un avion : le choc est à la fois contenu par la femme et libéré par le montage grâce à la puissance induite par la charge inter-plans.

2. Continuité impossible, un raccord faux ?

a) Éprouver la sensation de durée

Au fil de l'histoire du cinéma, des conventions ont été établies entre les créateurs de film et les spectateurs de cinéma pour rendre intelligible une succession d'événements en mettant (dans la plus grande majorité des cas) tout un pan du temps dans une ellipse. Il est nécessaire de constater que ces conventions trouvent leur origine dans la transposition d'une temporalité ressentie par le spectateur hors du film au sein du film[28]. C'est-à-dire qu'il puisse imaginer que ce qu'il regarde se transforme dans un temps sensiblement similaire au sien.

La continuité de cette temporalité est la caractéristique indispensable pour qu'il puisse recomposer la succession qui lui est proposée. Cet accord tacite entre le réalisateur et le spectateur va lier les plans en les disposant sur une droite à partir de laquelle la narration va pouvoir se déplacer (permettant flash-back et flash-forward). Bien qu'il existe des exceptions, la plus grand majorité des films contiennent ce principe.

Il est nécessaire de distinguer la continuité du temps et la durée. Cette continuité serait permise par l'acceptation théorique d'un « Temps impersonnel et universel »

28 Jean Epstein décrit cette transposition comme une opération évidente du cinéma : « L'univers que nous voyons à l'écran nous montre des volumes-durées dans une perpétuelle synthèse de l'espace et du temps. Le cinéma nous présente, comme une évidence, l'espace-temps. » EPSTEIN Jean, « La dramaturgie dans le temps », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975 89

qui, selon les mots de Bergson, « a beau se prolonger sans fin du passé à l'avenir : il est tout d'une pièce ». Il poursuit ensuite par « les parties que nous y distinguons sont simplement celle d'un espace qui en dessine la trace et qui en devient à nos yeux l'équivalent ; nous divisons le déroulé, mais non pas le déroulement. »[29] Ainsi il est impossible de saisir le temps en train de passer, nous ne pouvons qu'imaginer une droite que nous analyserions à loisir. En mathématiques, une droite est *continue* et s'étend à l'infini.

La durée est un segment sur cette droite, dont les valeurs sont définies par la personne qui en étudie les caractéristiques.

Au cinéma le temps diégétique, si la convention de transposition de la temporalité de l'homme au sein du film est avérée, s'étend de la même façon « sans fin du passé à l'avenir ». Le temps du film quand à lui est fini, il peut être aussi long que l'histoire racontée (*L'Arche Russe* de Alexandre Sokourov fait même concorder le temps du récit et le temps du film). Il est une agrégation de *durées* (celles des plans composants le film) qui sont des segments de ce Temps impersonnel dans lequel se meuvent les personnages.

Ces durées sont relatives au rapport entre la cadence de prise de vue et la projection. En cela, elles peuvent faire éprouver au spectateur des écoulements différents, une même action peut voir sa durée doubler ou au contraire, elle peut être accélérée. « Le cinéma crée, comme en se jouant, ces mondes qui paraissent inimaginables et où les vitesses du

29 BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, PUF, Paris, 1968, p. 48

temps sont vingt mille fois plus lentes ou cinquante mille fois plus rapides que celles de nos horloges. »[30] Ainsi en tant que spectateur de cinéma nous sommes forcés de nous adapter à ces variations d'écoulement du temps[31].

Il est dès-lors possible d'envisager un film reliant des temporalités incompatibles tout en continuant à en apprécier les durées indépendamment les unes des autres. Le spectateur de cinéma est en mesure d'interpréter un plan pour lui-même, d'ajuster à chaque transition un référentiel qui lui permettra de poursuivre sa compréhension du mouvement, qui est nécessairement déterminé par une image (l'espace représenté sur la surface de l'écran) et une durée interne au plan, ce qui permet d'obtenir l'image-mouvement de Gilles Deleuze.

b) La continuité : les règles de montage dans un système classique

Après une période primitive du cinéma, plusieurs façons de « construire » le propos filmique se sont développées. Ces constructions ont ouvert de nouvelles voies pour complexifier l'expression cinématographique. Ce que nous avons vu avec Noël Burch et les différents rapports entre le plans est le fruit de ces découvertes faisant qu'un plan entre en relation directe avec ceux qui le précèdent et le suivent.

Ainsi, à partir de 1908 aux États-Unis se développe une nouvelle forme d'expression privilégiant l'aisance de lecture et la narration dans laquelle tout les

30 EPSTEIN Jean, ibid. p. 90

31 « le film nous introduit, par expérience visuelle, par simple évidence, à la compréhension d'une relativité extrêmement générale », EPSTEIN Jean, ibid. p. 90

plans « maintiennent des directions de mouvement cohérentes, [rendant] la géographie de l'action totalement compréhensible »[32]. Cette forme utilise le principe de continuité et de progression narrative (qui requiert la transposition du Temps en un Temps diégétique). À l'avènement d'Hollywood, elle va succéder à celles qui proposaient des séries de tableaux et des scènes de théâtre filmé.

Cette forme est issue de recherches formelles intenses de la part de réalisateurs comme Porter et Griffith. Très vite, on découvre qu'il est possible de « couper » le personnage tout en sachant que cela est déterminé par le point de vue, et que ce premier garde une intégrité elle aussi conventionnelle.

Le raccord de gestes, le raccord regard, le champ-contrechamp, la sortie et l'entrée de champ cohérentes ainsi que l'insert sont autant de possibilités de montages qui ont permis au cinéma narratif de se sophistiquer. Ces conventions établies entre le réalisateur et le spectateur (de la même manière que le Temps) servant à proposer la lecture la plus aisée possible. Une fois réglé le problème de la prise de son sur le plateau (caméra dans un caisson pour ne pas capter le bruit), il s'est avéré que « le son diégétique représentait un puissant complément au système de montage par continuité »[33]. Nombre de raccords fonctionnent grâce à une continuité du son combinée avec une discontinuité spatiale partielle. C'est le cas lorsqu'un personnage, d'abord sujet de la caméra reste filmiquement présent par le son alors qu'il se trouve

32 BORDWELL David, THOMPSON Christine, *L'art du film*, *une introduction*, De Boeck Université, 2000 (trad. Cyrill Beghin), p. 549

33 Idem. p. 568

hors-champ lors d'un raccord sur le contrechamp permettant de voir la réaction d'un autre personnage. La conversation se poursuit sans aucune difficulté.

Ce système classique repose sur quelques règles fondamentales. Il est par exemple interdit de franchir la ligne d'action avec la caméra (ligne virtuelle entre deux regards ou traçant la trajectoire d'un personnage), sous peine d'obtenir d'un personnage la sensation qu'il tourne le dos à son interlocuteur alors qu'il lui fait face diégétiquement, ou alors qu'il rebrousse chemin alors qu'il n'a pas changé de direction. Cette règle est appelée la règle des 180 degrés. D'autre part pour ne pas obtenir un effet de saccade lorsque l'on raccorde sur le même objet, il faut que la caméra ait effectué une rotation de 30 degrés par rapport à celui-ci.

Ce système privilégie la vraisemblance d'un mouvement inclus dans une continuité spatiale et temporelle par-delà le raccord. À cet égard, nous nous trouvons dans le système l'image-mouvement ou le temps est subordonné au mouvement. La durée est appréciée à partir de l'image et des modification au sein de cette dernière. C'est pour cela que le montage va être appelé par les mouvements, ce sont eux qui vont déterminer les possibilités de coupes. Dans ce système, il n'y a entre deux plans que très peu de solutions pour raccorder dans le mouvement, voir qu'une seule à l'image près.

c) Le moment, une dérivée du mouvement

Nous avons vu que pour permettre la fluidité d'une transition il était nécessaire de s'appuyer sur les mouvements, ce sont eux qui ouvrent les possibilités de raccords. Ces derniers sont difficiles à analyser. Il est possible de les décrire (« Le personnage pose un verre sur la table »), mais en réalité, nous ne savons rien de la vitesse à laquelle le personnage exécute l'action, le parcours exact dans l'espace de son geste est schématisé selon l'imagination de celui à qui est décrit l'action. Cependant le mouvement peut être décomposé. En esthétique, il est jalonné par des moments qui sont à distinguer des instants en cela qu'ils ont « une durée, bien que très courte »[34]. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau[35] distingue six moments différents.

Deux sont des éléments constitutifs du mouvement, ils le déterminent. Ce sont les moments essentiels et les moments secondaires. Les *moments essentiels* permettent d'obtenir « les cadres, les étapes principales » par lesquelles le mouvement passera dans le temps. Les *moments secondaires* (ou *intermédiaires*) sont, quant à eux, situés entre les moments de la première catégorie et permettent « la continuité ».

Les *moments esthétiques* sont des moments secondaires « aux lignes

34 SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p. 1021

35 Nous mentionnons Étienne Souriau en tant qu'auteur du livre, cependant l'article de la définition a été rédigé par Daniel Charles, Germaine Prudhommeau et Anne Souriau.

particulièrement harmonieuses ». Les *moments caractéristiques* sont des moments essentiels n'appartenant qu'à un seul mouvement.

Enfin, il y a les moments n'existant pas dans la réalité mais malgré tout représentés. C'est le cas du moment suggestif. Ce moment est « faux mais sans équivoque et permet une identification immédiate ». Le moment psychique est « une création de l'esprit juxtaposant dans un même personnage des moments qui se sont en réalité succédés dans le temps, ou des angles de vue différents ».

Les auteurs précisent que « c'est surtout l'impression générale du mouvement qui compte, et le *moment*, réel ou imaginaire, est artificiellement isolé par la pensée dans la continuité du mouvement. »[36] Le moment étant le fruit de la pensée il peut être pris, dans le cas de l'étude d'un film à différentes échelles. Le moment peut être inclus dans un mouvement à l'intérieur d'un plan, pour un plan ou même à l'échelle d'une séquence en tant qu'elle est un *mouvement du film*.

Le montage étant subordonné au mouvement dans le cas d'un système de continuité, il est nécessaire que la coupe entre un plan « A » et un plan « B », non liés dans le temps, l'espace et le contenu, se trouve à deux *moments essentiels* des mouvements respectifs des plans. À l'inverse, pour faire un raccord de gestes, il est nécessaire, pour permettre une fluidité maximale, que le raccord soit fait dans un moment secondaire du mouvement, là où la course est la plus ample[37].

36 Idem.

37 Voir l'exemple proposé par Vincent Amiel dans son *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 26 → Le raccord de gestes. *Une histoire immortelle* (Orson Welles, 1968), lors de la gifle

d) Un mouvement interrompu

Si le montage refuse sa subordination au mouvement, en n'utilisant pas les moments-portes qui lui sont proposés, il en résulte, lorsque l'on se trouve dans le système classique, un effet de saute qualifié de « faux raccord ». La fluidité est rompue, le spectateur doit réajuster son regard après la césure. Nous avons vu que l'image-mouvement était le modèle proposé par Deleuze pour qualifier les fragments servant au montage par continuité. Il serait un peu réducteur d'associer tout plan issu d'un raccord remettant en cause la continuité à une image-temps. Le lien de subordination entre le mouvement et le temps ne s'en trouve pas nécessairement inversé. Lors d'un jump cut précipitant le déplacement d'un personnage dans l'espace[38], un instant de l'action est occulté, mais le lien entre le mouvement mis en ellipse et le temps requis pour l'effectuer existe toujours. Il est recomposable dans l'esprit du spectateur. Cependant, « cette façon de creuser un trou dans le temps d'un corps qui néanmoins continue à vivre, suffit généralement à casser l'impression de réalité. »[39] Par impression de réalité il faut entendre que cet accord faisant du temps filmique une reproduction fidèle du Temps ressenti par le spectateur hors film est rompu. Dès lors le film se construit sur un autre modèle que celui proposé par l'univers entourant le spectateur. Ce changement de registre peut être une volonté de

---

raccordée dans l'axe et dans le mouvement : « On ne peut pas trouver moyen plus efficace de suggérer aux spectateurs que l'histoire n'est pas affectée par le regard que l'on y porte ».

38 Nous retrouvons plusieurs fois ces raccords au sein du film, ils seront analysés ultérieurement. Ils se rattachent aux *précipités horizontaux*.

39 DURAND Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Ed. du Cerf, col. 7E Art 1993, p. 229

la part du cinéaste de signaler au spectateur l'entrée dans un nouvel univers, ne répondant plus aux caractéristiques connues[40]. Le rêve et le souvenir peuvent être manifestés au sein d'un film par la même mutation ponctuelle de la forme.

The Tree of life est un film dont la plus grand partie est une gigantesque image-mentale du personnage se remémorant son enfance et son adolescence à Waco. Nous pourrions alors cantonner la figure que nous étudions à une manifestation intempestive d'une recombinaison d'images issue de la pensée volatile du personnage. Cependant on constate que cette figure se retrouve aussi au « présent », lorsque Jack est adulte. En réalité la figure parcourt tout le film indépendamment de la temporalité ou l'univers de représentation dans lequel nous nous trouvons.

Manifestement *The Tree of life* ne met pas en place une continuité issue d'un accord tacite entre le spectateur et le réalisateur. Les « faux raccords » abondent. Le film semble trouver sa cohérence grâce à ces figures de rupture. Sans trop précipiter la réflexion, *The Tree of life* semble appartenir, à première vue, à la dernière catégorie (celle du montage des correspondances), mais conserve quelques caractéristiques du montage narratif, notamment lors des scènes de repas. Cela accompagne un alourdissement général dû à l'autorité du père.

40 La séquence finale de *2001, L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick est à cet égard très révélatrice. La non-compréhension du personnage est transmise au spectateur par ce biais de faux raccords.

e) Ambiguïté du jump cut, la continuité sous-jacente

« C'est toutefois sur sa violence de hiatus que la saute temporelle a fondé sa plus noble justification. Au premier chef, en heurtant le bon sens : comment, dans la fluidité du regard continu, la réalité peut-elle se briser soudain ? »[41] D'un raccord de discontinuité, lorsqu'il est le plus frontalement ressenti par le spectateur, résulte une secousse déconcertante. Pourtant il revêt certains caractères paradoxaux qui vont à l'encontre de l'idée selon laquelle « nous nous retrouvons là, déconcertés, au bord d'un vide dans la texture même de l'espace-temps. »[42] La phrase est juste, mais une fois le précipice du sens franchi, il s'opère un phénomène qui tend à joindre les deux plans en une entité nouvelle.

Curieusement, la continuité impossible manifeste entre deux plans peut-être rapprochée du gros plan tel que le conçoit Deleuze car les effets qu'elle provoque se rapproche de ceux décrit par l'auteur : « Comme Balazs le montrait, le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles, c'est à dire il l'élève à l'état d'entité. »[43] Le raccord de discontinuité peut ménager une suspension au sein du film, ou au contraire accélérer le flux de perception (comme dans la célèbre séquence du cassage de l'assiette du *Cuirassé Potemkine*). Il élève le plan à l'état d'entité. Plus encore, il y a effectivement, de la même manière,

41 DURAND Philippe, Op. Cit. , p. 229

42 Idem.

43 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de minuit, col. « critique », 1983, p. 136

une « mutation du mouvement, qui cesse d'être une translation pour devenir expression. »[44] En enrayant la continuité, il change la nature du plan. Plus précisément, le jump cut[45] remet en cause la durée et les limites du plan. La même composition, réactualisée avec une variation du temps, associe l'avant et l'après par une continuité spatiale *parfaite*. Cela provoque une confusion dans l'interprétation du spectateur.

Dans *À bout de souffle*, le discours de Ferdinand[46] se poursuit en dépit des sautes. Le sens de ses paroles se prolonge au-delà de la coupe et lie l'ensemble dans une nouvelle unité. La tirade va agir au-dessus des coupes et les estomper en quelque sorte. La durée éprouvée s'en trouve modifiée puisqu'en se réajustant nous poursuivons un cheminement de la pensée. Par sa nature même, le jump cut fait entrer les plans en résonance. L'effet est double, il est à la fois vecteur de distinction et de liaison.

Pour faire une analogie avec la littérature, nous sommes en présence d'une énumération et chaque plan est séparé d'une virgule temporelle, l'idée quand à elle se trouve dans la phrase qui traverse l'ensemble des plans. Il est à noter qu'ici l'aspect séquentiel de l'énumération est mis à mal par la possibilité d'interpréter l'assemblage

44 Idem.

45 Vincent Pinel propose une définition du jump cut qui nous semble insuffisante, ou incluse dans une volonté de ne pas l'utiliser à des fins expressives. Pour lui le jump cut est un « effet obtenu délibérément par l'élimination de quelques images au milieu d'un plan. Un jump cut bien fait doit être imperceptible et ne pas provoquer de saute. Il permet d'éviter les temps morts à condition que la caméra soit parfaitement immobile. » in *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris, 1996, p. 217

46 « Si vous n'aimez pas la mer... »

comme une superposition. C'est le cas dans le film que nous nous proposons d'étudier. Certains raccords proposent deux possibilités incompatibles exaucées.

Il en découle une légère confusion de la part du spectateur. Plusieurs plans tendent à se fondre en un seul formant une série. Cette confusion apparaît chez Mitry lorsqu'il dit pourtant avec pertinence : « Il ne faudrait pas confondre la discontinuité des plans ou des angles et la discontinuité des gestes à l'intérieur de ces plans. »[47] Cette discontinuité des gestes est permise par une coupe qui induit la mise en rapport de deux plans distincts. Et justement ici il confond les deux en un seul révélant ainsi la *nature continue* du jump cut à la fois spatiale et ressentie dans une même durée par le spectateur.

47 MITRY Jean, *La sémiologie en question*, Paris : Éditions du Cerf, 1987, p. 135

Faux contrechamp

Les enfant sont dé-spatialisés, la mère porte à la fois une robe blanche et une robe verte

Le bond de la mère avant l'explosion de colère

3. Le masquage par distraction

a) Une discontinuité révélée à rebours

Nous avons vu que la « continuité impossible » pouvait se révéler lors de la succession de deux plans. Néanmoins, il est des cas où l'impossibilité se révèle plus tard. C'est-à-dire que le spectateur est en mesure de construire une suite logique, comprise dans un flux temporel intelligible, avant d'être rattrapé par un indice qui remet en cause le modèle qui s'était construit de la séquence. C'est ce que Noël Burch appelle un *raccord à appréhension retardée*. « Le déroulement du plan B (ou même un plan ultérieur) peut nous révéler, à retardement, qu'il appartient à une tout autre catégorie, soit dans l'espace soit dans le temps, soit dans les deux »[48]. Pour rester dans notre terminologie, nous appellerons ce phénomène une **saute indirecte** (bien que le sens reste le même), car il se produit le même phénomène de discontinuité, mais la saute est rendue plus fluide par l'insertion entre les deux plans incompatibles pour une continuité d'autres plans. Cette saute est permise par un **masquage** de l'incompatibilité.

Il ne faut pas entendre incompatible dans un sens péjoratif. Au contraire, dans le cas de *The Tree of life*, cela produit un effet qui dévoile un trouble filmique transmis au spectateur. Nous sommes confrontés à une ellipse indéfinie. Il est impossible de replacer sur une ligne de temps la « succession » nécessaire pour qu'un personnage

48 Noël Burch avait relevé l'effet dans *Praxis du cinéma* notamment dans *Les Oiseaux* d'Hitchock et *La Notte* d'Antonionni. Op. Cit. p. 24-25

Faux raccord car la couette est différente (remise en cause de la progression linéaire) et jumpcut de la mère

Jack bondit de son lit et y reste, deux potentialités exaucées par le film

aille d'un point « A » à un point « B ». Nous voyons que par des conventions de montage « classique » (le raccord regard) il est possible de générer des espaces paradoxaux qui voient les personnages à plusieurs endroits dans des temporalités qui devraient pourtant cloisonner des positions. Le raccord ouvre des possibilités nouvelles et *non définies*. Le propos de Noël Burch était dès-lors prophétique : «Mais d'autres possibilités pourraient naître de la non-résolution de ces raccords « ouverts ». Ce serait un cinéma dont la matière première serait l'ambiguïté même, où l'espace « réel » serait constamment remis en question, où le spectateur ne pourrait jamais s'orienter. »[49]

Cette désorientation est omniprésente dans le film. Elle est permise par une forme particulière transposant la narration dans un système d'*assemblage thématique*. Il est le fruit d'un *montage de correspondances* tel que Vincent Amiel le conçoit. Mais plus précisément, disons qu'il s'agit de faire entrer en résonance deux plans liés par une idée forte, ce qui peut correspondre à un effet de rime de sens. L'assemblage forme une série dont les liaisons génèrent une chaîne de raccords par correspondances en cela que les rapports s'établissent de proche en proche.

Le tissage de sens par un *assemblage thématique* des plans confond le spectateur dans un univers visuel sans qu'il ait *a priori* à se préoccuper de la continuité (puisque l'on se trouve dans un système différent). Cependant, un raccord thématique appelle le montage à associer des idées, à créer des ponts de sens entre les deux images

49 Ibid. p. 27

associées. La saute intervient lorsque nous raccordons sur une composition trop proche dans le temps et dans l'espace pour que le sujet change et que se crée une nouvelle idée entre deux images. Le plan est même renvoyé à lui-même et c'est dans les minimes différences qu'il faut chercher le sens. Le raccord fonctionne non plus par *fusion* mais par *différence*. Le changement de lecture se trouve là, dans la brusque variation d'expression, provoquant la discontinuité. Les opérations de produit mutent instantanément en soustraction.

Lorsque cette discontinuité est séparée par une série de plans thématiques, le brouillage qui en résulte la fond plus profondément, ce qui la rend difficile à percevoir dans une lecture « de salle de cinéma », c'est-à-dire en se laissant porter par le film. Il est tout de même à noter que l'œil est plus sollicité dans les variations de couleurs (pour la robe par exemple) et le jeu de différences/ressemblances. Il se dégage de cette expérience une sensation de foisonnement d'éléments.

b) Des chaînes de raccords : interaction forte du film

Une séquence est emblématique du fonctionnement de proche en proche des raccords. Elle se situe après une séquence où l'on a pu voir la naissance de Jack et suivre ses premiers pas, au moment où les enfants grandissent à Waco.

Après une halte dans les premières années d'un homme nous faisons des bonds successifs dans le temps pour arriver à l'orée de son adolescence. Ce trouve ici l'enjeu principal de la séquence : mettre en ellipse plusieurs années tout en

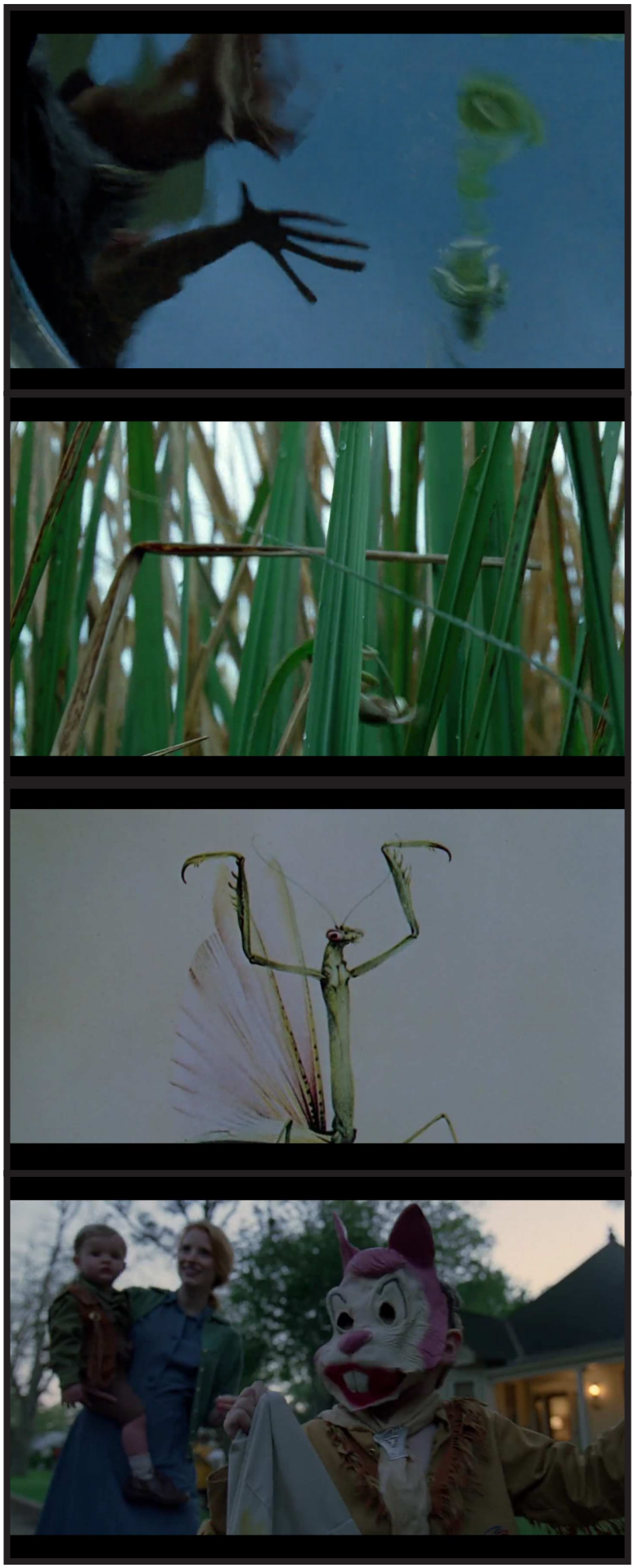
conservant leur densité. L'enfant qu'était l'architecte découvre la propriété, la religion, la nature qui l'environne... Autant d'éléments qui viennent composer petit à petit l'univers autour de lui. Nous assistons ici à l'éveil d'une conscience. Les ellipses se raccordent entre elles grâce à des constantes de contenu au sein des deux images mises en relation.

La séquence comporte toute la linéarité d'un enfant qui grandit. Du point de départ (l'enfant découvrant le voisinage) à celui du repas de famille bien des années plus tard se forme une frise chronologique dont certains points clés nous serons exposés, comme autant d'événements historiques à l'échelle de la vie d'un individu. Mais ces moments étant consultés à rebours (l'architecte repense à son enfance), les dates ont été effacées par le temps, ne laissant que les images et les sons : les sensations d'alors.

Il n'y a aucun carton venant nous donner des indications sur le temps écoulé, aucune date ne nous est donnée, aucun personnage n'annoncera le moment où nous nous trouvons, Jack ne soufflera jamais ses bougies d'anniversaire(s), « l'histoire même des gens qu'on a le plus connus, on en a oublié les dates »[50] semble nous dire la séquence. Les guides, les jalons, s'ils existent, doivent se trouver dans l'image ou dans le creux d'une ellipse.

La musique va permettre ce lien entre les deux âges de Jack. *La Moldau* se Smetana porte en elle un élan, une montée, une élévation qui peut être mise en

50 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 334



Former une chaîne de raccords

parallèle à celle qu'est en train de vivre Jack. Se projetant sur tous les plans de la séquence, elle les unie, les rapproche, permet la continuité tout en poussant vers le haut Jack dans son envolée vers la découverte. La ligne mélodique au début de la chanson donne une impression de recherche, de curiosité, puis elle se développe, s'enrichit de subtilités, prend de l'ampleur alors qu'en parallèle les enfants grandissent.

Le père s'efface après la scène du jardin, l'importance qu'on lui donnait avec la voix IN lui est retirée au profit de la musique. *La Moldau* se substitue en quelque sorte aux préceptes parentaux. Il apparaîtra durant la séquence lors d'Halloween notamment (47' 12"), puis avec les jets de feu (47' 57") et finalement reprendra son statut initial juste avant le début de la séquence suivante : il attend assis à l'intérieur que ses enfants rentrent. Il perd ainsi de son influence, ou celle-ci se met en marche, comme un moteur et continuera sa route seule sans besoin de rappeler que derrière se trouve M. O'Brien. La valeur de synecdoque était déjà suggérée dès les premiers plans où le visage du père n'est jamais donné à voir et où il n'est perçu de lui que les jambes et le bâton qu'il tient à la main (46" 28"). Ce processus de musique remplaçant les paroles du père tout en mettant en place une dynamique, créé une dilatation du temps.

L'arbre planté (44' 32") va grandir dans le jardin (47' 40") Jack va le toucher, et peut-être ainsi se sensibiliser à la nature, quoi qu'il en soit, il va permettre la transition d'un âge à l'autre. La fratrie va grimper à un arbre (48' 39") peu de temps après l'ellipse qui nous fait faire un bon de plusieurs années. Ce végétal que nous ne

reverrons plus à la taille qu'il était alors semble s'être transformé lui aussi en un grand arbre, bien entendu cela est fictif puisqu'il faudrait bien plus de temps pour percevoir une aussi grande évolution, mais dans l'esprit du spectateur le lien est créé : l'arbre de jadis s'est renforcé, développé, à tendu vers le ciel ses branches verdoyantes permettant à l'homme de remonter sa phylogenèse, de reprendre ses instincts de primate.

Les perpétuels mouvements de caméra induisent eux aussi une constante progression. Les recadrages et les mouvements au steadycam tout en préservant la fluidité génère des images nouvelles à chaque instant : en s'éloignant de la rigidité du plan fixe, la perception visuelle se fait évolutive, mouvante, la dimension temps s'applique aux dimensions spatiales.

Tous ces procédés concourent à générer une sensation de linéarité. Il y a un flux de fond, celui imposé par le temps qui passe. Le référentiel étant fermé (celui du flashback est bloqué dans les années 50) nous nous adaptons à lui et poursuivons le parcours à l'échelle imposée, c'est à dire au temps vécu alors par Jack. Il y a bien un point de départ (l'enfant qui découvre le jardin) et un point d'arrivée (bien des années plus tard, à l'heure du repas), et c'est dans ces délimitations chronologiques, cette linéarité comme canevas, que va se jouer un phénomène de fragmentation. Les raccords fonctionnent parce qu'ils travaillent sur des régimes visuels de mouvements et de compositions. Ils forment des chaînes dont les liaisons sont puissantes, l'interaction forte du film permet de donner une cohérence des plans, de proche en

proche. Ce qui provoque une sensation de continuité, un élan général dans lequel les raccords sautés viennent créer de la turbulence, des déviations, des volutes.

c) Masquage par jeu de hors-champ

Le *raccord à appréhension retardée,* lorsqu'il remet en cause la continuité peut être dissimulé par le cache du hors-champ. La séquence que nous nous proposons d'étudier pour ce cas s'ouvre sur un mouvement de caméra nous approchant de la maison des O'Brien. Puis nous raccordons dans la chambre des enfants. La mère remonte le store, c'est le matin. Dans le plan suivant Ms O'Brien a des glaçons dans les mains et, pour « taquiner » son fils, les applique sur la plante de ses pieds révélés par la couverture soulevée en hâte.

La transgression de montage est flagrante. Le raccord propose une similitude de composition mais la mère qui avait les mains vides tient maintenant des glaçons. Elle a pu aller les chercher dans l'ellipse. De la même manière, l'action se trouve accélérée quand elle va mettre des glaçons sur le cou de son fils, il y a eu un déplacement rendu instantané par un raccord. Le procédé supprime littéralement une partie du mouvement opéré par le personnage. C'est après un jump cut sur le visage de la mère qui vraisemblablement récupère les glaçons sur le lit (son fils a bondi hors de ce dernier dans le plan précédent), qu'un mouvement de caméra (avec un jeu de découverte du hors-champ) nous fait comprendre que Jack est toujours dans le lit. Nous pensions avoir fait un bond en avant via un hiatus, mais nous sommes brusquement renvoyés en arrière.

Cette discontinuité n'est pas frontale dans la mesure où le hors-champ ménagé avant la révélation fluidifie cette première. Pourtant le mouvement de caméra, qui a valeur de continuité au sein du plan annonce l'incompatibilité des deux images que nous avions d'abord interprétées comme étant sur une même ligne de temps. Il est difficile de concevoir que nous soyons en flash-back parce que la séquence suit un processus logique de stimuli (l'application des glaçons sur les pieds) et de regard réprobateur. Nous pouvons alors considérer ce raccord comme un rapprochement de deux journées différentes. Cependant nous nous trouvons peut-être plus dans une recomposition de la part du Jack adulte qui ne parvient pas à trancher entre deux solutions (« j'étais sorti du lit/j'étais dans le lit »). En montant de la sorte les deux événements incompatibles, on force la liaison entre eux (par le fonctionnement à rebours) et il y a **acceptation les deux possibilités**.

d) Masquage par faux contrechamp

La séquence qui suit présente les enfants en ville. Nous les voyons tout d'abord seuls, ils traversent la rue et après avoir croisé un homme probablement alcoolisé, ils imitent sa démarche incertaine. Le plan suivant s'apparente à un contrechamp où nous ne voyons ni la voiture rouge avec laquelle ils sont venus, ni le malheureux qu'ils ont croisé. Mais c'est dans le plan qui suit que le doute s'installe pour de bon. Les enfants sont hors-cadre et un homme avec un handicap moteur s'approche. La mère entre dans le champ et va à sa rencontre, elle est suivie par Jack et l'autre frère. Il y a du mimétisme entre les démarches des enfants et celle de l'homme, ce qui

concorde avec l'idée de la chaîne de raccord. Leur attitude change, ils se sentent coupables, ils se retournent à plusieurs reprises pour observer encore l'énigme à laquelle ils sont confrontés : l'homme aviné et l'homme handicapé marchent de la même façon, mais l'un par un effet de sa volonté, l'autre indépendamment de cette dernière.

La lumière est sensiblement la même et pourtant les vêtements ont changé. Le montage amène à penser que l'on se trouve dans la même journée et pourtant nous ne pouvons nous y résoudre à cause du changement vestimentaire. La faute de raccord n'est certainement pas à rejeter sur la/le scripte, parce que l'on retrouve tout au long du film le même type de « faute ». Nous pouvons penser que Terrence Malick s'en est affranchi, ou même l'a utilisé pour multiplier les possibilités de temps alors que l'action semble s'exécuter dans un même mouvement.

e) Le masquage par faux raccord regard

Ensuite, juste un regard de l'un des enfants vers le hors-cadre nous amène dans un probable contrechamp en réponse. Des hommes menottés sont installés dans des voitures de police. Mais la position de la famille O'Brien dans l'espace ne concorde pas. Ils étaient sur le trottoir et ils se trouvent ensuite sur la route et se dirigent vers le trottoir. De plus la mère a maintenant une robe verte (elle portait une robe blanche dans les plans précédents). L'impossibilité rejaillit à nouveau. Jack substitue des couleurs pour d'autres, les personnages opèrent des translations dans l'espace, les actions sont discontinues. **Le raccord sauté dans ce cas fonctionne à nouveau à**

rebours, et il est cette fois masqué par la continuité du raccord regard (raccord classique de montage) avant d'être révélé par les plans suivants. Le raccord révèle la discontinuité de la recomposition des événements générée à partir des souvenirs de Jack adulte.

Le masquage, à l'instar des chaînes de raccords, permet de recréer des continuités qui devraient être *a priori* incompatibles mais qui, soutenues par les caches ou le système de chaînes, se concrétisent.

II. Mouvement elliptique, les trois circuits

1. Précipité horizontal : une picnolepsie

a) Le soubresaut dans le raccord

Si nous sommes amenés à voir deux actions répétées rapidement via un collage de type jump cut, le choc occasionné est capable de sortir littéralement le spectateur du film. La continuité est brisée et il y a création d'un *circuit persistant*, d'un soubresaut. Faire répéter une même action, sous un même angle ou des angles différents, c'est aller contre la nature d'un film. « Un film opère par ce qu'il retire au visible, l'image y est d'abord coupée. Le mouvement y est entravé, suspendu, retourné, arrêté »[51]. Ici nous parlons d'une duplication. Si nous n'entravons pas le film, c'est lui qui contrevient au mouvement du spectateur qui le regarde.

C'est le cas par exemple du songe qui précède la naissance de Jack. Il se trouve au bord de l'eau et une femme habillée d'une robe blanche lui fait signe de s'approcher, nous raccordons ensuite sur elle qui fait le même geste avec un très léger réajustement de l'axe-angle de caméra (38'07").

La répétition de l'action permet d'insister sur un geste, de lui donner une importance nouvelle, afin d'observer à nouveau ce qui le constitue tout en préservant son essence, c'est-à-dire sa durée. Le geste est scandé, il s'extrait du tissu filmique, jaillit devant nous par sa mise en exergue. Parce que la narration est déjà passée dans le premier plan, le plan répété se donne à voir en tant que tel, il existe pour lui-même,

51 BADIOU Alain, « Les faux mouvements au cinéma », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, p. 121

hors de l'histoire racontée. Il y a aussi un sentiment musical qui ressort de ce procédé, comme si un thème mélodique était repris, créant ainsi un canon.

Dans *Zabrisckie Point* de Michelangelo Antonionni, la répétition de l'explosion de la maison au ralenti va plutôt permettre d'exacerber le fantasme, avec les différentes prises de vue de la caméra, et de donner à voir de façon exhaustive. Lors de ces doublons visuels dans *The Tree of life* le rythme n'est pas perturbé, il ne procède pas par accélération ou ralentissement, les plans répétés se fondent dans la structure, et ce n'est que leur similitude extrême avec les plans précédents qui va permettre de les extraire : c'est le geste qui est exacerbé, remis au premier plan grâce à la répétition[52].

Ce procédé devient alors une figure emblématique de l'éducation (46'38"). Le père va répéter le même geste avec le bâton pour signifier la ligne à ne pas franchir, l'enfant va revenir deux fois de chez le voisin, et ici la saute se trouve dans la boucle que le procédé déclenche. Le père essaye de sensibiliser son fils au principe de propriété. Finalement ce faux-raccord (qui devient sauté à cause de la boucle) fonctionne comme une remontée dans le temps, comme un recommencement : l'apprentissage est une suite de répétitions, il se fait pas à pas.

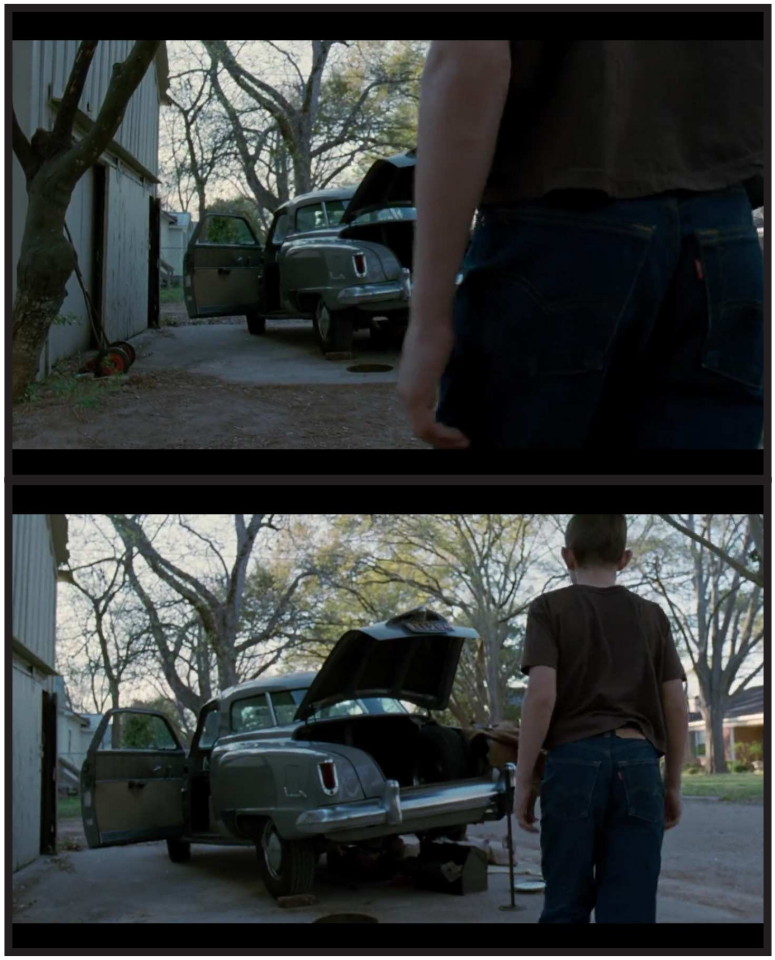
52 « D'un côté le dynamisme du corps qualifie le dynamisme de l'image, pas seulement par les actions du corps dans le champ du plan, mais aussi en exigeant souvent au montage de représenter les aspects multiples de ce mouvement corporel. » HUANG Chien-hung, *Le montage comme mode de pensée : trois aspects essentiels du montage à partir du paradoxe de la théorie de Gilles Deleuze sur le cinéma*, Thèse, Lille : ANRT, 2004, sous la direction de Raymond Bellour, p. 6, ici les aspects multiples sont dans l'attention portée par le spectateur qui opère une concentration sur le sujet filmé si celui-ci est « réajusté ».

b) Avancer par à-coups : le père dans l'usine

Lorsque le père est dans l'usine et qu'il se déplace d'un bout à l'autre du bâtiment, la caméra le suit en travelling et les plans se succèdent alors en cut (55'06"). Dans un système classique, il aurait été préférable de faire sortir le personnage du champ pour permettre au spectateur, dans le raccord, d'imaginer le temps qui a pu s'écouler d'un espace à l'autre. Ces moments de champs vides auraient été des événements ménageants du temps pour les ellipses.

Ici, il y a une persistance du fait que le personnage ne quitte à aucun moment le cadre. Dès que l'on pose un regard sur l'usine nous le trouvons au centre de l'image, poursuivant inlassablement sont mouvement. Il est envisageable alors de penser que la prise à été faite en une seule fois et qu'effectivement, comme dans le cas d'un jump cut, l'opération a été d'enlever des photogrammes pour accélérer le déplacement du personnage[53]. La série de plans forme un bloc compact, révélé par la *nature continue* issue du paradoxe distinction/liaison, incrémentant toujours un peu plus cette sensation de possession de l'espace de la part du père. Il s'y meut plus rapidement que quiconque : il en est le maître, il réprimande des ouvriers en leur indiquant sa montre, le travail ne va pas assez vite, il faut accélérer, il faut améliorer le rendement.

53 C'est ce que David Bordwell appelle une « *figure » jump cut*. À l'inverse, lorsque le décor reste identique et que la discontinuité se trouve dans les gestes des personnages nous sommes dans un cas de *« ground » jump cut*. In *Wide Angle 6/1*, « Jump cuts and blind spots », 1984, p. 5



Picnolepsie ou “effet tunnel”

Par ailleurs le montage ici donne aussi une dimension mécanique par la rythmique qu'il déploie. Le premier plan est plus long que les suivants, et il y a une accélération : 11 secondes puis 8 puis 6 puis 2 avant de remonter à 6 secondes alors qu'on voit le père s'éloigner s'éloigner. Le raccourcissement des durées produit une intensification au sein de la série. Cela est soutenu par le son des machines et le bruit de pas réverbéré révélant un déplacement des hommes aussi déterminé que le mouvement des outils qu'ils utilisent. Puis nous glissons en fondu enchaîné vers une réduction des sources sonores jusqu'à un silence presque total, ne reste alors qu'un souffle de fond. Cette mise en ellipse de l'espace dématérialise le père qui semble devenir fantôme, se dissoudre dans son lieu de travail. Il s'enfonce sous des grilles, avant de s'éloigner sous les bourrasques de vents, comme dilué par l'usine.

c) Avancer par à-coups : Jack-automate et le cric envisagé

De la même manière, alors que le père répare la voiture et que celle-ci est montée sur un cric, Jack entre dans le champ sur la droite, puis est propulsé immédiatement près de la voiture le plan suivant (1h44'54"). Nous avons l'impression qu'une force irrépressible est en train d'opérer son action sur Jack qui est conduit malgré lui jusqu'au cric. Sous la voiture en équilibre, son père est dans une position le rendant extrêmement vulnérable. Nous ne voyons de lui que ses jambes, et pourtant il poursuit son rôle autoritaire avec un doigt tendu à l'encontre de Jack. Dans ce raccord sauté nous avons la sensation qu'est déjà en germe un mouvement qui échappe au personnage.

Un mouvement de caméra accompagne le déplacement de Jack jusqu'à la voiture. Il va ensuite s'affranchir de lui pour le précéder dans le recul mettant dans le champ à la fois le cric et Jack à portée de main de la poignée pouvant tuer son père. La caméra remonte alors jusqu'à la tête de l'enfant, comme s'il prenait conscience de la possibilité. Le mouvement que le spectateur avait déjà imaginé en faisant la synthèse des deux éléments est devenu potentiel chez Jack. L'impulsion du mouvement précède sa prise de conscience.

La scène de la voiture d'*À bout de souffle* (Godard, 1959) nous donne à voir Patricia et Michel qui discutent. Tout au long de la conversation, plusieurs plans vont se succéder sans que ne change l'angle ou l'axe de la caméra qui, posée dans le référentiel de la voiture, ne fait changer que l'arrière plan. Ce procédé se fond avec la musique jazz, suggérant peut être la folie et le doute de Patricia lorsqu'elle se laisse entraîner par le jeune criminel en cavale. La fonction est essentiellement rythmique, c'est une machine qui s'emballe, dépassant le personnage qui ne contrôle plus rien. *The Tree of life* met en place une dynamique similaire : dans une certaine mesure, c'est la forme du raccord sauté qui se rapproche le plus du jump cut, le procédé s'obtient effectivement en supprimant littéralement une partie du mouvement opéré par le personnage. Il en découle évidement une accélération du déplacement. Mais celle-ci a un coût : elle ne peut se faire sans une perte substantielle. Le personnage possède l'espace, mais il est subordonné au film et donc à sa merci.

d) Clignement de conscience

Juste après la scène du cric, un mouvement de caméra nous fait avancer en direction d'une cloison de maison indéterminée. À cela s'ajoute la voix off de Jack qui demande à Dieu de tuer son père (1h45'43"). La voix off se poursuit sur le plan suivant alors que Jack se dirige vers le fond du jardin. Nous pouvons penser que nous sommes le même jour, mais cette idée est contredite par le changement de T-shirt et le fait que toute la famille est réunis dans le jardin. C'est alors que se produit un raccord curieux. Dans le mouvement mais en jump cut, après le « flash » lumineux du soleil en contrejour (1h45'52"). Jack est littéralement projeté en avant, mais continuant son geste de retournement bref.

Cette tension entre le mouvement de Jack sur lui-même qui raccorde et sa course dans l'espace qui elle est discontinu provoque une sensation de translation immédiate intense. Il donne un coup de pied dans une motte de terre, jusqu'ici la caméra la suivi, et nous nous trouvons dans son dos. Il se retourne et à nouveau un raccord sauté nous projette loin derrière nous (1h46'04"). Jack semble être en proie à une agitation intense. Cette dernière est retranscrit par le montage qui nous obture une certaine portion de temps, réduisant à néant la continuité nécessaire au développement de la pensée de Jack. La forme cristallise l'état d'esprit du personnage.

e) Moments occultés et mises en exergues

« Tout changement réel est un changement indivisible»[54] nous dit Bergson, il propose ensuite : « que chacun de nous fasse l'expérience, qu'il se donne la vision directe d'un changement, d'un mouvement : il aura un sentiment d'absolue indivisibilité »[55]. L'argument, portant sur une expérience de l'imagination peut sembler faible. Cependant il la concrétise lorsqu'il dit que « c'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie. »[56] Le changement est à comprendre comme étant un ensemble qui inclus le mouvement. Le mouvement ne pourrait être dès lors entravé sans aller à l'encontre de la « durée vraie » qui correspond chez Bergson au temps indivisible[57]. Il y a donc *a priori* une aberration de la durée dans les séries que nous venons d'étudier. C'est-à-dire une remise en cause du caractère continu du temps.

À plusieurs reprises dans le film une partie de l'action d'une personnage est tronquée, *un moment secondaire* est supprimé, pour reprendre le vocabulaire d'esthétique. Ce court-circuit se traduit par un choc visuel important. Projeté dans un moment du mouvement potentiel de façon prématuré, le spectateur est pris de vitesse sur sa lecture. Il doit dès-lors se réajuster, reprendre le fil de l'action, ce qui lui demande de recomposer le *moment* qui a dû exister pour en arriver à ce plan « B » en partant du plan « A ». Dans un système classique, ce moment mis en ellipse aurait pu

54 BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris : PUF, col. Quadrige, 2009, p. 162

55 Op. Cit, p. 163

56 Op. Cit., p. 166

57 Ibid.

être dissimulé par un montage alterné. Ici le rapprochement provoque la collision de deux temps. Le rythme est invariable. Il propose le glissement général fidèle au film. C'est la variation de l'agogique du montage qui va « troubler » l'écoulement. Et c'est justement cette variation au sein d'un rythme qui lui ne varie pas qui permet de faire sentir le soubresaut. La charge s'intensifie grâce à la mise en exergue des *moments essentiels*. Le spectateur arrive à recréer le *mouvement* car il lui est donné suffisamment à voir pour recomposer les *moments secondaires* occultés. Cependant leur rapprochement brusque accélère la lecture du film en densifiant les informations reçues. Nous voyons, à l'analyse, que ce qui semblait être des aberrations permettent en fait de faire germer un sens nouveau. Le mouvement de caméra joue ici un rôle essentiel, soit en accompagnant la déflagration du mouvement de l'homme dans l'espace, soit en contrepoint d'un acte accéléré par une torsion de la durée.

f) Précipité horizontal

Il découle de cette répétition et ce bond en avant un déplacement sur un axe horizontal. La répétition bien entendu nous fait revenir sur nos pas, et donc rester sur l'axe. Le bond en avant est une projection sur cet axe. La figure travaille pour l'action, que ce soit le geste qui est exacerbé ou le déplacement dans l'espace qui est accéléré, la question est de savoir ce que représente un corps se mouvant dans l'espace. Nous sommes à la superficie du corps.

Lors du déplacement par à-coups (le bond en avant), c'est la position du personnage dans le champ ou le décor qui est amenée à changer : en mettant en

ellipse une certaine portion de temps, l'agogique frappe par son accélération brusque. La contrepartie est une disparition, un instant de conscience qui aura été occultée. D'ailleurs, chose curieuse, si la caméra est ancrée sur le personnage, et qu'elle accompagne son déplacement d'un travelling, c'est le décor qui se déplace, pas le personnage. Cela a pour effet d'accentuer la force qui meut le personnage, comme s'il contrôlait l'espace du film.

De plus, dans le cas du bond en avant, c'est sur la « zone d'indétermination »[58] que nous sommes en train de jouer, sur l'espace sur lequel pourrait hypothétiquement agir le personnage. Si ce dernier, alors qu'il avance, se voit le temps d'un clin d'œil arriver à l'autre bout du champ ou dans un espace tout à fait différent, il ne nous a pas été donné à voir ce qu'il a vu dans le laps de temps qui lui permettait d'aller d'un point à un autre, et nous ne sommes pas certain que lui-même aura été « conscient » de son environnement lors de l'ellipse. L'effet d'accélération dans ce cas particulier tend à nous suggérer que le personnage devient presque un *automate*. Il avance malgré lui jusqu'à l'objectif qu'il s'est fixé car, pour reprendre la formule de Bergson, « conscience signifie d'abord mémoire. »[59]

Les raisons véritables de la venue du personnage, de son geste dans l'espace, ne lui sont révélé qu'après avoir déjà amorcé le mouvement. « Toute action est un

58 Elle permet « d'évaluer *a priori* le nombre et l'éloignement des choses avec lesquelles [un être vivant] est en rapport », BERGSON Henry, *Matière et mémoire*, Paris : PUF, 2010, p. 29

59 BERGSON Henri, « La conscience et la vie », in *L'évolution créatrice*, Paris : PUF, col. Quadrige, 2009, p. 5

empiétement sur l'avenir. »[60] L'avenir ici a forcé la main aux personnage. Dans le cas du père l'objectif est de se fondre dans son lieu de travail, dans le cas de Jack c'est d'arriver jusqu'au cric de la voiture, mue par une pulsion mortelle et cela n'est révélé qu'à rebours. Si nous reprenons la loi énoncée par Bergson : « *la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps* »[61], nous comprenons bien qu'en retirant du temps à l'action, la perception de l'espace s'en trouve handicapée. Avec une perception handicapée et un mouvement auto-entretenu, le personnage se fait automate, régi par des vecteurs qui lui échappent.

La forme répétitive et la forme bondissante s'opposent en cela que l'une additionne deux temps et que l'autre opère par soustraction brutale. En opérant la soustraction, nous faisons perdre au personnage un peu de sa conscience.

Ce *circuit persistant* tend à recréer, dans sa forme bondissante, la perception tronquée d'un picnoleptique[62]. Ce sont de petites absences qui opèrent une trouée dans l'esprit de la personne qui en est atteinte, ici le spectateur. Tout l'enjeu du raccord sauté, nous le verrons, sera de nous prendre de vitesse, de nous amener à un endroit sans faire le trajet pour y parvenir, donc sans pouvoir opérer les transitions graduelles dans notre esprit qui devient alors égaré à l'instar des personnages. L'absence d'une portion d'espace dans le temps révèle plus qu'un univers impossible. Nous sommes confrontés à un tressaillement de l'esprit qui n'est plus en mesure de

60 Ibid

61 BERGSON Henry, *Matière et mémoire*, p. 29

62 VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris : Edition Galilée, 1989, p. 11

s'accrocher à une continuité hypothétique. « Nous ne pouvons plus vraiment attribuer au temps une continuité uniforme quand nous avons pressenti aussi vivement les défaillances de l'être. »[63] Il y a une mise en tension entre le Temps universel supposé, sa remise en cause, et sa réalité mais perçue par un esprit troublé.

63 BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris, 1936, p. 44

2. Précipité vertical : implosion

a) Deleuze et la série « intensive »

Gilles Deleuze oppose deux formes de gros plan sur le visage : la série intensive et l'unité réfléchissante[64]. L'une se détermine par les mouvements qui tendent à dessiner une évolution qualitative, l'autre au contraire, parce qu'elle est tendue vers une idée fixe, et ainsi tous ses traits se figent, représente une qualité pure.

Ici la *série intensive* prend un aspect particulier : la puissance qui tend vers une évolution qualitative se trouve dans la saute occasionnée par le « faux raccord »[65]. C'est parce que justement le visage n'est pas amené à être représenté en train de se modifier que la saute qualitative est effective. Nous nous retrouvons alors face à un paradoxe : c'est une *série intensive sans tendance motrice.*

Le raccord sauté permet de suggérer que nous n'avons pas véritablement changé de plan : le décor est le même, la valeur de plan similaire et le personnage quasiment à la même place. De ce fait, les deux plans qui viennent se sommer se fondent l'un dans l'autre, se juxtaposent et nous assistons quasiment à une surimpression qui se serait déphasée dans le temps. Ce n'est pas la proposition « ça PUIS ça » : en réalité, nous arrivons à une proposition qui s'approche plus de « ça ET ça ». Et pourtant entre les deux nous nous retrouvons au-dessus d'une béance.

---

64 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de minuit, col. « critique », 1983, p. 130

65 Nous le mettons entre guillemets car à ce stade de la recherche, nous ne savons plus exactement ce qu'est un « faux-raccord »

Le saut qualitatif n'est pas plus graduel que lors du précipité horizontal. Et justement, pour cinématographiquement suggérer ce qui se joue dans l'esprit d'un parent lorsqu'il perd son enfant, la formule devient extrêmement efficace. La béance filmique devient plaie narrative. « Tout meurtri, on reste inconsolable en présence du vide que la mort vient de creuser dans nos affections »[66], le tissu filmique est déchiré.

b) Séries intensives descendantes

Au début du film, la mère reçoit un courrier lui annonçant la mort de son fils. Elle marche de dos, la caméra la suit et se rapproche d'elle alors qu'elle ralentit jusqu'à l'arrêt total, une série intensive se met en place, de debout elle passe à assise, elle jette le courrier par terre (4'43"), nous assistons à un nouveau soubresaut (4'49") c'est alors que la caméra monte au dessus de la mère, tout en plongeant vers elle, restée assise, le vent se met à souffler, l'énergie du désespoir est en train d'être accumulée, elle crie lorsqu'elle se relève mais nous n'entendons pas le son sortir de sa bouche, puis c'est le plongeon physique, et cette fois nous entendons « *Oh God* » (« *Oh mon Dieu* »), nous raccordons sur le tarmac avec le vrombissement d'un avion, l'énergie s'est libérée. De la même manière, lorsque M. O'Brien est prit de remords pour n'avoir pas su assez montrer à son fils qu'il l'aimait, il y a une saute qualitative qui est opérée entre deux plans : son esprit malheureux se dissout.

Nous avons vu plus haut que lors du précipité horizontal le problème était de saisir un corps prenant ses marques dans l'espace par le déplacement (et par-là même,

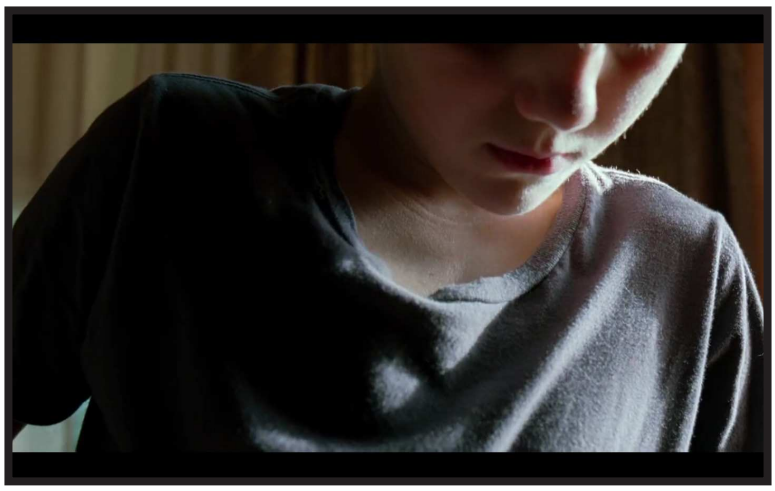
66 MINKOWSKY Eugène, *Le temps vécu*, Paris : PUF, 1995, p. 122

l'effacement de son déplacement). Ici très clairement la dynamique tend à s'arrêter. La mère stoppe tout mouvement pour permettre au potentiel de s'accumuler par sa stagnation dans l'espace, et la libération s'effectue lorsqu'elle se déplace à nouveau.

Mais la *série intensive descendante* n'a pas été utilisée uniquement pour des événements qui représentent la pensée de la mort. Le contrepoint évident est le moment où Mme O'Brien est en train d'accoucher. Terrence Malick développe tout un système de montage accéléré, avec même des images subliminales qui viennent dessiner la souffrance de la mise au monde, et la montée vers la libération. C'est alors que nous sommes sur le visage de cette mère en devenir, ses traits sont tirés par la douleur, sa tête est renversée, puis, au raccord, c'est la reprise de son souffle, l'apaisement décontracté et la curiosité épuisée (38'42"). Cette utilisation intensive est inverse, nous allons de la souffrance vers la libération. Pourtant la dynamique descendante est toujours présente. En réalité ce raccord rejoint cette catégorie parce qu'il fonctionne lui aussi sur le mode de *l'implosion*. Si nous parlons de potentiel énergétique du plan, c'est-à-dire de tension qui se crée à l'intérieur du plan, que ce soit par exemple l'appel du hors-champ ou la menace présente avec le sujet menacé comme dans le cas du « montage interdit »[67], alors la résolution peut prendre plusieurs formes.

Ici, dans la série intensive descendante la tension est relâchée par l'absorption de l'énergie dans le raccord, dans *l'implosion du potentiel*, pour le désespoir face à la

67 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Editions du Cerf, 1985, 49-61



Une image de la culpabilité

Série intensive descendante

Saute émotionnelle

perte d'un enfant ou la libération de la fin de l'accouchement.

c) Une variation à partir de la série intensive : la culpabilité

La grande musicalité de *The Tree of life* vient en partie de son développement par thème. Toute une variation autour de la culpabilité et la dualité qui se joue lorsque Jack décide de pénétrer dans la maison de la voisine. Il est sujet au doute, à l'hésitation, il sait qu'il commet une faute grave, mais la pulsion est trop forte et ne peut être contenue.

Il monte dans la chambre tiraillé entre le fait de savoir qu'il fait une bêtise et la pulsion qui l'anime. Nous assistons tout au long de son méfait à une suite de séries intensives se focalisant sur le visage de Jack en proie à ce tiraillement. La série intensive est développée comme une variation autour de la culpabilité de Jack.

Ce thème est amorcé par l'ami de Jack qui lui dit qu'il voit qu'il a peur. Jack entre alors dans une micro-série intensive, il semble douter de lui-même, ne pas comprendre ce qu'il se passe en lui (1h30'27"). L'arroseur automatique est repris comme rappel, avec les pieds rincés à l'eau comme motif de la sensualité (1h30'36"), puis l'image éphémère d'une femme en équilibre suivie de son épaule et d'un mouvement pour replacer sa robe sur sa cuisse. Enfin, cela nous conduit à voir, dissimulé derrière un arbre avec Jack (en amorce), la voisine sortir de chez elle en robe pourpre. L'introduction est faite, maintenant nous allons assister à Jack tiraillé entre le désir et la culpabilité. Le plan suivant Jack s'avance dans le jardin de la

voisine, il a l'air égaré, et très préoccupé, la caméra semble bouger comme si elle enregistrait aussi l'agitation du personnage puis nous raccordons en saut intensif sur lui, un peu plus calme qu'avant (1h31'03"). Nous pouvons constater aussi que nous reprenons Jack près de la maison et allant vers là où il était dissimulé juste avant. Il y a une combinaison de circuit persistant et descendant, jouant sur la dualité dynamique/immobilité. Il s'approche de la porte, et un raccord-sauté vient à nouveau troubler le mouvement, il regarde à l'intérieur, il lutte contre lui-même (1h31'20").

S'en suit la fuite désespérée pour cacher l'objet de son méfait : la robe qu'il a sortie du tiroir et étendue sur le lit. Il arrive au bord d'un fleuve, et la dissimule sous une planche, mais, apercevant un bateau, il est contraint de chercher une nouvelle cachette. Qui sait, peut-être le pilote l'a-t-il vu ? C'est alors qu'il regarde autour de lui, son agitation extrême et son saut émotionnel sont suggérés par un raccord-sauté (1'34'22"), il extrait à toute vitesse la robe de la cachette et la lance dans le courant du fleuve, un mouvement de caméra nous ramène bien vite sur son visage défait, observant la preuve s'éloigner. Mais tout de suite après, c'est un autre visage qui nous est donné à voir (1h34'33"), les lèvres sont pincées, les yeux s'embuent de larme, le regard est fuyant. Entre les deux plans il y a eu un saut qualitatif.

Terrence Malick développe dans cette séquence tout un mouvement autour du sentiment de culpabilité, les raccords-sautés viennent s'insérer, creuser ponctuellement la trame principale comme pour prendre la mesure du changement d'état du personnage de Jack. Le sentiment de continuité tient ici dans cette

imbrication de flux globale, cette force qui pousse Jack à explorer la maison de la voisine et du coup s'explorer lui-même, et cette micro-temporalité du changement fugace d'une expression de visage, reflet de l'âme d'une personne. Ainsi, cette continuité est permise parce qu'elle est intégrée à la narration et en est une *conséquence*. De la même manière dans *America America* de Elia Kazan (1963), lorsque Stavros avoue à son oncle qu'il a perdu l'argent qu'il devait apporter avec lui, son oncle se jette sur lui fou de rage, et c'est bien un raccord-sauté et plus précisément un jump cut qui vient souligner la violence de la réaction du parent. Ce raccord se fond alors dans le flux filmique et perd en choc visuel ce qu'il obtient en choc émotionnel.

d) Précipité vertical

Lorsque nous entrons dans une *série intensive* (ou *saut intensif*[68]), le personnage est généralement cloué par ce qui le traverse, son déplacement devient émotionnel.

Si l'espace n'est plus l'enjeu de ce type de raccord, le temps subsiste. Paul Virilio développait cette idée en repartant de la proposition de Descartes « l'esprit est une chose qui pense », suivie de la mise en perspective de Bergson « l'esprit est une chose qui dure », pour ensuite y appliquer l'ajustement « c'est notre durée qui pense »[69]. La dimension temps est indissociable de la pensée à l'œuvre.

---

68 Suivant que l'on traite les deux plans comme combinaison (série) ou que l'on traite le changement qui s'opère entre les deux (saut).

69 VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris : Edition Galilée, 1989, p. 26

Cependant si nous reprenons la série intensive selon Deleuze, avec effectivement son caractère temporel (les mouvements qui agitent ce visage), et nous l'appliquons violemment sur notre sujet d'étude nous constatons qu'il n'a pas de prise, puisque le visage est immobile et qu'il est tendu vers une idée fixe lorsque nous prenons chaque plan séparément. Ainsi nous serions tentés de dire que nous sommes dans une succession de plans réfléchissants comme nous l'avons vu plus haut.

Mais le mouvement est induit par le montage qui rapproche les deux plans au potentiel différent : « un film est beaucoup moins dans chacune des images qu'entre elles, dans le rapport des images, les unes avec les autres. Or, ce rapport est idée, longtemps invisible et inaudible, non cinématographiable, jusqu'à ce que tout à coup, comme l'électricité se concrétise en étincelle, il foudroie une image élue et la transfigure »[70].

Le paradoxe est là, dans l'utilisation d'un outil monstrueux de montage, le gros plan devient à la fois intensif et réfléchissant, les deux pôles ne se succèdent pas, ils ne sont pas non plus imbriqués, ils sont confondus. Mais en réalité ce paradoxe est nécessaire. En reprenant Minkowsky avec son approche psychologique de la mort, nous arrivons à une idée qui s'approche de ce que nous ressentons lors d'une saute malickienne : « c'est comme une *bifurcation* qui se produit en nous, comme deux chemins qui, à partir d'un moment donné, s'éloignent de plus en plus l'un de l'autre, l'un allant vers le bas, l'autre, au contraire, vers le haut. C'est une sorte de *dualisme*

70 EPSTEIN Jean, « L'idée d'entre les images », Esprit de cinéma, Genève-Paris : Edition Jeheber, 1955, p. 161-164

que nous vivons d'une façon immédiate en nous »[71].

Bien entendu, nous ne rattachons pas ce dualisme uniquement à la conscience de la mort. Dans *The Tree of life* cette figure apparaît à chaque fois que le microcosme (les personnages) s'oppose au macrocosme (Chronos effectivement avec comme conséquence absolue la Mort, mais disons que la lutte se fait à plus petite échelle). Car la douleur s'étend dans le temps, et c'est sa durée qui blesse la femme en train d'accoucher. Il en va de même pour l'enfant qui découvre la sexualité, c'est le temps qui le conduit inexorablement vers la découverte de son corps et le désir irrépressible et coupable qu'il éprouve.

Il y a donc une dualité dans l'utilisation du raccord-sauté dans sa forme intensive descendante. Nous sommes bien dans un cas où il n'y a pas de compromis entre les deux plans puisque les deux sont en réalité un seul. D'où l'idée de *précipité vertical*, nous ne sommes pas dans ce cas dans une succession, mais dans une superposition. Il ne faut pas voir ici la verticalité comme l'a proposé Yvette Biro, lorsqu'à propos d'un film de Béla Tarr elle dira que « le temps ne bouge qu'à la verticale, vers le bas, vers une tension de plus en plus grande »[72]. Disons que nous n'avançons pas dans cette verticalité, vers une tension de plus en plus grande, mais que s'opère un court-circuit qui, un instant, nous aura plongé verticalement pour nous faire revenir transformé dans le cours du film.

---

71 MINKOWSKY Eugène, *Le temps vécu*, Paris : PUF, 1995, p. 130

72 BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon : Aléas, 2007, p. 188

Le spectateur, témoin de la différence de potentiel qui se trouve entre les deux plans, est pris de vertige et doit vite rétablir son rapport d'empathie avec la personne filmée en gros plan. Ce besoin de réajustement, parce qu'il nécessite un effort, permet d'autant mieux de ressentir le désarroi vécu par les personnages.

3. Précipité en étoile : explosion

a) L'indétermination de l'action

Il y a deux façons de traiter une action : si nous décidons d'aller de plusieurs situations inconnues ou connues vers une résolution qui elle est connue nous sommes dans une forme centripète de l'action, si au contraire, ce sont des situations inconnues ou connues qui forment un nœud sans offrir de résolution, nous sommes dans une forme centrifuge du traitement de l'action[73].

Ne pouvant voir la résolution, le spectateur est contraint de spéculer sur ce qu'il pourrait se passer à partir des quelques informations qu'il a en sa possession. Très récemment c'est le film *Inception* de Christopher Nolan (2010) qui a permis à des millions de spectateurs de spéculer sur l'enfermement ou non du personnage dans son rêve, via la toupie qui tourne et que l'on quitte pour le générique avant de l'avoir vu s'arrêter ou poursuivre suffisamment son mouvement pour comprendre que le personnage n'est pas revenu dans la réalité : c'est la très répandue figure de la *fin ouverte*. Si elle a le défaut de permettre de fausses conversations intéressantes, la *fin ouverte* a au moins le mérite de proposer un modèle qui se projette dans l'*après* sans lui donner de forme définitive. C'est le spectateur qui effectue le trajet seul, sans l'appui du film et qui va donc élaborer ses propres solutions.

73 Nous faisons une distinction entre le dualisme centripète/centrifuge proposé ici et celui que présente Claudine de France (in *Cinéma et anthropologie*, Paris, Edition de la maison de la science de l'homme, 1989), notre sujet d'étude est l'action en tant que telle, traitée cinématographiquement, et l'issue à laquelle elle est destinée.

Si en plus de se confronter à une *fin ouverte*, nous le faisons sans avoir de source, alors le sentiment de hasard devient prépondérant. Le spectateur n'est confronté qu'au nœud de l'action. Comme si pendant un western nous aurions de la séquence du duel qu'un plan large au moment ou les deux personnages tirent et rien de plus. Nous ne savons pas pourquoi ils sont ennemis et qui va mourir à l'issue du duel. Le spectateur ne peut que spéculer sur les conditions qui ont amené les deux personnages à se tirer dessus et sur la victoire ou non de l'un des deux.

Pour qualifier ces éléments de hasard laissés à l'appréciation du spectateur nous allons utiliser le terme *randon* proposé par Mandelbrot[74]. Il est anecdotique mais intéressant de relever la *randonisation* du tournage effectuée par Terrence Malick afin d'obtenir ces amas de hasard qui seront ensuite assemblés en post-production[75].

Ces randons ont tendance à créer une dynamique chaotique qui s'opposera au grand sentiment de continuité du film. Mais cela se produit de la même manière lorsque l'on regarde de la matière en équilibre au microscope et que l'on constate que

---

74 MANDELBROT Benoît, O*bjets fractals, formes hasard et dimension*, Paris : Flammarion, 1989, p. 156

75 Sur le principe du plan fixe avec « l'angle du machiniste » : insertion du hasard dans la création d'un cadre de cinéma : Emmanuel Lubezki pose la caméra sur ses chaussures « pour que l'objectif ne soit pas dans l'herbe, mais juste au-dessus, et personne n'a le droit de toucher ou de vérifier le cadre. Après il faut espérer avoir de la chance et qu'il se passe quelque chose que la caméra va capter », plus loin : « On a dû tourner peut-être 600 000 mètres de pellicule », MALAUSA Vincent, TESSE Jean-Philippe, Entretien avec Emmanuel Lubezki, chef opérateur, « Lancer des torpilles » in Les cahiers du cinéma n°668, juin 2011, p. 15-19

dans le cohérent macroscopique il y a un chaos moléculaire[76]. C'est à dire que suivant l'échelle à partir de laquelle nous faisons l'analyse, nous percevons un mouvement filmique cohérent avec le temps transitif ou un agglomérat de plans existant pour eux seuls et portant en leur sein une action centripète dans le temps immanent.

b) Série intensive ascendante : série effervescente

Ce phénomène est animé par un vecteur (un pour chaque randon) : l'action comme l'image de l'élan. En partant de la grande échelle, nous percevons l'« élan vital » qui guide le jeune Jack qui découvre la vie par le jeu et la naissance du désir, et si nous décidons de regarder de plus près, nous le voyons « s'étaler, se fractionner, se déployer devant [nos] yeux. Il se fragmente comme en tronçons dont la fin de chacun sert, dira-t-on, de commencement au suivant »[77].

Cette combinaison de mouvements singuliers et vectorisés ouvre en grand les possibles. En réalité il n'est plus question de comprendre les tenants et les aboutissants de l'action en cours, mais de se plonger dans le flux global pour voir jaillir le sens dans une dimension d'ensemble. La *série effervescente* fonctionne par la libération, l'*explosion* de l'action, en opposition avec l'*implosion* du circuit descendant. Tout tend à se propager, et à recréer finalement à l'échelle humaine ce qui nous a été présenté à l'échelle des galaxies : la propagation d'une fulgurante explosion à travers l'espace. C'est l'élan vers la vie dans tout ce qu'il a de plus brut et

76 PRIGOGINE Ilya, *Les lois du chaos*, Paris : Flammarion, 1994

77 MINKOVSKI Eugène, *Le temps vécu*, Paris : PUF, 1995, p. 38

Lame de fond
de la colère

Séries intensives ascendantes

L’évaporation

sa figure absolue se trouve dans le faux raccord car « le faux raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties »[78]

Le travail de mémoire effectué par Jack-adulte serait comme aller jeter un regard très loin au-delà de l'horizon pour sonder les profondeurs de lui-même à la recherche de son rayonnement fossile, de son big-bang.

c) Une variation autour de la colère et de l'évaporation de la pensée

Le contrôle du jardin pour le père est l'occasion d'une dispute entre lui et son fils alors que Jack ose lui tenir tête : « *L'herbe ne poussera pas sous l'arbre/ C'est le cas chez les Kimbles / Ils ont un jardinier/ Ils ont de l'argent, bien sûr il l'a hérité* ». A ce moment le père regarde hors-champ vers la droite, probablement vers ce voisin héritier, puis le plan suivant sa tête est tournée dans l'autre sens, vers la gauche, il soupire en observant son fils (1h16'05"). Puis il y a un nouveau raccord sauté, il lui demande de ne plus parler avant d'avoir fini de bêcher (1h16'07''). Entre les trois plans s'opèrent des sauts successifs, le père passe d'interlocuteur à une remise en cause de l'échange pour finir par fermer les vannes de la conversation de façon autocratique.

La séquence met en place un système de champ-contrechamp alors que l'enfant annonce que l'herbe ne poussera pas sous l'arbre, et pourtant celui-ci est rompu délibérément au profit de deux raccords sautés. Le même principe du saut auquel le spectateur doit s'adapter dans le cas de la série descendante s'applique ici. C'est le

78 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de minuit, col. « critique », 1983 , p. 45

choc visuel qui traduit le choc de la déflagration contenue dans le père.

Juste après, Jack poursuit son travail, nous nous approchons de lui en resserrant le cadre et un raccord vient à perturber l'action : Jack passe d'un état de concentration agacée à une évaporation totale de cette dernière par le biais d'un raccord sauté (1h16'07"). Juste après le raccord, toute la tension contenue dans ses traits a disparu. Jack ne bêche plus : il regarde un chien qui se promène dans le quartier la langue sortie et le pas léger.

L'explosion cette fois est non-violente, l'action est transformée en évaporation vague dont les retombées se retrouvent sur le chien qui absorbe l'attention de l'enfant et l'entraîne loin de la tâche à accomplir.

Cette séquence parvient à combiner deux cas particuliers, celui de l'explosion de colère contenue et celui de l'évaporation psychique. Les plans raccordés forment immédiatement des séries, et dans celle que nous avons vue, il se dessine la « série ascendante de la colère »[79] présentée par Deleuze, à la différence que les traits ne s'échappent pas du contour, ils ne se mettent pas « à travailler pour leur compte », la série existe par le saut quantitatif et la recombinaison d'un plan sur l'autre de traits de visages qui ont effectivement changé de place, la violence se fait double : par les traits et le montage.

Curieusement le même procédé utilisé dans un autre contexte ne va pas doubler la violence, mais rejoindre un peu ce caractère picnoleptique vu plus haut. Le décrochage est toujours là, plus dans le déplacement dans l'espace, mais dans l'esprit

79 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de minuit, col. « critique », 1983 , p. 128

du personnage et par là même dans celui du spectateur qui entre en résonance avec lui par la saute occasionnée.

Toutes les scènes où les enfants jouent sont basées sur cette explosion, et si elle n'est pas teintée d'un chromatisme négatif (la colère par exemple) elle devient alors explosion ludique. La différence fondamentale qui sépare les deux circuits intensifs réside dans le fait que le circuit descendant propose d'amener soi-même à soi, ici bien au contraire, il s'agit de sortir soi-même de soi.

d) Précipité en étoile

Les figures ascendantes utilisées pour la colère ou la déconcentration ouvrent l'individu au monde extérieur, sa perception se modifie, elle se concentre sur des événement qui sont spatialement dissociés du personnage. Pendant les phases de jeu le même phénomène est alors accéléré, le temps alloué à la perception est réduit à quelques secondes, l'action et la réaction se contractent, nécessitant ainsi une libération d'énergie qui se retranscrit visuellement. Parce que ce circuit est ouvert, il tend à la vie. C'est « l'élan qui, illimité par sa nature, crée et ouvre tout grande la perspective de l'avenir devant nous »[80]. Et l'avenir c'est le monde qui s'étend autour des personnages, son environnement riche en potentiel. L'être n'est plus dans l'introspection, il se dynamise.

Le rapport aux dimensions devient prépondérant. Dans la séquence de la salle de montage de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, les arrêts sur image ont une valeur mortuaire importante, la salle de montage, avec son caractère sacré devient

80 MINKOVSKI Eugène, *Le temps vécu*, Paris : PUF, 1995, p. 24

une salle d'embaumement, et la vie renaît alors que les images s'animent à nouveau. Il se produit le même effet dans *La jetée* de Chris Marker cette fois étendu à tout le film. Les images sont des images mortes, excepté au moment fugace où le visage de la femme aimée s'anime et commence à appréhender la dimension temps. La photographie a donc une dimension temps égale à zéro, le cinéma permet de créer une droite sur laquelle il opère un déplacement, réajustant toujours son « présent » filmique qui est l'image effective projetée sur l'écran tout en ménageant la possibilité de reprendre l'histoire plus tôt (flashback) ou plus tard (flashforward) mais en restant toujours sur cette droite. *La jetée* est donc un film de dimension temps égale à zéro et tendant vers un.

Il nous semble alors, et en suivant l'idée de Mandelbrot pour imaginer des dimensions inintelligibles[81], qu'il est possible d'imaginer un cinéma possédant deux dimensions temporelles dont *The Tree of life* et aussi le très beau *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais en auraient fait l'usage, plongeant le spectateur dans une déroute intellectuelle. Cette idée de dimension temporelle ouverte demande d'aller plus avant dans la réflexion. Il faut avant tout revenir au film et garder en tête que Jack se remémore ses souvenirs dans la nébuleuse de sa mémoire : « nous ne gardons aucune trace de la dynamique temporelle, de l'écoulement du temps. Nous connaître, c'est nous retrouver dans cette poussière d'évènements personnels. C'est sur un

81 « Une figure dont la dimension se situe entre 1 et 2 doit être plus « effilée » qu'une surface ordinaire, tout en étant plus « massive » qu'une ligne ordinaire », MANDELBROT Benoît, O*bjets fractals, formes hasard et dimension*, Flammarion, 1989, p. 12

groupe de décisions éprouvées que repose notre personne »[82]. La sensation d'évolution n'est qu'un leurre quand nous reprenons le récit au niveau de l'adulte qui repense à son passé. Le possible dans le film ne l'est que par un tour de prestidigitation permis par le cinéma qui reste toujours attaché dans un présent de projection. Cela pose la question de la construction de l'histoire, et il s'agit de savoir qui de Jack ou du film est le maître narratif. D'ailleurs qui est la caméra dans le film ? Est-ce une entité extérieure à Jack ou lui-même qui se promène dans ses souvenirs comme dans ce plan où il peut observer ses parents en deuil alors qu'il est déjà adulte (18'00") ? Ces questions n'ont de sens que pour brouiller les pistes car leur résolution est une quête vaine.[83]

En reprenant la saute, dans cette utilisation spécifique, nous pouvons affirmer en tout cas qu'elle a une fonction non plus de plongeon, ou encore de légère mise en ellipse du temps (de micro-sommeil du spectateur), mais elle ouvre des possibilités, elle est l'élan tel que l'a qualifié Minkowski. Elle est le début, le « commencement » : ce *circuit ascendant* permet une projection en étoile d'évènements disparates, c'est un feu d'artifice cinématographique, un big-bang renouvelé à chaque plan, ouvrant en grand les possibilités qui contiennent en elles-mêmes tout l'infini des possibles.

82 BACHELARD Gaston, La dialectique de la durée, Paris : Boivin, 1936, p. 45

83 C'est la fin de la réponse à la question « Le plus troublant dans les films de Malick, c'est le point de vue. Qui regarde ? Qui ou quoi ? » : « Peut-être que le véritable opérateur du film, c'est cette forme lumineuse qu'on voit au début et à la fin du film, peut-être est-ce une âme qui est derrière la caméra... Je ne sais pas, je n'ai pas de réponse », MALAUSA Vincent, TESSE Jean-Philippe, Entretien avec Emmanuel Lubezki, chef opérateur, « Lancer des torpilles » in Les cahiers du cinéma n°668, juin 2011, p. 15-19

III. Le raccord sauté : une figure de la réconciliation

1. Télé-structure : Des « mouvements cinématographiques »

a) Une narration au service de séquences thématiques

Avant de commencer l'analyse structurelle du film, il nous semble nécessaire de revenir sur la définition de la *séquence* pour en comprendre les spécificités dans notre cas d'étude. Selon Vincent Pinel, une séquence est une « suite de scènes (ou scène unique) constituant une action dramatique autonome ou distincte. »[84] Le terme « action » renvoie ici au troisième sens proposé par Anne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* : une action comme « organisation des événements, structure dynamique qui assure la cohésion de l'œuvre. »[85] Les événements exposés dans un film se trouvent être dans la même séquence s'ils sont liés et régis par la même idée dramatique mise en « action dramatique ». Nous utiliserons cette définition de la séquence pour analyser *The Tree of life*.

Dans le film que nous étudions, il est possible de tisser des liens entre les différents temps macroscopiques du film. Nous savons qu'il y a un Jack adulte repensant à lui-même enfant et que la genèse précède cette période. Cependant nous n'avons aucune indication quant à l'ordre des événements lorsque Jack est adolescent, c'est-à-dire lorsque nous portons notre attention sur des parties macroscopiques.

84 PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris, 1996, p. 365

85 In SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p. 39, article rédigé par Anne Souriau.

Cette absence, combinée avec les raccords sautés qui rendent les temporalités ambiguës et remettent en cause leur succession (indétermination entre « tous les matins » / « ça s'est passé comme ça ou plutôt comme ça ») génère un fonctionnement qui n'est pas narratif au sens classique du terme (en dépit de l'apparente continuité des événements comme le départ du père et son retour), mais thématique.

b) Une séquence caractéristique de The Tree of life : le départ du père

The Tree of life s'articule autour de centres à partir desquels vont se développer les structures spécifiques à chaque séquence « thématique ». L'unité de sens de la séquence est donc le thème auquel Terrence Malick va donner une forme.

Avant de poursuivre sur la structure générale du film, il nous semble important de revenir sur la notion de *mouvement* en esthétique. Nous nous appuyons sur la définition proposée dans le *Vocabulaire d'esthétique*.

« Un mouvement est un acte de la pensée ayant une certaine animation et une orientation ; le terme s'emploie en littérature, quand on parle d'une mouvement de tel sentiment à tel endroit d'une œuvre ; on utilise aussi le terme pour un enchaînement d'idées, ainsi le plan d'une œuvre est un mouvement. »[86] « Le mouvement contribue largement à l'ethos de l'œuvre, par son analogie avec la dynamique de l'affectivité. »[87]

86 Définition d'Anne Souriau, in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p. 1034

87 Idem.

Le plan est à entendre ici comme le thème en tant que vecteur du dynamisme narratif et mis en image. La narration semble être subordonnée au thème et non l'inverse. Pour ces deux raisons, il nous semble que dans le cas de ce film, nous sommes confrontés, plus qu'à des séquences, à de véritables mouvements cinématographiques.

c) Structure de The Tree of life

Le film s'ouvre sur le postulat des deux voies (la voie de la grâce et la voie de la nature), le deuil suivant l'annonce de la mort d'un des fils sera le thème joint à ce postulat (de 1'05" à 11'14"). Thèmes : la problématique, le deuil.

Dès lors, le film propose d'éprouver les solutions du postulat à travers le travail du deuil[88]. Vient ensuite le temps présent, celui où Jack se souvient de son frère le jour de l'anniversaire de sa mort (la bougie bleue qu'il allume va dans ce sens d'interprétation) (11'15" à 19'41"). Thème : le travail de mémoire.

Nous plongeons ensuite dans une grande succession d'images mentales débutant avec la genèse (scientifique). Nous partons du plasma originel pour arriver à l'apparition de la vie sur Terre (19'42" à 36'56"). Thèmes : genèse et découverte du monde.

Nous poursuivons avec la naissance de Jack, l'élan vers la découverte et une légère amorce du thème de la jalousie[89] qui trouvera sa pleine expression plus tard

88 Terrence Malick a utilisé un procédé similaire dans *À la merveille* (2013), en opposant l'amour de l'autre (dans ce cas la femme) et l'amour de Dieu. À nouveau tout le film va dérouler cette problématique et arriver à un compromis.

89 Jack s'énerve et jette ses jouets lorsqu'il constate, après la naissance de son petit frère, qu'il n'est

(36'57" à 49'59"). Alors qu'il est enfant, les deux voies du postulat sont comparées grâce à des syntagmes alternés explicites. L'alternance entre la présentation de l'autorité du père lors du repas, la douceur de la mère le soir, le père dans l'usine, une journée avec la mère, une journée avec le père permet de bien saisir les différences entre les deux voies. Nous comprenons dans cette partie que la mère représente la voie de la grâce et le père la voie de la nature. (50'00" à 1h01'21"). Thème : les deux voies (grâce et nature).

Cela est suivi du thème de la vanité du père, par son intéressement et son détachement par rapport à la religion. Nous pouvons aussi percevoir la violence avec laquelle il éduque ses enfants, notamment via l'apprentissage de la boxe. Il y a à la fin une petite prémonition du thème de la cruauté de Jack, avec l'image d'un clown terrifiant dans une scène hallucinée, et le grenier – image de son esprit ? – où l'on peut voir un enfant tourner en rond sur son tricycle sous les yeux d'un géant. Jack maintenant adolescent est soumis aux premières pulsions d'Eros et Thanatos.

À l'école il est confronté pour la première fois au désir[90], puis ce désir est porté sur la voisine dont il forcera la porte de la maison plus tard. Le père poursuit son rôle de régulateur très strict, lors de la scène du jardinage, sa vanité est appuyée dans sa volonté d'avoir le plus beau gazon du quartier (1h01'22" à 1h24'59"). Thème : la vanité.

---

plus l'unique centre d'intérêt de la mère.

90 Scène ingénieuse où nous le voyons observer une jeune fille lors d'une dictée où jaillissent des mots comme « volcano » (*volcan*) et « socket » (*chaussette*) aux sonorités très proches de « suck it » (*suce-le*).

Le départ du père déclenche la libération des enfants. Ils sont dès-lors livrés à eux-même, ce qui va laisser de la place à l'expression de leur cruauté, notamment avec la suggestion de la torture du chien, l'envoi d'une grenouille dans le ciel en aller-simple, via une fusée qui explose hors-champ, et le glissement de l'autorité du père dans celle de Jack vis-à-vis de ses frères. Cette séquence (mouvement) est la descente figurée des joies de la liberté à l'expression d'une violence libérée (1h25'00 à 1h41'40"). Thème : glissement de la liberté à la violence.

Une fois le père rentré, Jack développe une pensée qui va être se confrontée à la nouvelle force paternelle. Ce qui va exacerber son exaspération et le faire plonger dans des pulsions, notamment avec le cric, qui trouveront leur expression définitive dans la scène où il trahit la confiance de son frère et tire avec un fusil à air comprimé sur son doigt docile (1h41'41" à 1h49'29"). Thème : la cruauté.

Renvoyé à lui-même Jack comprend qu'il a commis de mauvaises actions. Il va chercher à obtenir le pardon de son frère et son père (qu'il a haï, provoquant chez lui de la culpabilité), ce qu'il obtiendra. Dans un même mouvement, le père en échec professionnel, « vaincu », prend conscience qu'il a déjà tout ce qu'il pouvait souhaiter, c'est-à-dire une famille (1h49'30" à 2h01'09"). Thème : le pardon.

Jack adulte s'extirpe alors de ses pensées. Cependant, il ne reprend pas tout de suite pied dans la réalité car il doit d'abord retrouver sa famille dans l'énigmatique séquence de la plage. Enfin, il quitte l'immeuble où il travaille et sa conscience se réapproprie son environnement direct, réconcilié avec lui-même (2h01'10" à

2h13'01"). Thème : la sortie du songe, la réconciliation.

Par cette approche thématique nous voyons se dessiner les grands mouvements sentimentaux qui animent Jack et qui construisent la structure du film par leur enchaînement. C'est parce que Jack se souvient de son enfance (il est en cela un personnage créateur, avatar du cinéaste) qu'il plaque sur chaque souvenir un sentiment singulier. Chaque sentiment va structurer à son tour la séquence thématique à laquelle il est rattaché.

Nous avançons alors qu'à l'échelle macroscopique il est possible de retrouver le « mouvement de l'âme » epsteinien, dans la collision d'une séquence avec une autre qui la « transfigure »[91].

d) Rimes visuelles

Les rimes visuelles que l'on trouve dans le film participent à cette sensation de musicalité. Cette poésie se trouve dans sa structure même, par un procédé de rappels, de liaisons secrètes entre les différentes parties du film.

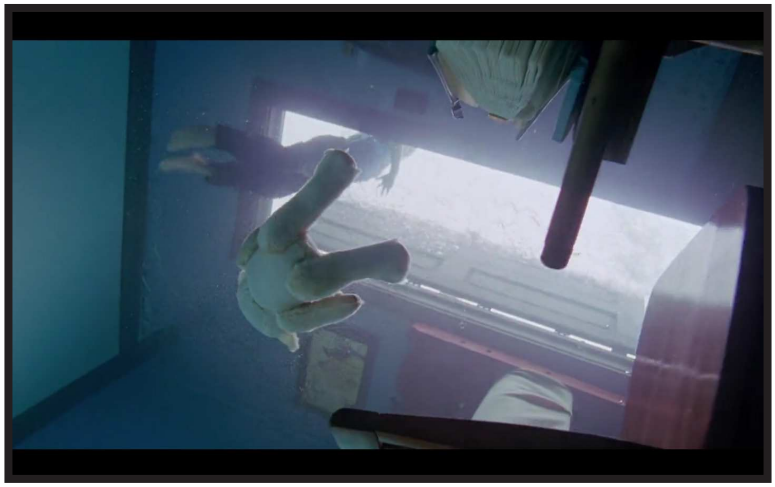
Cette lueur dont parle Emmanuel Lubezki qui revient marquer les grands temps du film sert de respiration entre les mouvements musicaux et filmiques. Que ce soit le lampadaire de quartier (37'27" et 1h37'07"), les différents arrosages (47'44",

91 « Ce que par l'harmonie ou l'entre-choc de ses plans, le film éveille, développe, précise, et, tout à coup, fixe, débordant, au souvenir d'une seule image, c'est bien tout de même une idée, puisque cela dépasse immensément la donnée physique vue à l'écran ; mais ce n'est pas une idée de la raison ; c'est une idée – un mouvement – de l'âme. » EPSTEIN Jean, « L'idée d'entre les images », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975 p.117

1h15'20", 1h30'19"), le grenier (46'21", 1h09'23" et 1h24'39"), les multiples rideaux flottants (41'08", 44'24", 45'42", 1h14'10", 1h27'36" et 1h55'27"), le fleuve (36'54", 1h26'13", 1h49'29" et 1h52'03"), la cascade en plongée (3'59", 26'39", 2h09'33"), et tous les arbres en contre-plongées[92] cela est constitutif de la musicalité et des rimes du film.

En réalité, ce n'est pas un film classique en cela que Terrence Malick crée des centres thématiques à l'intérieur du film pour qu'ensuite viennent s'agglomérer tous les plans qui vont donner du relief à chaque idée développée. Les différents plans sont tout à fait autonomes et viennent ainsi marquer le film par leur charge intra-plan. La bougie bleue intervient au début du film et nous la retrouvons à la fin, comme pour ouvrir et fermer le grand mouvement qu'est le travail de mémoire effectué par Jack le jour de la mort de son frère. Le grenier a valeur ici d'état psychologique de Jack. D'abord vide, il va accueillir un géant et un enfant suggérant le trouble de l'enfant. Jalonnant ainsi le film, le grenier permet de noter la différence d'état entre les deux moments diégétiques. Le fleuve suggère un écoulement du temps, mais sa répétition a vocation, outre de ménager des respirations, de servir d'anaphore. Nous revenons toujours au même lieu, constance paisible de l'espace, alors que Jack se transforme. Cela permet aussi le choc de deux temporalités différentes : celle de l'homme et celle plus lente de l'érosion et de la tectonique des plaques. Il est possible pour chaque plan autonome de lui attribuer finalement une fonction de signifiant. Il nous semble cependant qu'ils possèdent un dénominateur commun, celui d'être des

92 La liste n'est pas exhaustive.



Rimes visuelles, thèmes et symboles

objets filmiques se répondant d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Le geste peut être scandé comme nous l'avons vu avec le soubresaut de la répétition dans le cas d'un *précipité horizontal*. La rime dans ce cas est proche. Mais il est possible aussi de revoir un geste à différents moments du film. C'est le cas de Jack levant les bras en direction des bulles de savon (43'58"), puis du tuyau d'arrosage (47'42") et de la cascade (1h41'18").

e) Musicalité du film

Le développement thématique du film nous incite à essayer une analogie musicale. Bien entendu il est impossible de passer à côté des orchestrations qui viennent prendre l'espace sonore pour imprégner les images de chromatismes musicaux, avec le *Funeral Canticle* de John Tavener ou *La Moldau* de Bedřich Smetana par exemple, mais ce serait résumer la musicalité à bien peu de chose.

Nous pourrions dire dans une certaine mesure que Terrence Malick est un symboliste à l'instar de Debussy (qualifié de façon trop restrictive d'impressionniste[93]). Mais en réalité, il serait bon de se demander quel type de cinéma n'est pas symboliste, dans la mesure ou l'objet filmé ne renvoie pas à lui-même, mais à l'idée qu'il véhicule. Cependant, nous utilisons le terme « symboliste » ici pour qualifier une caractéristique spécifique de mise en scène. En atteste cette séquence qui précède la naissance de Jack, où nous voyons une chambre d'enfant

93 LALIBERTE Martin, « Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessions », *Les formes du temps / rythme, histoire, temporalité,* Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 385-399

inondée. Ce qui nous est montré est la maison d'un fœtus (le ventre de la mère), un enfant sort par la porte et par là même arrive au monde, ou encore Mme O'Brien représentée dans la forêt comme la princesse au bois dormant, et enfin toute la séquence finale sur une plage hors du temps et de l'espace où se retrouvent tous les personnages qui ont joué un rôle dans la vie de Jack.

De plus, et pour poursuivre le parallèle entre les deux artistes, nous pouvons tout à fait appliquer à Terrence Malick cette phrase qui qualifie Debussy : « pour lui, le « temps rythmé » n'est pas le rythme trop balisé et simplet des figures traditionnelles, mais la recherche d'un temps subjectif, mouvent et fluide », puis « toutes ces musiques d'ailleurs et d'autrefois aident Debussy dans ses recherches mélodiques, harmoniques, coloristiques, texturales et rythmiques. Ces diverses influences se trouvent pourtant intégrées de manière étonnante : loin de former une mosaïque disparate, le génie véritable de Debussy sera de fondre les sources différentes pour créer une esthétique musicale cohérente ».

Ces sources harmoniques, texturales, nous les trouvons dans les références faites à Elia Kazan, Nicholas Ray, Jean Painlevé pour la séquence où effectivement « des minéraux deviennent vivants, des plantes se mettent à gesticuler, des nuages explosent et fleurissent dans le ciel comme feux d'artifice »[94], mais aussi en provenance de son camarade de classe David Lynch (cf. ces plans incroyables sous les combles avec le géant et l'enfant au tricycle), les livres pour enfants, les vues

94 EPSTEIN Jean, « La dramaturgie dans le temps », Esprit de cinéma, Edition Jeheber, Genève-Paris, 1955, p. 126

d'artistes de l'espace, des plans « documentaires » de la Terre. Tout ces éléments viennent s'agglomérer pour créer une esthétique filmique cohérente via des liaisons de proche en proche amenant un plan puis un autre avec une logique de montage guidée par le sens du raccord « juste ».

Ce temps subjectif nous le retrouvons curieusement dans les raccords sautés qui viennent rompre la mesure dictée par le rythme du film. Mais parce qu'ils le font sans rupture véritable du sens, nous nous trouvons avec un objet qui brise tout en joignant les plans raccordés. Ce n'est pas véritablement un contretemps, mais plus un enjambement filmique. Le sens est projeté par-delà le précipice du raccord, la lecture reste inachevée si l'on ne poursuit pas après la saute, et l'essence, l'enjeu ne se révèle qu'à la lumière du foudroiement, de l'idée d'« entre les Images ».

2. Des séquences jaillissantes ou articulées

Les mouvements cinématographiques ne sont pas nécessairement de même nature formelle. Il est évident que la séquence de la cosmogonie est construite sur un modèle de parfaite continuité. Les raccords sont « cuts », mais chaque succession dans le film signifie précisément une succession dans le temps supposé continu du monde nous environnant. Ce qui n'est pas le cas, pour donner un contre-exemple, de la séquence où, à l'orée de l'adolescence de Jack, les enfants jouent dans le quartier. Chaque mouvement des personnages est comme entravé, mais on s'aperçoit vite que cette entrave permet une accélération de ce dernier, se poursuivant dans le plan suivant sur le principe des « chaînes de raccord »[95] constituant l'interaction forte du film.

Nous avons pu catégoriser deux types de séquences dans *The Tree of life*. Leurs dynamiques sont sensiblement différentes. Si elles fonctionnent toujours avec un développement autour d'un thème, certaines vont opérer un mouvement **centrifuge** de génération spontanée alors que d'autres vont être saisies par le thème et se cristalliser autour de lui dans un mouvement **centripète**. Un troisième type de séquence en découle, possédant des caractéristiques partagées par les deux premières.

95 Voir Partie I, 3 Le masquage par distraction.

a) La cruauté des enfants, une séquence jaillissante

(1h27'47") → (1h30'32")

La cruauté est une libération, elle apparaît dans le film avec des coups portés sur une poubelle à l'aide d'un morceau de bois. Cette violence est précédée d'un écran noir de quelques images qui suit un moment relativement calme d'observation du voisinage un soir. Le père est parti en voyage d'affaires et les enfants O'Brien sont laissés avec leur mère. Les premières joies passées, un climat malsain s'installe. Jack « traîne » avec les enfants du quartier, et se laisse entraîner à faire des actions qu'il regrettera ensuite.

Contrairement à la séquence de jeu dans le quartier, la séquence de cruauté a un rythme relativement lent. La musique qui consiste en des tenues de notes que l'on viendrait « pitcher » pour en descendre les tonalités accentue cet effet. Au début de la séquence, les jeunes de Waco s'avancent en bande, lentement, comme errant et se laissant porter par les pulsions destructrices. Ils jettent des objets contre des cloisons en métal, ce qui provoque des bruits de percussions comme l'annonçait le premier plan de la séquence avec la poubelle. La lenteur se trouve aussi dans le mouvement des personnages, et cela donne un aspect implacable au développement de leurs actes. Chacun cherche le meilleur moyen de provoquer des destructions.

Alors qu'ils se sont arrêtés devant un cabanon, plein d'hésitations, un enfant propose d'en casser les fenêtres (« I say let's bust them »[96]). Il ne faudra pas plus de

96 Détruisons-les.

La cruauté des enfants

trois plans manifestant l'hésitation des enfants et quelques notes au piano pour suggérer que l'idée fait son chemin, pour que nous soyons surpris, à la fin d'un rapide panoramique, de voir que Jack a lancé la pierre qui va déclencher une série de mauvaises actions. Il va réitérer l'acte sous le rire de quelques uns. Nous ne le voyons jamais effectuer le lancer. La caméra panote à chaque fois ou trop tard ou trop tôt, ce qui rejette hors-champ l'action véritable pour laquelle il ne nous reste à voir que la conséquence, c'est-à-dire la vitre se cassant. Excepté pour le dernier lancé, mais Jack est alors fondu avec les autres enfants (de par le cadre large), son geste vaut pour l'ensemble du groupe.

Les percussions, les explosions de pétard, les vitres brisées révèlent la violence de la situation. Elles entrent dans l'espace sonore sans coup férir, elles se répètent, provocant un sentiment de durée.

Deux animaux subissent la cruauté des enfants. Une grenouille est attachée à une fusée qui explose en un feu d'artifice et un chien dont la torture n'est révélée qu'*a posteriori.* Plusieurs gros plans de Jack viennent jalonner la séquence. À chaque nouvelle étape nous prenons le temps de scruter son visage se défaisant un peu plus, puis cherchant auprès de ses amis la confirmation qu'il a bien agi face aux attentes du groupe. À peu près au milieu de la séquence, sa mère lui fera des remontrances (« Never do it again »[97]), mais Jack veut juste savoir si elle compte le raconter à son père. Après le contre-champ sur Ms. O'Brien, une voix d'enfant prend le relais

97 Ne le refait plus jamais.

(« They're just trying to scare you »[98]). Ces paroles sont prononcées alors que nous sommes toujours avec la mère à l'image. Nous raccordons ensuite sur le jardin où les enfants sont toujours là, avec un téléphone artisanal (deux boîtes de conserve au bout d'une corde) permettant de souffler des phrases à distance.

Le jeune dont la maison a brulé ne sera pas bien intégré au groupe. On lui prend le pistolet qu'il a en main et on fait mine de lui tirer dessus. Cela amorce le thème de la réconciliation avec Jack qui plus tard cherchera le contact avec lui.

Le thème permet ainsi le jaillissement d'une quantité de mauvaises actions. Ces dernières ne sont pas là pour cristalliser la cruauté, elles sont la manifestation de sa libération, une génération spontanée d'actes à la viscosité importante. La lenteur signale la primitivité de la dynamique mise en place. C'est de la matière fossile qui est en train de se répandre dans tout le quartier à travers les actions des enfants. Les éléments sont générés par la cruauté, le noyau est la source d'où tout part, le mouvement de la séquence est **centrifuge**.

b) La réconciliation avec le père, une séquence articulée

(1h53'56") → (1h57'27")

La réconciliation avec le père est amorcée grâce à son licenciement. Le thème de la séquence est la déclaration d'amour du père à son fils et une demande de pardon dissimulée. Un plan large d'un quartier industriel ouvre la séquence, suivit de deux plans du père, l'un au soleil, contre le mur, l'autre à l'ombre lui faisant face. Il semble

98 Ils cherchent juste à te faire peur.

en proie au doute, mais nous ne savons pas encore pourquoi. Cette amorce permet à la fois de ponctuer (le plan large du quartier) et de donner le ton (le doute du père). Les plans d'usine donnent au doute un contexte.

Alors que le père dit qu'il voulait être un grand homme « *I wanted to be loved because I was great* »[99], il traverse une passerelle et domine totalement l'usine. Un mouvement de caméra nous montre le sol, loin en bas. Le raccord se fait immédiatement et le père rentre chez lui piteusement, sa démarche est l'exacte opposée de celle qui le menait d'un train conquérant alors qu'il traversait son lieu de travail, c'est à ce moment qu'il dit qu'il n'est rien « But I'm nothing »[100]. La voix off se poursuit comme cela pendant la première partie de la séquence, elle est ensuite relayée par la voix diégétique du père qui s'adresse à sa femme dans la salle à manger puis du père qui s'adresse à Jack dans le jardin. Ce relais est important, il fait glisser la parole intérieure vers celle extérieure du père. Le spectateur (qui était dans l'esprit du père pour entendre sa voix intérieure), est replacé à l'extérieur de lui au moment même ou la transformation s'opère, et qu'il explique à son fils combien il s'est égaré par vanité.

La voix off met en place les éléments de la sensation d'échec pour qu'ensuite nous soit révélé en IN les conséquences de cette pensée en construction qui aboutit à la demande de pardon. Curieusement, Jack-adulte pense à la pensée de son père en train de se former. D'ailleurs est-ce réellement une voix « off » ? À 1h54'41" nous voyons

99 Je voulais être aimé parce que j'étais quelqu'un de génial.

100Mais je ne suis rien.

Jack regardant hors-champ, alors que son père dit « *I lived in shame* »[101], il est dans le jardin, habillé de la même façon que lorsque son père lui demande pardon, c'est à dire que le contexte spatio-temporel est probablement le même. C'est un plan autonome, entouré d'une série de plans sur la mère et d'une série de plans sur le père. Jack se trouve être clairement au milieu des deux, mais la voix, parce qu'elle est potentiellement fixée par le regard hors-champ de Jack est tirée du OFF vers le OUT (le père serait alors hors-champ). Et pourtant nous passons bien d'un traitement audio à un autre, puisque le raccord auditif se fait sentir alors qu'il s'adresse à la mère en IN.

Ensuite, la voix murmurante de Jack prend le relais en OFF alors que la voix du père est passée OUT. L'image ne correspond aucunement à l'actualité de la voix du père. Il a sorti les poubelles puis il est assis, vaincu, au bord de la route. Jack l'observe. Puis une série de plans sur le père nous le présente en état d'errance (*série intensive descendante, précipité vertical*). À la fin il est dans les bras de Ms. O'Brien.

Puis nous raccordons enfin sur la voix et l'image synchrones. Le père de Jack lui explique ce qu'il voulait juste le rendre fort et indépendant. Un jump cut se glisse dans le dialogue construit sur le modèle d'un champ-contrechamp abrupt (notamment à cause du choix de cadrage, qui en mettant les personnages bord-cadre dans la direction où ils regardent, entrave la fluidité des raccords) : le père se frotte le visage, fait la grimace, il souffre de l'aveu à son fils et surtout des causes qui l'on conduit à le faire.

101Je vivais dans la honte.

Les raccords sautés sont très présents dans cette séquence. Cela nous permet de dire que ce n'est pas leur quantité qui va déterminer si nous sommes en présence d'une séquence articulée ou non. La réconciliation avec le père est une séquence articulée parce qu'elle gravite autour d'un noyau thématique qui force les éléments à être **centripètes**. Tout va concourir à mettre en place puis exprimer la désillusion du père puis l'aveu qu'il fait à son fils. L'amorce est très symbolique, constituée de beaucoup de couches signifiantes et d'instances énonciatrices se superposant. La seconde partie est le produit de cette amorce avec un moment de plus grande force se trouvant précisément au jump cut, précédent le délié qui nous mène jusqu'à la séquence suivante, dont l'arrivée est préparée par le départ du père en direction de la maison.

c) La dispute après le repas, une séquence qui tend de l'articulation au jaillissement.

(1h20'12") → (1h24'02")

La séquence du deuxième dîner est, comme pour la réconciliation du père, divisée en deux parties. Celle du harcèlement du père sur ses enfants, qui n'a de cesse de prendre la parole pour les réduire au silence. Puis celle de l'éclatement après la remarque du frère de Jack adressée à son père (« *Be quiet* »[102]) et qui le fait éclater. L'articulation entre les deux moments est permise grâce à un raccord sauté qui vient répéter l'action. À nouveau nous retrouvons un moment de plus grande force, via un

102Reste tranquille.

champ-contrechamp nous permettant de voir le relevé de la tête du père deux fois, amplifiant ainsi la violence de cette action[103].

La forme de la première partie est « stable », elle fonctionne sur une construction en champ-contrechamp, avec ou sans amorce. Le père occupe l'espace sonore lorsqu'il est hors et dans le champ. Une musique est jouée par le gramophone ce qui accentue la tension de la première partie. Ce sont des cordes frottées, mais au moment de la rupture, il y a une suspension dans le morceau, c'est un piano qui commence son phrasé. Et lorsque le père explose, la musique se coupe dans le « scratch » spécifique au gramophone que l'on arrête brutalement. Ensuite se sont les protestations de Jack (« *Leave him alone* »[104]), des bruits de pas, des portes qui claquent. Les mouvements de caméra se font beaucoup plus amples et rapides. Les raccords sont plus abrupts. Lorsque le père revient après avoir mis son fils dehors, nous assistons à un **précipité horizontal**, accélérant le rythme et la violence de son retour dans la salle à manger. Puis c'est au tour de la mère d'éclater, et, de la même façon, elle va sortir par le biais d'un jump cut que l'on pourrait qualifier de **précipité en étoile** ou **horizontal**, c'est un court-circuit et une déflagration. Le contraste est complet entre la première et la seconde partie de la séquence.

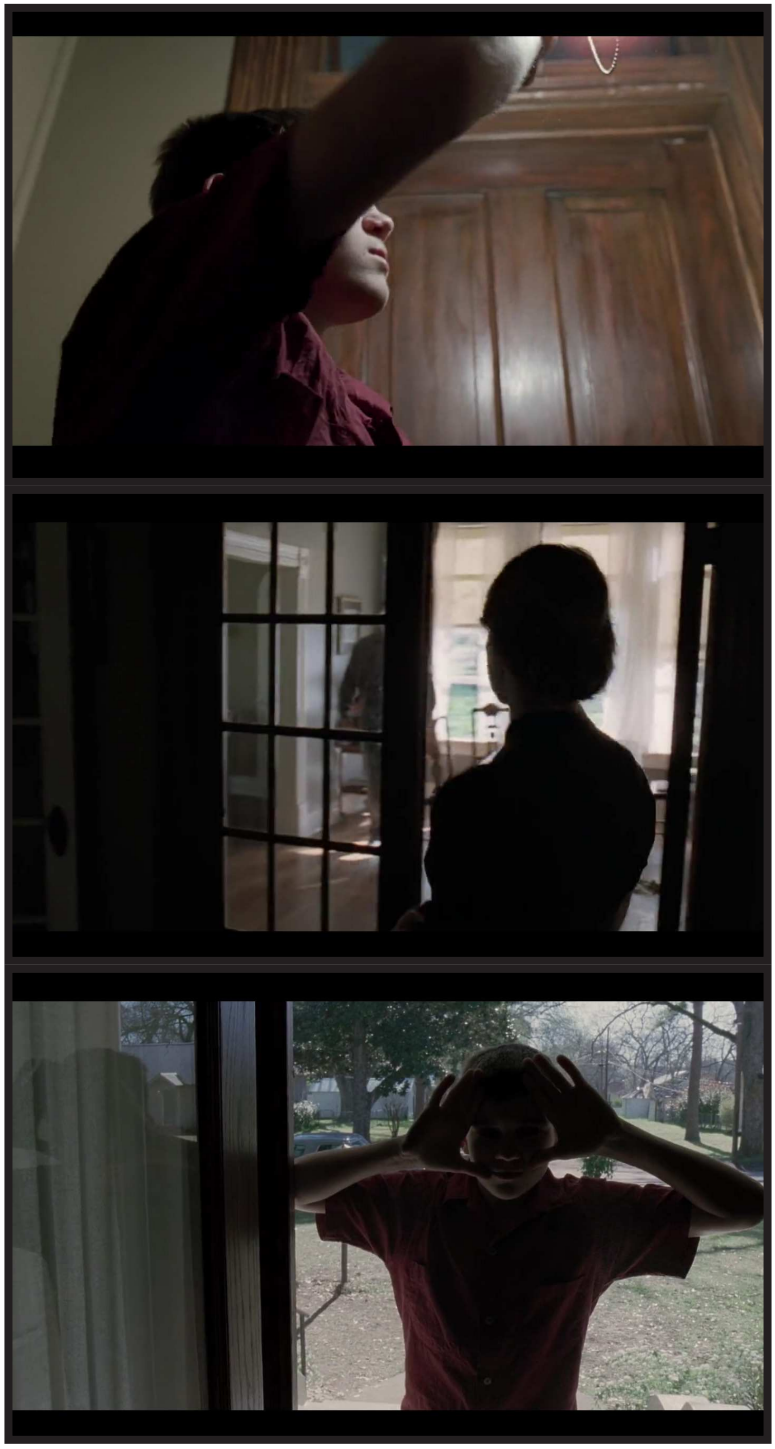
Jack, alors enfermé dans le cagibi, éteint la lumière lorsqu'il entend quelqu'un approcher. Cela permet de ménager une suspension entre les déflagrations

---

103Grâce à un effet similaire à celui de la scène de l'assiette dans *Le Cuirassé Potemkine,* Sergeï Eisenstein

104Laisse-le !

Séquence disloquée :
Jack spectateur



précédentes et celles qui vont suivre. La tension est palpable dans le mouvement des personnages dans l'espace et le bruit des talons de la mère. La caméra est toujours extrêmement mobile. Un raccord sauté (***picnolepsie*** avec ***implosion***) nous amène directement de la salle à manger à la cuisine. Après quelques plans où le père harcèle sa femme, celle-ci se retrouve comme projetée par le raccord tout près de lui. Cette fois c'est l'explosion (« *How do you like it ?* »[105]), elle essaye de lui mettre un torchon contre son visage. Il la saisit alors pour essayer de contenir le déploiement de sa violence. Jack a été l'observateur de la scène depuis la porte vitrée de l'entrée, alors qu'il était enfermé dans le cagibi. Nous sommes dans un cas de séquence disloquée, au sens metzien du terme, lorsqu'il parle de la fuite dans *Pierrot le fou* de Godard[106].

Effectivement dans cette séquence ce sont les raccords sautés qui, parce qu'ils sont tous situés dans la partie jaillissante, manifestent le changement de régime. La densité du père permet à la forme de se figer dans une forme **centripète**, celle du thème du harcèlement par le père, trouvant son noyau spatialisé au niveau de la table à manger. Alors que le déclenchement de la dispute va faire fuir dans tous les sens les éléments générés par cette dernière, dans un mouvement **centrifuge,** suggéré aussi à l'image par l'éclatement des déplacements dans la maison.

105Est-ce que tu aimes ça ?

106« Il s'agit en fait d'une sorte de séquence disloquée, fort efficacement expressive de l'affolement, de la fièvre des aléas de l'existence (= signifiés de connotation clairement repérables), et qui, au milieu de ce tohu-bohu de départ précipité (= signifié de dénotation), nous présente comme ayant été possibles (...) plusieurs variantes légèrement différentes d'une fuite éperdue» METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris : Klincksieck, 2003, p. 214

3. L'acmé du mouvement

a) Le moment et le mouvement recomposé

Nous avons vu que les séquences sont de différents types. Que leurs mouvements recentrent les éléments les composants ou alors les font jaillir. Il y a dans deux des cas que nous avons analysés, un raccord qui sert à faire une bascule entre un type et un autre, ou alors entre un régime d'énonciation et un autre. Le raccord est bien évidemment sauté. Il met en exergue la variation par la répétition, comme la suspension d'un mouvement, pour un temps immobilisé dans sa trajectoire, avant de la poursuivre.

La continuité du mouvement n'est pas une donnée évidente, car effectivement le raccord sépare concrètement les deux étapes. Le vide ainsi créé ne saurait théoriquement lier les mouvements joints par le montage. Cependant, le mouvement est précisément suspendu dans les deux cas étudiés à un *moment essentiel*[107], puis un autre se substitue à lui, dans un moment essentiel aussi, et la synthèse se fait par la sensation de continuité permise par les deux mouvements se combinant, ce qui transforme l'instant du raccord en un *instant essentiel* du mouvement combiné puisqu'il en pose le cadre.

107Daniel Charles, Germaine Prudhommeau et Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p. 1021

Scruter Jack

Le raccord sauté est un procédé de montage qui rapproche deux plans similaires afin d'en tirer une nouvelle continuité : un pont lancé par-delà le fossé induit par la coupe, son devoir n'est pas d'être imperceptible, au contraire, c'est par sa manifestation que le sens jaillit. Il n'éloigne pas, par le choc occasionné, les deux plans : il les fond entre eux.

b) Jack et le mouvement de l'âme

(1h34'09") → (1h36'17")

Jack-enfant est le sujet fréquent de la caméra qui vient scruter ses moindres réactions (par le même procédé que lors de la séquence de la cruauté[108]).

Alors que Jack fuit la maison dans laquelle il est rentré par effraction, nous retrouvons la même musique avec les notes tenues à la tonalité descendante au moment où les enfants terrorisent le quartier[109]. Pourtant la séquence est beaucoup plus haletante. Jack court pour dissimuler la robe qu'il a sorti du tiroir. Mais la musique va se fondre peu à peu avec un hors-bord qui passe sur le fleuve et qui va pousser Jack, dans un accès de paranoïa à mettre la robe à l'eau pour qu'elle se fasse emporter par le courant. Le son extra-diégétique change de statut et devient matérialisé par le bateau. Un raccord sauté de Jack observant les alentours accélère la prise de décision d'abandonner la robe à l'eau (*précipité horizontal*)[110], la séquence

108 Voir Partie III, 2. Des séquences jaillissantes ou articulées, a. La cruauté des enfants, une séquence jaillissante

109 Voir l'analyse de la séquence de la cruauté.

110 Voir Partie II, 2, *c. Une variation à partir de la série intensive : la culpabilité*

s'articule autour du thème de la culpabilité, et la bascule s'effectue grâce au raccord sauté provoquant un **circuit descendant**.

(1h51'00") → (1h53'01")

La séquence où Jack se rapproche de l'enfant brûlé met en place un système articulé autour d'un raccord sauté en étoile. L'idée jaillissante dans l'esprit de l'enfant est révélée par le raccord. Après avoir effrayé le chien avec ses échasses de fortune (faites à l'aide d'une corde et de deux boîtes de conserve), Jack observe le jeune rescapé essayant de faire de même, sans parvenir à remettre la corde dans les boîtes. Le procédé de champ-contrechamp est soudain coupé par un jump cut (procédé technique) sur Jack. Cela nous permet de constater que ce qu'il voit hors-champ – l'enfant – lui donne l'idée de lui venir en aide. Le raccord est inclus dans le circuit ascendant parce qu'il ouvre « des possibilités », et grâce à la différence entre les deux plans rapprochés dans le temps par le raccord, nous distinguons un véritable mouvement de l'âme (résultat esthétique). Et c'est au *moment secondaire* où Jack se fige, où il n'est plus en train de marcher avec les échasses ou alors qu'il ne se dirige pas encore vers l'enfant, alors qu'il est les mains sur les hanches que le changement de plan s'opère. La synthèse se fait d'elle-même, grâce à la variation de charge émotionnelle (le visage de Jack) et la similitude de la composition. Les deux *moments secondaires* deviennent alors les composants du *moment essentiel* qui se trouve dans le creux du raccord et dans l'esprit de Jack.

c) L'initiation à la boxe par le père

(1h05'19") → (1h06'21")

Lorsque le père initie ses enfants à la boxe, nous sommes dans un cas de séquence articulée. D'ailleurs, elle va tendre à une stabilité plus grande au fur et à mesure de son développement. À nouveau le père occupe l'espace sonore en prodiguant des conseils et en donnant des ordres. La forme de la séquence est celle d'un champ-contrechamp, bien que la discontinuité des mouvements se fasse ressentir par les amorces successives du père et du fils dont les bras changent de place continuellement et dont l'activité se trouve brutalement réduite d'un plan à l'autre (variation de charge). C'est le cas du premier raccord. Le père est en amorce, le fils le regarde, il est tenu par les épaules, puis dans le plan suivant, le père se trouve de face et le fils est en amorce, mais cette fois beaucoup plus loin, les bras tendus du père ne le touchent pas. Cet éloignement soudain des corps suggère la discontinuité temporelle des deux plans.

Ensuite il y a un raccord qui pourrait être considéré comme un raccord dans l'axe mais qui, parce qu'il manifeste trop fortement la différence de position dans l'espace des corps (cette fois le fils se retrouve proche du père) et qu'il est accompagné d'un mouvement de caméra vers l'avant, dénonce une saute, qui se trouve être au moment de la bascule du père, vers l'agacement induit par la précipitation. Nous sommes dans le même cas que lors du jardinage[111]. Nous sommes donc dans un cas de **série intensive ascendante**, avec un **précipité en étoile**. Ce qui va déboucher

111Voir Partie II, 3. Précipité en étoile : explosion, c) une variation autour de la colère...

Métamorphose de la mère

nécessairement sur l'agitation du père, qui harcèle une fois encore son fils pour qu'il lui porte un coup au visage (« Frappe moi, allez ! frappe moi ! allez ! Jack ? Frappe-moi ! »). Nous ne voyons pas Jack frapper, il se trouve hors-champ et c'est le père qui occupe l'image. Le contrechamp nous permet de voir Jack se faire saisir les poignets pour qu'il pense à lever sa garde. Il est toujours immobilisé lorsqu'il est dans le champ. C'est son père qui le force à faire le geste de frappe en lui tenant les poignets. Puis le contrechamp nous renvoie au père de face, il s'agite de plus en plus avant de se lever et de faire tomber Jack à terre, ce que nous pouvons observer grâce à un nouveau contrechamp.

C'est l'action qui va permettre le relâchement de la tension qui s'était mise en place et avait été montrée par le raccord sauté.

d) La danse de la mère

(53'39") → (54'50")

Les enfants demandent à leur mère de leur raconter une histoire d'avant leur naissance. Nous débutons alors un voyage en avion, Ms. O'Brien explique qu'elle a fait ce baptême de l'air lorsqu'elle a obtenu son diplôme. Plusieurs plans se succèdent alors, nous sommes toujours en vue subjective. L'avion fait plusieurs figures acrobatiques et la caméra pivote de gauche à droite, comme si le regard subjectivé voulait ne rien rater du spectacle. Nous raccordons ensuite sur la mère dans le jardin, dansant en lévitation – littéralement, ce qui nous laisse supposer que nous sommes

dans une image-mentale. Trois plans se succèdent ainsi formant une série du **circuit persistant**. Chaque raccord est l'occasion de déployer un nouveau mouvement de danse. Le premier et le deuxième plan de danse sont tous deux des montées de la mère dans les airs. Ses bras font des arabesques, ses jambes des ciseaux, elle se courbe, sourit, indifférente à la gravité. Le troisième plan poursuit sur la même lancée, à l'exception de l'ascension, elle domine la caméra qui la filme en contre-plongée.

Ce sont les *moments esthétiques,* donc *secondaires* qui nous sont montrés. Le cinéaste a voulu associer les courses des différents moments, pour recréer le mouvement de la grâce (qui est la figure de la mère dans le film). Ensuite par le procédé de la chaîne de raccords (interaction forte), nous raccordons sur des herbes aquatiques qui ondulent. La mère est métamorphosée en plante d'eau, puis en rayon de soleil traversant la surface et découpant ses rayons suivant le relief qu'il rencontre. Enfin nous voyons Jack-adulte, touchant des plantes (terrestres cette fois), comme si nous étions remontés petit à petit jusqu'à la sensation qui avait déclenché le souvenir.

e) Donner à voir un état de grâce

Nous avons vu que les séquences étaient thématiques plus que narratives, et que se développait à l'intérieur de chacune et autour du noyau formé par le thème, de véritables mouvements. Sans analyser toutes les séquences, mais en prenant un échantillon signifiant, nous avons constaté la formation de *bascules* qui s'articulent atour d'un raccord particulier. Les deux plans du raccord se fondent en un seul

mouvement ascendant, persistant ou descendant, ce qui donne la tonalité du mouvement (sens esthétique) de la séquence. Ce raccord au statut particulier révèle, parce qu'il synthétise deux mouvements (sens mécanique) en un seul : le moment de plus grande force, c'est-à-dire l'**acmé** du mouvement. « L'*acmé* d'une œuvre d'art est son plus haut point d'existence, le but et l'aboutissement de l'anaphore. Dans le processus de création et de réalisation, l'*acmé* est le moment où l'artiste, l'écrivain, amène son œuvre au plus haut degré de perfection qu'il soit capable de lui donner ; il faut alors qu'il n'y touche plus, car il ne ferait plus que strapasser. »[112] Nous appliquons ici le terme non comme le caractère d'une création artistique totale, mais pour le mouvement lui-même en tant qu'il est un segment de l'œuvre.

L'aspect éphémère de l'acmé la rend d'autant plus précieuse. Et *The Tree of life* semble être une poursuite de cette perfection du mouvement exécuté, ou du moins une quête de ces moments de plus grande force, de ces instants uniques, une recherche de l'intensité maximale ressentie par le spectateur sujet à une « sensation pittoresque de lumière ».

« Quand j'ouvre les yeux pour les refermer aussitôt, la sensation de lumière que j'éprouve, et qui tient dans un de mes moments, est la condensation d'une histoire extraordinairement longue qui se déroule dans le monde extérieur. Il y a là, se succédant les unes aux autres, des trillions d'oscillations, c'est-à-dire une

112SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p. 30

série d'événements telle que si je voulais les compter, même avec la plus grande économie de temps possible, j'y mettrais des milliers d'années. Mais ces événements monotones et ternes, qui rempliraient trente siècles d'une matière devenue consciente d'elle-même, n'occupe qu'un instant de ma conscience à moi, capable de les contracter en une sensation pittoresque de lumière. »[113]

Le raccord sauté devient ainsi une figure de la réconciliation du mouvement en l'affranchissant de toute contrainte d'espace et de temps. Il est par là même à l'image du thème principal qui est la réconciliation de a voie de la nature avec la voie de la grâce, symbolisée par le plan d'un pont – par ailleurs le dernier plan du film.

113BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris : PUF, col. Quadrige, 2009, p. 15-16

Conclusion

Après avoir créé une grille de lecture du film, avec la charge et les éléments s'y rapportant, nous avons pu commencer le travail d'analyse du raccord sauté. Ce dernier a pu être divisé en trois catégories, correspondant chacune à des dynamiques particulières (horizontale, verticale, en étoile), ce choix délibéré de les spatialiser a permis de questionner dans la terminologie même la véritable problématique du sujet : à quel courant esthétique rattacher le cinéaste Terrence Malick ? D'ailleurs est-ce possible de le faire ? Les différences de forme de ses films ne le sont qu'en apparence. Dès le début, avec *Badlands* certains éléments sont déjà présents (la voix off, les mouvements de caméra, même s'ils ne sont pas encore aussi virevoltants que dans *The Tree of life*, la place laissée à la nature, ainsi que les constantes relevées par Christian Viviani[114]).

Travailler à partir d'un système thématique en laissant en arrière-plan la trame narrative nous a permis de mieux comprendre la structure du film et surtout de saisir comment le raccord sauté pouvait agir sur cette structure en orientant les séquences en les rendant centripètes ou centrifuges. Ce mouvement vers l'intérieur ou l'extérieur est révélateur de la dynamique d'ensemble et il était important pour nous de décomposer le film selon ces « mouvements cinématographiques ». Cependant, il y a une tension constante entre la forme pour ce qu'elle est, avec notamment les raccords de contenus qui peuvent s'enchaîner indéfiniment sans qu'il soit nécessaire de les rattacher ni à la narration ni à la trame narrative qui parcourt tout le film.

114VIVIANI Christian, « Terrence Malick, l'harmonie de la disharmonie », *Positif* n°457, mars 1999, 11-13

« À vrai dire, il n'y a jamais d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement. Le mouvement est la réalité même »[115] a dit Bergson. Cet enregistrement de la réalité, Terrence y met un point d'honneur, en travaillant beaucoup sur l'improvisation, le tournage en lumière naturelle, l'absence de scénario véritable.

« La conséquence capitale de cette recherche du vrai est que celle-ci ouvre et rouvre la porte au hasard, à l'imprévu, à l'insolite, lesquels se trouvent rigoureusement exclus du programme de travail d'un film ordinaire de studio et d'acteurs professionnels. Dans l'enregistrement d'une réalité brute, sans cesse apparaissent des aspects inattendus, des mouvements des êtres et des choses, des combinaisons d'images et de sons, des correspondances et des oppositions, que le réalisateur n'avait pas préconçus et qu'il n'aurait pas pu imaginer d'avance, parce qu'il en ignorait jusqu'à la possibilité. Au cours des prises de vues et de sons, un tel film se dénature en grande partie et se recompose comme de lui-même, se défait et se réinvente tout seul, par le jeu apparemment spontané de mille facteurs surprenants, qu'il suffit d'accueillir sur la pellicule. (…) Ce respect mystérieux et cette curiosité aiguë, que nous éprouvons devant le beau, viennent d'abord de ce que nous y rencontrons d'insolite. »[116]

115BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris : PUF, col. Quadrige, 2009, p. 159

116EPSTEIN Jean, « Vertu et danger du hasard », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975, p. 84

Toute sa réflexion esthétique est, de fait, basée sur la capture du mouvement par l'appareil d'enregistrement. Il s'agit au montage de créer des liens entre ces derniers, de les fondre les uns avec les autres, de les répéter pour demander au spectateur d'y porter une attention particulière. La suspension ou le court-circuit permettent d'aller à l'essentiel, au moment esthétique du mouvement, qu'il soit d'ordre mécanique ou spirituel, provocant ainsi la mise en exergue de l'acmé de ces mouvements. « La « brisure » du montage n'est sensible que lorsqu'elle est inutile »[117], d'où la sensation de fonte des éléments, et surtout la certitude que nous ne nous trouvons pas dans un faux raccord, mais dans un système d'association différent.

« Rechercher une supériorité ou infériorité d'authenticité entre l'espace classique euclidien et l'espace elliptique cinématographique, n'a pas plus de sens que se demander si, sur un papier, un quadrillage millimétrique est plus ou moins vrai qu'un quadrillage centimétrique. L'important est de savoir que toutes les structures imaginables de l'espace sont imaginaires. »[118]

Ainsi, nous avons pu établir que le raccord sauté est cette figure de montage singulière qui fait fi de la « continuité classique », pour en recréer une qui lui est propre. Son mode de fonctionnement ne s'articule plus sur une « ligne de temps » à partir de laquelle nous pourrions établir une chronologie. Le référentiel est renouvelé

117MITRY Jean, *La sémiologie en question*, Paris : Éditions du Cerf, 1987p. 137

118EPSTEIN Jean, « La dramaturgie dans l'espace », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975, p. 89

à chaque nouvelle combinaison. Dans *Esthétique du montage*, Vincent Amiel développe une théorie qu'il nomme « le montage des correspondances »[119]. Le raccord sauté ferait partie de cette théorie, développant une esthétique du flux temporel révélé dans le plan par les mouvements.

Nous pensions réduire au maximum le sujet pour tendre à l'exhaustivité en partant uniquement d'une figure de montage. Cependant son foisonnement au sein du film nous a tout juste permis d'explorer quelques pistes sans aucunement épuiser le sujet. Il a été possible à travers ce mémoire de schématiser la relation entre le raccord sauté et la séquence auquel il se rattache (en sachant qu'il y a très souvent de nombreux raccords sautés pour une séquence). Assez tardivement nous avons constaté l'existence de certains raccords-bascules d'une importance non-négligeable pour comprendre la dynamique au sein de la séquence.

D'autres voies sont donc ouvertes pour explorer les rapports existant entre ces raccords-bascules et les séquences, voire plus largement le film. Nous pourrions aussi tenter de détailler avec plus de finesse les raccords sautés au sein du film et même débuter une analyse comparée des films du cinéaste qui a la particularité d'être à la

---

119« Le montage des correspondances, parce qu'il permet d'envisager d'autres liens que ceux de la succession ou de la consécution, et parce qu'il desserre les mécanismes intellectuels pour laisser la sensibilité occuper les intervalles, offre aux spectateurs une autre dimension de la représentation. Une véritable poétique, élaborée dans la matière même du film : son flux temporel. » AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin, 2010,p. 101

recherche perpétuelle d'une forme d'expression, de son premier film à son dernier[120].

En ce qui concerne *The Tree of life*, il nous est apparu que le film, parce qu'il développe une réflexion sur le mouvement, c'est-à-dire qu'il traite clairement du mouvement comme d'un personnage, engageait des problématiques qui étaient spécifiquement impressionnistes[121].

Cela n'est pas un hasard si nous avons choisi de privilégier les textes de Jean Epstein, cinéaste actif de la première avant-garde française[122]. Nous y avons trouvé une réelle source d'inspiration pour comprendre le cinéma de Terrence Malick. Bien entendu, le cinéaste ne reproduit pas des procédés déjà employés par ses prédécesseurs outre-atlantique. Disons que les problématiques sont liées, et que certains éléments formels sont repris (comme l'utilisation du travelling, les angles de caméra variables de la plongée en piqué à la contre-plongée extrême, le montage rythmique, avec une grande disparité de durée par plan allant d'une minute à moins d'une seconde dans *The Tree of life*).

Le rattachement du film à un courant esthétique est le fruit de deux années de recherche. Cela nous permet d'obtenir quelques indications sur la lecture à avoir,

120*À la merveille* (2013).

121« L'esthétique qui se dégage des toiles impressionnistes est caractérisée par le sentiment cosmique. Le peintre qui veut restituer avec la plus grande fidélité la sensation qu'il éprouve devant la nature et ses éléments (l'eau, la terre, l'air, le feu) se sent lui-même immergé dans la nature dont il dépend et dans laquelle il se meut. Avec sincérité et émotion, il se contente d'en traduire picturalement la mouvante et fugitive féerie. Les effets éphémères du réel sont ainsi fixés pour l'éternité. » SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004, p.870

122BERG Robert, *À la rencontre du cinéma français*, Londres : Yale University Press, 2011

Rimes visuelles, thèmes et symboles II

pour ne pas, comme cela nous était arrivé, alors abasourdi par ce que nous venions d'expérimenter en tant que spectateur, de n'y voir qu'une ode au cosmos, entrecoupée de plans de grands acteurs. Le film est bien plus que cela, et sa complexité ne saurait être dévoilée dans un sujet de mémoire.

En réalité, *The Tree of life* développe son propre langage fait de couches visuelles et sonores se superposant, glissants de l'une à l'autre et dont les relations seraient une source inépuisable pour le chercheur en cinéma.

À l'instar de toutes les grandes œuvres de cinéma qui inventent leur propre langage, l'œuvre de Terrence Malick rappelle que le 7ème art est avant tout un art du mouvement et, par extension, de la pensée. Car, « l'activité mentale, que le film peut ainsi traduire ou susciter, est bien plus sentimentale qu'intellectuelle. Ce qui y fait fonction d'idées, ce sont, la plupart du temps, des représentations d'émotions, elles-mêmes émouvantes. Ce qui en résulte, en guise de philosophie, c'est de la poésie. »[123]

123EPSTEIN Jean, « L'idée d'entre les images », *Écrits sur le cinéma II*, Paris : Seghers, 1975 p.115

Corpus

The Tree of Life **[2011]**

La filmographie de Terrence Malick :

Le Nouveau Monde	[2005]
La Ligne Rouge	[1998]
Les moissons du ciel	[1978]
Badlands	[1973]

Corpus secondaire (ayant alimenté notre réflexion sur le montage) :

Martha Marcy May Marlene	Sean Durkin	[2011]
The Brown Bunny	Vincent Gallo	[2004]
Elephant	Gus Van Sant	[2003]
La Vie des morts	Arnaud Desplechin	[1991]
La Jetée	Chris Marker	[1962]
À bout de souffle	Jean-Luc Godard	[1960]
Tempête sur l'Asie	Vsevolod Poudovkine	[1928]
La chute de la maison Usher	Jean Epstein	[1928]
Le Cuirassé Potemkine	Sergeï Eisenstein	[1925]
L'auberge rouge	Jean Epstein	[1923]

Résumé de *The Tree of life* de Terrence Malick

Dans les années 1960, madame O'Brien (Jessica Chastain) reçoit un télégramme lui apprenant le décès de l'un de ses fils âgé de dix-neuf ans.

Un architecte d'une grande ville américaine nommé Jack (Sean Penn) se rappelle son enfance par flash-back, et se questionne sur le monde, ce qui occasionne une longue digression où sont évoqués la création du monde, les dinosaures, les éruptions volcaniques, la naissance, les limbes, mais aussi la fin de l'univers.

Dans le Texas des années 1950, un Jack adolescent se heurte à l'éducation autoritaire d'un père (Brad Pitt) malgré tout aimant, ingénieur qui rêvait d'être un grand pianiste. Les rapports conflictuels se cristallisent surtout autour de la mère (Jessica Chastain), aimante et sensible, mais en grande partie soumise au père. Jack, aîné d'une famille de trois frères, découvre peu à peu la part violente en lui, le poussant à parfois violenter ses frères, tout en en retirant un profond remords. La famille fait le deuil du fils et frère aimé…

Fiche Technique

Titre original : *The Tree of Life*

- Titre français : *The Tree of Life : L'Arbre de vie*
- Réalisation : Terrence Malick
- Scénario : Terrence Malick
- Chef de la photographie : Emmanuel Lubezki
- Montage : Hank Corvin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber et Mark Yoshikawa
- Direction artistique : David Crank
- Décors : Jack Fisk
- Costumes : Jacqueline West
- Musique : Alexandre Desplat
- Production : Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill et Bill Pohlad
- Production exécutive : Donald Rosenfeld
- Production associée : Ivan Bess, Nicolas Gonda, Sandhya Shardanand, Brad Pitt
- Superviseurs des effets visuels : Dan Glass, Tom Debenham, Dominic Parker, Olivier Dumont et Bryan Hirota
- Sociétés des effets visuels : Double Negative, Method Studios et Prime Focus

- Sociétés de production : River Road Entertainment, Cottonwood Pictures et Plan B Entertainment
- Pays : États-Unis
- Format : 1.85 : 1 • 35 mm — Dolby - DTS
- Durée : 139 minutes

Interprétation

- Sean Penn : Jack adulte
- Brad Pitt : M. O'Brien
- Jessica Chastain : Mme O'Brien
- Hunter McCracken : Jack enfant
- Laramie Eppler : le cadet / R.L.
- Tye Sheridan : le benjamin / Steve
- Fiona Shaw : la grand-mère
- Kari Matchett : l'ex-amie de Jack
- Joanna Going : l'épouse de Jack

Bibliographie

Ouvrages théoriques sur le cinéma

ARNHEIM Rudolf, *Le cinéma est un art*, Paris : Éditions de l'Arche 1989

BADIOU Alain, « Les faux mouvements du cinéma », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998

BALAZS Béla, *L'esprit du cinéma*, *1930*, Paris : Payot, 1977

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Éditions du Cerf, 1985

BERG Robert, *À la rencontre du cinéma français*, Londres : Yale University Press, 2011

BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon : Aléas, 2007

BORDWELL David, *Film Art : an introduction*, De Boeck Université, 2000 (trad. Cyrill Beghin)

BORDWELL David, *On the history of film style*, Cambridge, London : Harvard University Press, 1997

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de minuit, col. « critique », 1983

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Éditions de minuit, col. « critique », 1983

DOSSE François et FRODON Jean-Michel (ouvrage col.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris : Cahiers du Cinéma, col. Essais, 2008

DURAND Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris : Éditions du Cerf, col. 7E Art, 1993

DURING Elie, *Faux Raccords, la coexistence des images*, Paris : Actes Sud/Villa Arson, col. Construction, 2010

EISENSTEIN Sergeï, *Le film : sa forme / son sens*, Paris : Christian Bourgeois, 1976

EPSTEIN Jean, *Esprit de cinéma*, Genève-Paris : Éditions Jeheber, 1955

GAUTHIER Philippe, *Le montage alterné avant Griffith, Le cas Pathé*, Paris : L'Harmattan, 2008

GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Paris : Éditions Payot Lausanne, 2007

LEIRENS Jean, *Le cinéma et le temps*, Paris : Éditions du Cerf, 1954

MARIE Michel *Comprendre Godard, travelling avant sur* À bout de souffle *et* Le Mépris, Paris : Armand Colin Cinéma, 2006

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma I* et *II*, Paris : Klincksieck, 2003

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie au cinéma*, Paris : Éditions du Cerf, 2001

MITRY Jean, *La sémiologie en question*, Paris : Éditions du Cerf, 1987

Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris : Éditions du Cerf, col. 7E Art, 1993

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan, 1996

STEINLEIN ALMUT, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris : L'Harmattan, 2007

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood Moderne, le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011

CHION Michel*, Le Son,* Paris : Armand Colin Cinéma, cop. 2004

CHION Michel, *La Musique au Cinéma,* Paris : Fayard, cop. 1995

MASSON Alain, *Le récit au cinéma*, Paris : ed. De l'étoile, Cahiers du cinéma, col. Essais, 1994

CAVELL Stanley, *La projection du Monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma,* trad. Ch Fournier, Paris : Belin, 1999

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé, De* L'Enfance d'Ivan *au* Sacrifice (1986), Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989

Ouvrage sur Terrence Malick

CHION Michel, *La Ligne Rouge*, Chatou : Les éditions de La Transparence, 2005

GAUDEAUX Ariane, *Badlands*, Chatou : Les éditions de La Transparence, 2011

MORRISON James and SCHUR Thomas *The Films of Terrence Malick*, Westport : Praeger, 2003 (disponible à Rennes 2 – BU Centrale)

MICHAELS Lloyd, *Terrence Malick*, Champaign, University of Illinois Press, 2009

PATTERSON Hannah, *The cinema of Terrence Malick, Poetic Vision of America*, Londres : Éditions Wallflower Press, 2007 (disponible à Rennes 2 – BU Centrale)

Périodiques sur le cinéma

AUMONT Jacques, « Humeurs », *Cinéma* n°9, printemps 2005

BORDWELL David, « Jean-Luc Godard : le cinéma », Revue belge du cinéma, n°22-23, s.d., p.88

BORDWELL David, « La saute et l'ellipse », in « Jean-Luc Godard : Le Cinéma », Revue Belge du Cinéma, n°22-23

Cahiers du Cinéma n° 668, juin 2011

CIMENT Michel, « Entretien avec Terrence Malick », *Positif* n° 170, juin 1975

VIVIANI Christian, « L'harmonie de la disharmonie », *Positif* n° 457, mars 1999, 11-13

CIMENT Michel, NIOGRET Hubert, « Mike Medavoy, De Woody à Terry », *Positif* n° 457, mars 1999, 14-16

CIMENT Michel, « Le jardin de Terrence Malick », *Positif* n°225, décembre 1979, 18-24

RILEY BROOKS, « Entretien avec Nestor Almendros, directeur de la photographie », trad. Alice Tajchman, *Positif* n°225, décembre 1979, 25-29

FRAISSE Philippe « Les voix sauvages de Terrence Malick », *Positif* n°591, mai 2010, 23-26

MALICK Terrence, « Au sujet de Badlands », *Positif* n°591, mai 2010, 27-28

DOMENACH Élise, « Entretien avec Stanley Cavell, Les voix off féminines et le silence de Terry », *Positif* n°591, mai 2010, 29-31

CIMENT Michel, « L'absence de Malick », *Positif* n° 446, avril 1998, 52-58

DELEUZE Gilles,« Le cerveau, c'est l'écran », entretien avec Serge Toubiana, in Cahiers du cinéma n° 380, février 1986, p. 25-32

GODARD Jean-Luc, « Montage mon beau souci », Les Cahiers du cinéma n°65, déc. 1956

HUMBERT Michelle, « Point d'échappée », Vertigo n°18, Le lointain, 1999

JOUSSE Thierry et STRAUSS Frédéric, « Entretien avec Agnès Guillemot », Cahiers du cinéma, spécial Godard, novembre 1990,p.61

JOUSSE Thierry et TOUBIANA Serge, Cahiers du Cinéma, « Trente ans depuis », spécial Godard, novembre 1990

MOUSSIGNAC Léon, « Le cinéma au salon d'automne » in Gazette des sept arts n°9, 1923, p.11

PANOFSKY Erwin, « Style et Matériaux au cinéma », in *Cinéma, théories, lectures*, n° spécial de la Revue d'esthétique, Paris : Klincksieck, 1971

QUESTERBERT Marie-Christine, *Les Cahiers du Cinéma* n°296, janvier 1979 (à propos du perpétuel mouvement de caméra)

VAN SANT Gus, « La caméra est une machine », trafic n°50, été 2004

WALKER Beverly, « Malick on *Badlands* », *Sight and Sound,* 44/2 (printemps 1975) (p. 82-83)

Mémoires et thèses sur le cinéma

DULION Gautier, mémoire de master 2, sous la direction de M. Jean Mottet, Paris, Université de Paris 1, 2007, *La poétique du Chaos,* Sombre, La vie nouvelle

FOUQUET Pierre, Thèse, Lille : ANRT, 1998, *Orson Welles, le temps du montage : contribution à la découverte du cinéma, à partir de l'étude de l'aspect temporel du montage cinématographique dans les films d'Orson Welles*

GAYNARD Thomas, sous la direction de Alain Bergala, *L'horizon et la cage : Exploration structurale de l'île exotique dans le cinéma hollywoodien à travers "King Kong" (Cooper & Schoedsack, 1933) et "La Ligne rouge/The Thin red line" (T. Malick, 1999)*, Mémoire de Master 2, Paris 3, 2006

HUANG Chien-hung, Thèse, Lille : ANRT, 2004, *Le montage comme mode de pensée : trois aspects essentiels du montage à partir du paradoxe de la théorie de Gilles Deleuze sur le cinéma*

RIVIÈRE Benoît, mémoire de master 2, sous la direction de M. Jean Mottet, Paris : Université de Paris 1, 2010, *Le rythme : entre sensation et perception, Étude du rythme dans* Gerry, Elephant, Last Days *et* Paranoïd Park, *de Gus Van Sant*

TRUFFOT Didier, Thèse sous la direction de Jean Gili, Lille : ANRT, 2002, *Le travail du lien : poétique du montage chez Brian de Palma*

Ouvrages provenants d'autres disciplines

BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris : Boivin, 1936

BADIOU Alain, « Art et philosophie », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, p. 9-29

BERGEN Véronique, « Pensée et être chez Deleuze et Badiou (Badiou lecteur de Deleuze) », *Penser le multiple*, actes du colloque de Bordeau, 21-23 octobre 1999, réunis et édités par RAMOND Charles, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 439-455

BERGSON Henri, Durée et simultanéité, Paris : PUF, 1968

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris : PUF, 2005

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris : PUF, 1966

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980

EMERY Eric, *Temps et musique*, Paris : L'Âge de l'Homme, 1975

FRAISSE Paul, *Psychologie du rythme*, Paris : PUF, 1974

GOLDBETER Albert, *Rythmes et chaos dans les systèmes biochimiques et cellulaires*, Paris : Masson, 1990

GUATTARI Félix, *Chaosmose*, Paris : Éditions Galilée, 1992

GUITTON Henri, *Le sens de la durée,* Paris : Calmann-Lévy, 1985

LALIBERTE Martin, « Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessions », *Les formes du temps / rythme, histoire, temporalité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 385-399

LEFEBVRE Henri, *Eléments de la rythmanalyse, intro. à la connaissance des rythmes,* Paris : Éditions Syllepse, 1992

LEVINAS Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Paris : L'Herne, 1991

MANDELBROT, *Objets fractals, formes hasard et dimension*, Paris : Flammarion, 1989

MICHON Pascal, « Les enjeux du concept de rythme aujourd'hui », *Les formes du temps / rythme, histoire, temporalité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 399-405

MINKOWSKY Eugène, *Le temps vécu*, Paris : PUF, 1995

ONFRAY Michel, *Les formes du temps*, Paris : Éditions Mollat, 1966

PRIGOGINE Ilya, *Les lois du chaos*, Paris : Flammarion, 1994

PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, Paris : Flammarion, 2009

SEGINGER Gisèle, « Conclusion », *Les formes du temps / rythme, histoire, temporalité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 407-416

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Edition Galilée, 1989

Table des matières

Introduction.....1

I. Rupture de la continuité : « une idée d'entre les images ».....9

1. La charge d'un plan..... 10
a) Des rapports entre les plans.....12
b) La caméra-potentiel.....14
c) Variations de charge 17
d) Étude de cas : une séquence de The Tree of life.....19

2. Continuité impossible, un raccord faux ?..... 22
a) Éprouver la sensation de durée.....22
b) La continuité : les règles de montage dans un système classique.....24
c) Le moment, une dérivée du mouvement 27
d) Un mouvement interrompu..... 29
e) Ambiguïté du jump cut, la continuité sous-jacente 31

3. Le masquage par distraction..... 34
a) Une discontinuité révélée à rebours..... 34
b) Des chaînes de raccords : interaction forte du film.....36
c) Masquage par jeu de hors-champ.....40
d) Masquage par faux contrechamp 41
e) Le masquage par faux raccord regard 42

II. Mouvement elliptique, les trois circuits..... 44

1. Précipité horizontal : une picnolepsie..... 45
a) Le soubresaut dans le raccord..... 45
b) Avancer par à-coups : le père dans l'usine.....47
c) Avancer par à-coups : Jack-automate et le cric envisagé.....48
d) Clignement de conscience.....50
e) Moments occultés et mises en exergues.....51
f) Précipité horizontal.....52

2. Précipité vertical : implosion..... 56
a) Deleuze et la série « intensive ».....56
b) Séries intensives descendantes.....57
c) Une variation à partir de la série intensive : la culpabilité.....59

d) Précipité vertical.....61

3. Précipité en étoile : explosion..... 65

a) L'indétermination de l'action..... 65

b) Série intensive ascendante : série effervescente.....67

c) Une variation autour de la colère et de l'évaporation de la pensée.....68

d) Précipité en étoile.....70

III. Le raccord sauté : une figure de la réconciliation..... 73

1. Télé-structure : Des « mouvements cinématographiques »..... 74

a) Une narration au service de séquences thématiques.....74

b) Une séquence caractéristique de The Tree of life : le départ du père.....75

c) Structure de The Tree of life.....76

d) Rimes visuelles.....79

e) Musicalité du film..... 81

2. Des séquences jaillissantes ou articulées..... 84

a) La cruauté des enfants, une séquence jaillissante.....85

b) La réconciliation avec le père, une séquence articulée.....87

c) La dispute après le repas, une séquence qui tend de l'articulation au jaillissement. 90

3. L'acmé du mouvement.....93

a) Le moment et le mouvement recomposé.....93

b) Jack et le mouvement de l'âme.....94

c) L'initiation à la boxe par le père.....96

d) La danse de la mère.....97

e) Donner à voir un état de grâce 98

Conclusion..... 101

Corpus..... 108

Résumé de The Tree of life de Terrence Malick..... 110

Fiche Technique..... 111

Bibliographie..... 113