

La dimension spirituelle des films de Terrence Malick : une herméneutique de l'expérience humaine

Jacques QUINTIN *

Résumé : Les films de Terrence Malick invitent à nous interroger à nouveau sur le statut des images et ouvrent sur une expérience de la beauté, de l'amour, de la grâce et de la lumière, qui a la particularité de mettre l'être humain en dialogue avec la transcendance d'une Présence. Le *mysterium* de cette Présence appelle l'émerveillement, qui fait émerger une pléthore de questions existentielles. Nous nous demanderons si l'authenticité d'une expérience spirituelle ne se caractérise pas justement davantage par des questions que par des réponses et si ce n'est pas l'expérience de la beauté et de l'art qui sauveront la spiritualité.

Mots clés : image, question, cinéma, culture, beauté, herméneutique, amour, spiritualité

Le statut de l'image dans la culture occidentale a toujours fait l'objet d'une profonde réflexion. Déjà, Platon s'est interrogé sur la vérité des images. Dans le *Phèdre*, l'âme accède à la beauté intelligible dans un acte de reconnaissance (Platon, 2004). Nous pouvons constater le même schéma dans les tragédies chez les Grecs anciens. Pour ceux-ci, le théâtre, qui renvoie à la racine *theos*, est lié à une expérience religieuse et réfère à un ordre cosmique qui dépasse l'ordre humain.

Tout le Moyen Âge semble porté par la même conception des œuvres de culture. Elles sont une sorte de louange à la divinité et

* Jacques Quintin est professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke.

révèlent la splendeur du divin. Durant cette époque, la question de l'image prend une place considérable dans les débats théologiques. Sur le principe de l'*imago dei*, la création ou l'ensemble du monde sensible peut reconduire au monde intelligible et à la beauté divine (Pseudo-Denys, 1943), car la beauté naturelle est le symbole de la beauté idéale. La position de Jean Scot Érigène est explicite :

Les formes visibles, qu'elles soient contemplées dans la nature ou dans les saints mystères de l'Écriture divine, ne sont pas faites pour elles-mêmes, ni désirables pour elles-mêmes, ou établies par nous, mais ce sont les images de la beauté invisible, par lesquelles la Providence divine rappelle les âmes humaines à la beauté pure et invisible de la Vérité elle-même. (Scot, 1975 : 133, cité dans Boulnois, 2018 : 33.)

Plus près de nous, Jean-Luc Marion (1991) affirme que le visible est saturé par l'invisible.

Durant tout le Moyen Âge, les images n'ont jamais cessé d'être pensées comme des médiations qui reconduisent au divin. Si les images peuvent servir de médiations pour éclairer le travail du Créateur, il n'en demeure pas moins que la pénétration de son sens théologique ne va pas de soi, dans la mesure où les images ne peuvent pas rendre compte de l'entière de la divinité en raison du caractère limité de la nature, sans compter la finitude humaine, pour en donner une interprétation entière. Cet écart pose une difficulté pour la compréhension et demande un travail herméneutique qui permet, peut-être, d'éviter l'écueil de l'idolâtrie.

Plus près de nous, le philosophe et théologien Paul Tillich a repris cette problématique, principalement dans son texte *Sur l'idée d'une théologie de la culture* (1990). Il y a dans les œuvres culturelles une substance religieuse. Tillich reprend ce fil qui traverse l'histoire occidentale : « dans toutes les grandes manifestations de la culture » se logeraient des expériences religieuses, une profondeur ontologique ou divine qui viendrait faire éclater les formes qui doivent la retenir (Tillich, 1990 : 37). Il s'agit dès lors pour le philosophe et le théologien d'explicitier ces expériences intégrées dans des œuvres, c'est-à-dire de capter dans les œuvres culturelles les traces du Verbe ou de l'Inconditionné qui illuminent l'être humain. Il s'agit donc de remonter à la source de la création à travers les formes expressives du divin que sont les

œuvres culturelles. S'exprime dans les œuvres de la culture « une réalité de sens et, de plus, du sens ultime, le plus profond, qui ébranle tout et édifie tout à nouveau » (Tillich, 1990 : 36). En ce sens, il y a de la métaphysique dans les œuvres de la culture. « La métaphysique n'est vraiment pas autre chose que l'essai paradoxal d'amener à la forme ce qui dépasse toute forme, l'expérience de l'inconditionnalité » (Tillich, 1990 : 41), mettant en tension le caractère iconoclaste de l'Inconditionné et sa représentation.

Il existe pourtant une longue tradition iconoclaste caractérisée par une méfiance envers les images, allant jusqu'à poser un interdit de toute image qui prétend donner une représentation du divin. Qu'en est-il alors des images cinématographiques ? Existe-t-il une différence en raison de leur support matériel ?

Nous souhaitons poursuivre cette réflexion sur l'accès au divin à travers le cinéma, plus précisément dans les films de Terrence Malick, qui serviront de support à notre réflexion. Nous nous limiterons aux quatre films suivants : *La ligne rouge* (*The Thin Red Line*), *Le nouveau monde* (*The New World*), *L'arbre de vie* (*The Tree of Life*) et *À la merveille* (*To the Wonder*).

Même si Malick a étudié et enseigné la philosophie, principalement la pensée de Heidegger, et a démontré un intérêt pour la théologie, il demeure, avant tout, un artiste. Même s'il indique quelques références à la religion (Redick, 2020), il ne cherche pas à transmettre une doctrine ni à déployer une forme de prosélytisme. Il glorifie, honore et chante la vie. Malick amène la beauté de la création à l'existence, ce qui, du même coup, donne une Présence. Pour y parvenir, il délaisse le style narratif afin de s'en remettre entièrement aux images. Cette Présence se donnerait davantage dans une expérience sensible – pensons au statut des sentiments dans la pensée de Schleiermacher (1944 [1799]) – que dans une démarche rationnelle.

Sans affirmer que Malick est un cinéaste chrétien, comme peuvent l'être Bresson, Rossellini, Pasolini et Scorsese, il est sûrement un cinéaste spirituel au sens propre du mot, qui signifie la présence d'un Esprit. À travers cette dimension spirituelle, il incite à la réflexion philosophique, car il met principalement en scène l'être humain dans son humanité et sa place dans la nature, sans pour autant donner des réponses. Il favorise aussi la réflexion théologique en raison des thèmes abordés, comme le Paradis perdu,

la nature et la grâce, la présence du Mal, la tension entre la beauté et la misère humaine. Si les films de Malick dégagent une portée philosophique et théologique, ce n'est pas parce qu'ils sont une illustration de théories ou d'idées propres à la philosophie et à la théologie, mais parce qu'ils sont eux-mêmes réflexifs (Critchley, 2022). La beauté, l'émerveillement, la grâce, l'amour, la Présence et la lumière sont des thèmes récurrents. À travers tous ces thèmes, il y a une ouverture sur quelque chose d'autre qui vient questionner la vie quotidienne. Car la vie quotidienne pose la question de la présence du mal, de la violence et de la violation de la nature, la perte du paradis et la quête de la rédemption, la stérilité de la vie moderne américaine et l'empiètement du monde industriel sur le monde naturel (Mottram, 2007 : 15).

La ligne rouge (The Thin Red Line), film réalisé en 1998

Le film commence par une image du début de l'univers et du Paradis. Vient ensuite la Chute, où c'est chacun pour soi : une forme de guerre. Ce faisant, on suggère au spectateur que la nature est un combat, une guerre. Si la nature est cruelle, l'être humain l'est aussi.

La mort est partout : on l'attend, on l'évite, on la craint et, finalement, elle atteint sa cible. Dans ce film, la plupart des soldats sont conscients de leur vulnérabilité, principalement de leur mortalité (Furstenau et MacAvoy, 2007 : 187). La mort se présente comme un rappel à Dieu. Même dans la laideur, l'un des soldats (Witt) accueille la mort dans le calme. Il se pose comme témoin. Pourtant, c'est dans ces moments de crise, de grande intensité, ces moments qui se caractérisent par une expérience du *kairos*, que se dévoile une autre réalité. C'est à ce moment charnière que l'être humain (Witt) entame un dialogue avec la présence de l'Être. Witt s'exprime ainsi : « qui es-tu pour vivre sous des formes si diverses ? », laissant sous-entendre toute la nature comme forme divine, Dieu, qui est la source de tout ce qui existe, même de la mort. Le soldat est touché par la Grâce en dépit de l'adversité, du mal et de la mort. Tout est lumière. Cette expérience de la Grâce entre en contraste avec celle du colonel Tall qui se fie à sa propre volonté pour arriver à ses fins, pour vaincre le mal et assurer son propre salut.

Witt se demande s'il y a un seul monde ou un autre monde. Se pose la question de l'amour. L'être humain serait-il un fils pour un autre ? D'où vient l'amour ? Finalement, d'où vient le mal ? Pourquoi la souffrance ? La guerre viendrait-elle mettre à l'épreuve la foi ? Comme Malick est traducteur de Heidegger, nous nous permettons de citer Heidegger qui affirme : « La détresse en tant que détresse nous montre la trace du salut. Le salut évoque le Sacré. Le Sacré relie le divin. Le divin avoisine le Dieu » (Heidegger, 1962a : 384).

Le nouveau monde (The New World), film réalisé en 2005

Au commencement, comme dans le film *La ligne rouge*, il y a des scènes qui renvoient à l'idée du Paradis. On n'y voit aucune méchanceté. C'est comme vivre dans un rêve. Et c'est la seule vérité. Ici aussi, on assiste à un dialogue avec l'Être à travers la nature. « Où vis-tu ? Ciel, nuage, océan, montre-moi ton visage, fais-moi un signe ». Mais il arrive que le trouble survienne en raison d'Ève, symboliquement l'âme humaine, représentée par l'Amérindienne Pocahontas qui désobéit à l'ordre cosmique en succombant au désir lié au colon anglais John Smith. On assiste au début des conflits. La question du bien et du mal se pose. On le voit, autant Pocahontas que Smith se questionnent sur la bonne conduite à tenir. Nous sommes en pleine tragédie. Pensant bien faire, Pocahontas a semé le trouble. Aurait-elle pu agir autrement ? Si Dieu est amour, n'est-ce pas alors tuer Dieu à l'intérieur de soi ? Il est significatif que lorsque l'être humain touche à l'amour, il touche à une question : « qui es-tu ? ». Les amoureux, dans leur grand moment d'intimité, se posent inlassablement cette question du mystère de l'autre. Il n'en va pas autrement lorsque l'être humain est touché par la Grâce, l'amour divin.

S'il y a une communion avec la nature, le soleil, le ciel, la pluie, il y a aussi une autre question : « qu'est-ce qui vient de toi et qu'est-ce qui ne vient pas de toi ? ». Dans chacun de ses films, Malick cherche la vérité dans ce monde-ci. C'est dans le fini que se montre l'infini. C'est principalement dans les failles du fini que quelque chose de plus grand que l'être humain le saisit, et qui s'exprime comme une question. Bref, il y a des moments dans la vie chronologique de l'être humain, comme la mort, qui deviennent

des moments de vérité (temps du *kairos*) qui font irruption dans la conscience humaine et qui le jettent par terre, comme la foudre chez Zeus.

L'arbre de vie (The Tree of Life), film réalisé en 2011

Il n'est pas exagéré d'affirmer que le film *L'arbre de vie* est le *magnum opus* de Malick. Comme dans tous ses autres films, Malick joue sur des contrastes et des tensions. Dans *L'arbre de vie*, il y a d'un côté une mère bienveillante, compassionnelle et habitée par la grâce qui invite ses fils à aimer chaque personne, chaque feuille, chaque rayon de lumière et, d'un autre côté, un père exigeant et dominant qui s'en remet à sa volonté et qui exhorte ses fils à se construire une personnalité, à prendre le contrôle de leur destinée dans une société injuste. Il y a une tension entre le père et les fils, entre les fils, aussi, entre ce qui est donné et ce qui est espéré. Ce conflit de valeur, Jack, l'un des fils, le vivra tout au long de sa vie, jusqu'au moment de la rédemption.

Comme dans les autres films, tout commence par un hymne glorifiant la beauté, un état édénique fait d'enchantement. C'est l'âge de l'innocence et de la pureté représenté par l'agneau. C'est le temps du jeu et de la danse. « L'amour irradie à travers toutes les choses ». Cette reconnaissance de l'amour appelle un engagement à demeurer fidèle : « je te serai fidèle quoiqu'il arrive ». Il y a déjà un dialogue qui s'instaure et qui se poursuivra tout au long du film.

Plusieurs images renvoient à l'univers dans son caractère d'immensité, d'infini, de quelque chose de plus grand que soi et qui relève du sublime, de l'omnipuissance de la nature ainsi qu'à l'infiniment petit. Devant ces images, nous ferions à nouveau l'expérience de Pascal (2000 : 608–614) sur la petitesse de l'être humain et de son étonnement devant les deux infinis. En ce sens, le Seigneur parle à l'être humain à travers la nature. *Deus sive Natura*, dit Spinoza (m. 1677) (1954).

Mais une crise survient. Le père et la mère apprennent la mort d'un de leur fils. On peut voir dans ce film le processus d'un rétablissement face à un deuil qui se prolonge en raison de la perte d'un enfant de 19 ans. Car tout au long du film, il y a la présence d'une absence, la perte du fils décédé. On peut aussi y voir une reprise du parcours de Job, qui a essuyé une pléthore de pertes

venues mettre à l'épreuve sa foi, d'autant plus que le film commence par une question : « où étais-tu quand je fondai la terre » (Job 38, 4). Pour la mère, la mort de son jeune fils, celui qui lui ressemble le plus, devient une épreuve pour juger de sa foi dans la bonté du monde créé.

Cette perte renvoie à une autre perte dans le film, un garçon retrouvé noyé dans une piscine publique, qui entre en résonnance avec la perte du fils. Jack affirme : « Tu as laissé mourir un garçon, pourquoi devrais-je être bon ? » Tout le défi consiste à repérer dans la vie ordinaire, dans la vie finie, une profondeur spirituelle, la vie de l'infini. On est rattrapé par la théodicée : *Si Deus est, unde malum*. Les voies du Seigneur sont impénétrables, ajoutant au mystère une profondeur abyssale. Le mal n'est pas le mal si aperçu à partir de l'infini et de l'éternité du cosmos qui procurent une consolation à notre vulnérabilité. La main de Dieu se manifeste même dans les pertes. On entend qu'il y a « deux chemins pour traverser la vie », de sorte qu'il faut choisir lequel : « la grâce qui accepte les insultes et les coups », ou la nature qui aime imposer sa volonté.

La nature et la grâce

Toutes ces images de la création du monde (la formation des planètes, l'émergence de la vie préhistorique, la naissance de Jack), accompagnées de la première symphonie de Mahler, laissent sous-entendre, selon une perspective phénoménologique, que nous sentons l'histoire avant d'en connaître le contenu. Nous avons le pressentiment qu'il y a quelque chose qui nous précède.

Au début de l'humanité, l'être humain, en l'occurrence Adam, vivait dans un état de grâce, un état féerique. C'était le paradis. Selon Augustin, « À l'origine, la nature de l'homme a été créée irréprochable et sans vice » (2002 : 733), de sorte que la vie, les sens et l'intelligence sont des biens qu'il « tient du Dieu souverain, son créateur et son démiurge » (2002 : 733). Mais est arrivé un événement (une révolte, une désobéissance, un vice, un trouble du jugement ou un mauvais usage du libre arbitre) qui a jeté un obscurcissement ou un voile devant l'intelligence, entraînant du coup sa chute dans un état misérable, un état de corruption. Il en va

ainsi pour tous ses descendants qui vivent dans le règne de la concupiscence et de l'ignorance.

Même si Dieu est juste et bon, les maux de l'humanité sont là pour rappeler à l'être humain sa faute et l'inviter au repentir. En ce sens, c'est un châtement mérité. Dans la *Cité de Dieu*, Augustin précise sa pensée :

Si l'on considère en effet l'origine première, cette vie même – s'il faut l'appeler « vie » – pleine de maux si nombreux et si grands, atteste que toute la lignée des mortels a été condamnée. (Augustin, 2000 : 1064.)

Dieu n'y est pour rien, car c'est l'être humain qui est responsable de son état actuel.

Il y a deux natures dans l'être humain : une nature pure ou innocente qui correspond à l'état dans lequel il fut créé originellement et une nature viciée, corrompue, en raison du péché. Il y a donc une bonne nature, dont l'être humain en conserve le souvenir, et une seconde, souillée et détestable. Dans *L'arbre de vie*, on laisse croire que la beauté de la nature qui nous entoure, comme le ciel, le vent et les arbres, est le reflet de cette nature innocente. On y voit la gloire de Dieu.

Ces deux natures dans l'être humain, loin de s'opposer ou de se fonder, s'articulent entre elles. L'être humain dans sa nature ou en raison de la condition humaine est habité par un appel au bien absolu, en tant que *summum bonum*, qu'il ne peut pas satisfaire par ses propres forces. En raison de sa finitude, il n'est pas un être autosuffisant. C'est dans sa nature d'avoir un cœur inquiet, de désirer la grâce, de se rendre disponible, ce qui démontre sa dépendance d'un bien suprême en vue de son accomplissement ou du repos de son cœur inquiet. Dans les *Confessions*, Augustin le précise : « tu nous as faits tournés vers toi, et notre cœur est sans repos, jusqu'à tant qu'il repose en toi » (1998 : 781). La nature humaine devient un levier pour l'être humain en faveur de son salut. Autrement dit, c'est en vivant profondément son inquiétude, le souci ultime chez Tillich, ou en s'appropriant de manière authentique sa condition que l'être humain parvient à s'ouvrir à une réalité dont il dépend et qui est plus grande que lui.

Selon Augustin, l'être humain est une question pour lui-même, *Quaestio mihi factus sum* dans le texte latin (1998 : 1015). Le

Seigneur s'adresse à l'être humain avec des questions et l'être humain touche au divin aussi avec des questions. Ces questions sont le lieu d'une rencontre. Les films de Malick laissent croire que les questions sont l'événement du *kairos*, le point de rencontre entre l'homme et le divin, ou le tout Autre, qui advient dans des moments de crise, de souffrance, mais aussi de grande joie. C'est au moment d'expériences fortes que l'être humain se sent visité par des questions. « Comment as-tu touché mon cœur pour la première fois ? » Il y a une pléthore de questions qui ponctuent les films de Malick, principalement dans *L'arbre de vie*. « Comment es-tu venu jusqu'à moi ? Sous quelles formes ? » L'expérience d'une rencontre avec l'Autre, d'une Présence, se fait sous la forme de questions rendant compte du mystère de l'Être. Ces questions n'appellent pas à des vérités propositionnelles, seulement à une ouverture d'un espace de pensée.

Dans le contexte de la vie moderne représentée par des bâtiments en verre et des usines en métal qui symbolisent l'orgueil et la cupidité de l'être humain, les prouesses de la volonté et de la rationalité instrumentale, l'être humain, ou Jack, entend : « comment t'es-tu perdu ? » « Seigneur, pourquoi ? Où étais-tu ? » On voit justement Jack, architecte, qui, en dépit de sa réussite, demeure avec des questions qui le conduiront à une transformation de soi. Malick reprend Platon, qui définit l'âme comme un dialogue avec soi, un forum intérieur, lieu de réflexion et de délibération avec soi où l'on se questionne sur soi, autrui et le monde, sur ce que l'on ne sait pas, sur les possibilités de sens, comme si l'âme était davantage une question. On peut même penser que ce sont ces questions de fond qui donnent une âme, une vie, à l'être humain.

Il n'en demeure pas moins que Jack vivra le conflit entre la nature et la grâce, entre la loi du père et l'amour de la mère, tout au long de son existence. Cette prise de conscience amène le spectateur aux dernières images qui montrent Jack dans une sorte de traversée du désert spirituel, le monde de l'entre-deux, pour finalement franchir la porte qui mène à une autre dimension : celle d'un autre monde, le monde du ciel où logent tous ceux et celles qu'il a aimés. Les masques tombent. On assiste à la résurrection des morts à la fin des temps.

La dernière image, le pont, comme les questions, indique ce qui relie les deux mondes, ici-bas et là-haut, l'origine et la fin du monde, la finitude humaine et la capacité à la transcendance, la

mort et la vie. Finalement, ce sont les questions qui établissent le pont, la communion, questions que l'on reçoit de l'Être, que l'on pose à notre tour à l'Être comme Présence et qui nous reliait à quelque chose qui nous dépasse et qui s'adresse à nous.

À la merveille (To the Wonder), film réalisé en 2012

Ce film présente un Américain, Neil, qui rencontre Marina à Paris. L'expérience de l'amour s'installe. L'amour sort les personnes des ténèbres, les ramène à la vie. Le couple visitera une vieille abbaye, en l'occurrence le Mont-Saint-Michel, symbolisant le désir d'une quête spirituelle ainsi que le désir d'immortaliser cet état de grâce. Le titre du film *À la merveille (To the Wonder)* est une reprise d'un titre du troisième chapitre, *The merveille*, du livre d'Henry Adams (1986) sur l'abbaye du Mont-Saint-Michel. Il y a isométrie entre l'amour, le Mont-Saint-Michel, la spiritualité et la grâce symbolisée par la marée, les eaux qui montent. Comme dans les films précédents, l'irruption de l'amour dans la vie de chacun ouvre sur une transcendance, sur quelque chose de différent de soi à qui on s'adresse et qui s'adresse à nous sous forme de questions. « Quel est cet amour... qui ne vient de nulle part ? Le tout autour ? Du ciel, de toi ? » Cela se traduit par le jeu, la danse, la joie, le geste de tendre les bras vers le ciel : exprimer l'expérience d'être soulevé de terre pour nous rapprocher du ciel. Il y a un immense sentiment d'unité, « moi en toi, toi en moi ». Et une expérience d'abandon, « j'irai où tu ailles ». On assiste à une expérience qui échappe à la raison moderne : « tu es partout, pourtant je ne te vois pas ». « Il y a toujours ce quelque chose d'invisible, mais que je sens si fort ».

Si dans *À la merveille*, Malick fait allusion à la réflexion de Kierkegaard (1946) sur l'amour, il convient d'ajouter Platon (2007 : 148) qui conçoit l'amour comme une ascension (Mont-Saint-Michel) vers le Beau et le Bien (*kalos kagathos*), permettant à l'être humain de transcender l'amour romantique.

Malick nous met en présence d'Éros qui agit dans l'humain. On voit qu'Éros possède un pouvoir d'enchantement et de révélation, même s'il peut abandonner l'être humain dans les ténèbres de la vicissitude de la vie quotidienne, comme si Éros avait une tête de

Janus : pour le meilleur et pour le pire. Alors, l'amour érotique doit-il être nourri de l'amour kénétique (Comacho, 2016) ?

Dans ce film, Malick nous présente des personnages d'allure moderne, intelligents, éduqués et disciplinés, mais qui, finalement, sont troublés par la souffrance dans le monde, par la force de leur propre ambition et la place du désir. Autrement dit, l'amour semble ne pas vouloir durer.

En parallèle, on nous montre une nature polluée ; aussi la dureté et la sécheresse du monde industriel. Adviennent alors la misère, la séparation et la perte. L'Amérique serait un lieu de perdition pour le couple, mais aussi pour les plus démunis. Dans ce contexte, Malick nous présente un prêtre, Quintana, pour qui il serait de plus en plus difficile de maintenir sa foi ou une vision de la beauté autour de lui devant la pauvreté, l'impuissance et la misère des êtres humains, qu'ils soient prisonniers ou toxicomanes. L'environnement pollué ainsi que le milieu de vie caractérisé par la misère reflètent la toxicité de la relation amoureuse pour Neil et Marina ainsi que la difficulté de communiquer avec Dieu pour Quintana (Hamilton, 2016).

Le plus troublant dans les films de Malick est la difficulté à communiquer. Ici, dans la vie de couple qui doit affronter son infidélité, mais aussi le prêtre qui lutte pour la foi, qui vit sans joie et qui trouve difficilement la présence de Dieu autour de lui.

La présence de l'amour

Il y a dans les films de Terrence Malick beaucoup plus de sens que ce que nous pouvons en comprendre. Par exemple, *L'arbre de vie* est aussi un film sur la mémoire. Il présente le Paradis perdu, mais aussi

[...] notre enfance perdue, qui à jamais nous restera chère ;
pour cette raison, ils nous emplissent d'une certaine
nostalgie. Et à la fois représentation de notre plein
accomplissement dans l'idéal, en quoi ils nous inspirent
une émotion sublime. (Schiller, 2002 : 11.)

Ce n'est pas pour rien que l'on peut voir comment l'être humain demeure habité par des questions existentielles qu'il porte en lui depuis sa tendre enfance et qui demeurent sans réponse. L'une

d'elles est sûrement la question de l'amour. Qu'est-ce que l'amour ? Dans *À la Merveille*, on entend : « Quel est cet amour qui nous aime ». Comme dans les autres films de Malick, celui-ci ne propose pas une réflexion philosophique sur le concept de l'amour, mais une présentation expérientielle de l'amour (Hamilton, 2016). Il s'agit d'une phénoménologie de l'amour (*ibid.*).

Dans *L'arbre de vie*, nous pouvons douter de l'amour du père pour ses fils ainsi qu'envers son épouse. Dans *À la Merveille*, le père, Quintana, même s'il parle de l'amour, est un être sans amour. On pourrait dire qu'il intellectualise l'amour sans en faire l'expérience, ce qui vient mettre en contraste la religion centrée sur la moralité, les rites et la spiritualité focalisée sur l'expérience ou la révélation. Le prêtre exécute ses tâches, comme donner la messe, écouter les confessions, mais il demeure perdu. Ce n'est pas pour rien qu'une fidèle décide de prier pour lui. À la fin du film, le prêtre réalise que l'amour est partout, même dans le fini, dans la vie incarnée. Le salut ne consiste pas à se détacher de la vie finie, mais dans une expérience d'unité avec tout l'univers. L'art, la philosophie et la vie spirituelle y contribuent chacun à leur manière, s'ils sont portés par l'amour. Dieu est amour, et c'est en raison de son amour qu'il s'incarne ; tout ce qui existe est l'expression de son amour. Tillich le souligne :

[...] l'amour est pure expérience de l'être, pure expérience de la réalité. Celui qui veut poser à l'amour une frontière ou une condition, celui-là ne sait pas que l'amour est universel, cosmique, justement parce qu'il affirme et embrasse tout ce qui est réel comme quelque chose de réel. (1990 : 42.)

À cet égard, Kierkegaard (1946) l'a déjà souligné : nous ne pouvons pas nous aimer ni aimer notre voisin ou encore notre partenaire sans Dieu.

Malick nous montre, dans plusieurs de ses films, une femme (Pocahontas, la mère et l'amante) avec les bras ouverts qui embrasse le monde, le réel, le ciel. On peut y voir un geste de communion avec tout l'univers, signe d'une présence invisible. Ce geste ne consiste pas à implorer, mais à exprimer l'excès d'amour.

L'arbre de vie se termine sur une image de pont qui laisse penser que l'être humain réussit sa vie en enjambant les contraires. « Et c'est seulement lorsque ces deux aspects s'unissent... que le

divin ou l'idéal apparaît » (Schiller, 2002 : 11). Cependant, Schiller le précise : « vise à l'unité, mais ne la cherche pas dans l'uniformité ; vise à la tranquillité dans l'équilibre et non en suspendant toute action » (*ibid.* : 25). Comme dans les *Psaumes*, le jardin (je renvoie à la scène du mont Saint-Michel où une rose jaillit et où le couple marche sur la plage, qui fait le lien avec l'infini et l'expérience d'une unité avec la nature et dans le couple) est le lieu des rencontres érotiques, la rencontre de l'infini avec le fini, la rencontre des contraires. C'est ainsi que la grâce, être touché par l'amour divin, s'articule à la beauté du monde.

La beauté dans sa splendeur

Lorsqu'on regarde les films de Malick qui sont tout en images, nous avons l'impression que

[...] la beauté est partout ; elle entoure l'existence de toutes parts, se jouant alentour, elle élève le sentiment que celle-ci a d'elle-même et exige rigoureusement le bien, en forçant l'homme à demeurer sur les hauteurs de la raison d'être, lui qui en représente les formes extérieures. (von Balthasar, 2019 : 23).

Les films de Malick nous mettent en communion avec la beauté inhérente du monde. Car tout ce que Dieu a créé se caractérise par la beauté. Contempler la nature dans toute sa beauté et sa gloire devient un acte de dévotion. Qu'en est-il justement de la beauté ? La pensée de Hans Urs von Balthasar peut devenir éclairante à cet égard, principalement dans son œuvre majeure, *Gloire. Une esthétique théologique* (2019).

Chez Balthasar, l'art se présente comme une réception de la révélation divine et qui, du coup, enchante, saisit, transporte et transforme le spectateur. Il y a au fondement de l'art une métaphysique de la beauté, l'un des transcendants de l'Être avec le vrai et le bien. Balthasar démontre que la révélation de Dieu se présente comme une expérience de la beauté qui irradie. Dieu est amour et bonté, mais aussi beauté, c'est-à-dire splendeur et éclat.

Hans Urs Balthasar se sert du concept de gloire (*Herrlichkeit*) pour rendre compte de cette splendeur de l'Être. Dieu est partout, alors « la vérité de Dieu est assez grande pour qu'il y ait une infinité de moyens d'y accéder, de s'élever jusqu'à elle » (von

Balthasar, 2019 : 15). La beauté du monde, image ou miroir de Dieu, permet d'y accéder. Il y a ainsi un rapport dialogique entre la révélation et le croyant. Le spectateur est témoin, dans la mesure où il est précédé par la révélation (Bourgeois, 2008 : 24). L'être humain est le lieu où se dépose le contenu divin. Dans les films de Malick, ce contenu, nous l'avons vu, prend la forme de questions. En ce sens, la beauté est « identique à l'être », sinon « on entre de nouveau dans un âge d'esthétisme » (von Balthasar, 2019 : 20).

Pour notre propos, il est intéressant de constater que von Balthasar s'exprime souvent à l'aide de questions. Par exemple, « quel est le maître dont la splendeur rayonne à travers ce qui a pris figure ? » (*ibid.* : 21). Cependant, il serait faux de croire que l'herméneutique de von Balthasar consiste à saisir le sens des figures dans la biographie ou la psychologie de l'auteur. Le sens de la figure se dévoile dans la figure et doit y retourner, car « ce n'est qu'à travers la figure que peut fuser l'éclair de la beauté éternelle » (*ibid.* : 30) qui saisit et transporte l'être humain au-delà de son égo. Avec la beauté du monde, l'être humain observe qu'il y a quelque chose d'autre qui va au-delà de ce qu'il voit et entend. Hans Urs von Balthasar renvoie à Richard de Saint-Victor, théologien du 12^e siècle, pour qui la contemplation « contredit toute raison humaine » (*ibid.* : 46), comme si la beauté conduisait presque à la folie. En ce sens, von Balthasar reprend les propos de Gerhard Nebel tirés de son livre *Das Ereignis des Schönen* (1953) pour souligner que dans l'événement du beau, il y a une irruption du *daimon* qui ouvre le domaine de l'Être et qui provoque une transformation de soi.

Ce qui est vu dans cet état extatique ou de ravissement est « le *mysterium* et l'annonce du Dieu invisible » (*ibid.* : 119). L'acte de voir est une perception (*Wahrnehmung*) au sens propre du mot : l'accueil d'une vérité qui jette l'être humain dans un transport. Entre « la doctrine de la perception de la figure de Dieu qui se révèle » et « la doctrine du ravissement » existe une unité (*ibid.* : 124).

Cela n'est pas sans parenté avec les propos d'un pasteur rapportés par William James :

Je me rappelle la nuit, et presque l'endroit même au sommet d'une colline, où mon âme s'ouvrit, pour ainsi dire, dans l'Infini : il y eut une rencontre, comme de deux fleuves bouillonnants, entre le monde intérieur et le monde

extérieur. C'était comme si l'abîme ouvert dans mon âme par ma propre lutte intérieure avait suscité l'autre, l'abîme insondable qui s'étend au-delà des étoiles... Il y avait dans les ténèbres une présence que je sentais d'autant plus qu'elle était invisible. (James, 2001 : 102.)

La lumière qui irradie

Scot Érigène, théologien du 9^e siècle qui a développé sa pensée dans le cadre du néoplatonisme, affirme qu'il y a une équation entre Dieu, la création et l'humanité. Tous les êtres et les choses se présentent comme une théophanie, une divine manifestation. Dieu, en raison de sa nature transcendante, est une réalité inconnaissable qui échappe aux catégories de la pensée humaine. Il se dévoile dans la contemplation du monde, principalement dans la lumière terrestre. Jean Scot Érigène reprend le même motif : *Omnia quae sunt, lumina sunt*. L'importance de la lumière, première émanation de Dieu, comme médium qui reconduit à Dieu, a fait l'objet d'une spéculation chez Robert Grosseteste (1978), théologien du 12^e siècle. Son texte sur la lumière indique que celle-ci est la première forme matérielle créée. Selon de Bruyne, Grosseteste affirme que : « Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, c'est la lumière » (*ibid.* : 73). Il dit aussi que : « La lumière est l'essence la plus pure qui soit, la beauté la plus sublime, la chose dont la présence engendre le plus de joie » (*ibid.* : 74). À cet égard, Dieu « est la Lumière à l'état pur » (*ibid.* : 78).

Les films de Malick ne cessent de nous mettre en présence de la lumière : la lumière du ciel, la lumière à travers les arbres, la lumière qui se reflète dans l'eau, la lumière des bougies, et même la lumière au début de l'univers, laissant présager que l'univers au commencement est lumière. La lumière apparaît comme une source de beauté.

Si le thème de la lumière traverse l'ensemble des films de Malick, il n'en demeure pas moins que la question de la lumière a toujours fasciné l'être humain. Platon, Plotin et Jean Scot Érigène s'y sont intéressés, sans compter leurs successeurs. Si on a longtemps jugé le Moyen Âge comme un âge de la grande noirceur, ce jugement ne résiste pas à l'importance que l'époque a accordée à la lumière. On doit se souvenir que les châteaux et les cathédrales

étaient ornés d'artefacts et de vitraux colorés. La valeur des pierres précieuses nous ébahit en raison de leur capacité à refléter la lumière. Nous retrouvons cette lumière dans d'autres champs esthétiques comme la peinture, à travers les œuvres de Vermeer, Georges de la Tour, Turner et les Impressionnistes. La pensée du philosophe Heidegger s'appuie en grande partie sur le phénomène de la *Lichtung* en tant qu'ouverture qui met en lumière le monde qui nous habite. Dans un éclaircissement se manifeste une Présence.

La rencontre d'une présence

Il existe une pléthore de textes qui établissent un lien entre le cinéma de Malick et Heidegger, ce qui n'est pas surprenant étant donné l'intérêt de Malick pour la pensée de Heidegger. Heidegger a démontré, principalement dans *L'Origine de l'œuvre d'art* (1962b), que lorsque nous contemplons une œuvre d'art, il y a tout un monde qui apparaît. Dans *L'arbre de vie*, les nuages, les arbres et les étoiles ne sont pas que des nuages, des arbres et des étoiles. Il y a quelque chose de plus que leur simple présence : une Présence. Les choses de la nature parlent : le vent, une bougie allumée, les mouvements d'un jeune bébé. Toutes ces images et bien d'autres nous parlent du mystère de l'existence. Même les espaces infinis nous font faire l'expérience de l'infini qui s'incarne dans le fini et l'expérience du fini qui pointe vers l'infini. Notre attention se déplace des choses vers l'émerveillement de la lumière et de la voûte céleste.

La puissance de ce film en tant qu'œuvre d'art ne réside pas dans sa capacité à nous montrer des choses, mais à expérimenter ces choses dans leur dimension existentielle. À travers les choses, le spectateur n'expérimente pas les choses, mais une Présence. C'est une expérience de transformation qui ouvre l'être humain à quelque chose de plus grand que lui, à quelque chose de différent et qui échappe à la connaissance rationnelle. C'est à ce moment que survient une irruption de questions. En ce sens, la tâche de l'artiste consiste à révéler la présence de l'Être (Heidegger, 1962b).

Alors, qu'en est-il de l'Être chez Heidegger ? L'Être n'est pas la somme des étants, ni une substance première d'où proviendraient les étants, mais une manière d'être là, de se rendre présent. L'être

est Présence en tant que manière de se manifester. C'est l'expérience de cette Présence qui interpelle l'être humain comme question.

Le film montre comment l'être humain, en raison de la condition humaine, est traversé de questions existentielles qui ne trouvent pas de réponse. L'être humain n'en a jamais fini avec la tâche de donner un sens à son expérience de la vie. Même lorsqu'il se perd dans son travail situé dans une tour à bureaux de verre dénué de la présence de la nature, il demeure habité par ces questions de fond. Ces questions, comme l'art, reconduisent l'être humain à lui-même, à sa relation à l'Être, ce qui suggère que l'être humain existe de manière authentique seulement lorsqu'il questionne sa présence au monde et la présence du monde.

L'image du ciel est partout dans les films de Malick. Comme le souligne Heidegger (1958 : 234) : « L'homme en tant qu'homme s'est toujours rapporté à quelque chose de céleste ». Même si Dieu demeure inconnu, il « apparaît par l'intermédiaire du ciel ; et ce dévoilement fait voir ce qui se cache » dans son voilement (*ibid.* : 237).

L'herméneutique du visible

Si les images cinématographiques peuvent servir de levier pour accéder à la divinité, pouvons-nous leur accorder une fonction éducative ? Le film *L'arbre de vie* se termine sur l'image d'un pont qui sert à symboliser la réconciliation. N'est-ce pas une illustration de ce qu'est l'herméneutique ? La tentative d'ériger une passerelle entre l'infini et le fini, entre la nature et la grâce, entre la dureté de la vie et l'amour. En ce sens, les films de Malick posent un geste herméneutique. Ils réalisent ce que toute herméneutique devrait être : retrouver dans les images, comme dans les mots et les concepts, l'expérience qui les fonde (ici, l'amour vécu comme présence d'une Présence).

La pensée de Schiller peut ici apporter un certain éclairage. Inspiré par le platonisme, il observe que ce que nous aimons dans la nature, ce qui nous attire, ce n'est pas la beauté dans ces formes en elles-mêmes, mais l'idée ou le sens qui brille à travers elles. Ce que l'on aime dans les formes de la nature, c'est « la vie silencieuse et active, les effets tranquillement obtenus par soi-même, l'existence

selon ses propres lois, la nécessité intérieure, l'éternelle unité avec soi-même » (Schiller, 2002 : 10–11). En ce sens, les films de Malick ne sont pas de l'ordre du plaisir esthétique selon Kant (1986) ou de la conscience esthétique selon Gadamer (1996), mais d'un ordre moral qui appelle à un retour à la nature. Dans les mots de Schiller (2002 : 25), les films de Malick nous invitent à prendre conscience que nous devons apprendre « à agir proprement dans cette flétriure, librement dans ce servage, régulièrement dans ses caprices, légalement dans cette anarchie ». Ici, la beauté ne se limite pas à nous éblouir, elle nous recrée.

Ainsi, nous voyons toujours en eux ce qui nous échappe,
qui est ce pourquoi nous sommes sommés de lutter et de
quoi nous devons espérer d'approcher en un perpétuel
progrès, dussions-nous ne jamais l'atteindre. (*Ibid.* : 11.)

Si les films de Malick invitent à poser un geste herméneutique, cela ne signifie pas que toutes les interprétations se valent ou qu'il s'agit de retracer l'intention du cinéaste pour comprendre ses films. Nous pouvons en faire plusieurs lectures, mais il y a des interprétations qui vivifient, qui donnent la vie, qui rendent les êtres humains encore plus vibrants. Les films de Malick, en rendant l'existence humaine plus vivante et plus belle, ne deviennent-ils pas alors une métaphore de la religion et de la spiritualité dans leur véracité ? N'est-ce pas le sens premier de la religion et de la spiritualité de rendre l'être humain plus vivant, c'est-à-dire plus spirituel ? Nous pourrions nous servir de la pensée de Spinoza (1954) pour établir un critère d'authenticité de la vie religieuse et spirituelle : l'expérience de la joie qui vient traduire l'amour du divin pour lui-même à travers l'être humain.

L'herméneutique consiste alors à rendre présent ce qui est absent ou invisible. Elle est de nature poétique. Elle reprend ce que Heidegger (1962b) dit de la poésie ou de l'art, qui est de révéler ou de restaurer ce que la métaphysique a obscurci : la présence de l'Être. Il ne s'agit pas d'écarter la métaphysique, contrairement à une idée reçue, mais de rétablir l'expérience vivante qui la sous-tend (Furstenau et MacAvoy, 2003). Elle est un effort d'imagination qui libère et rend manifeste ce qui demeure caché, par exemple, la question de la grâce, de la beauté, de la lumière et de l'amour.

L'émervaillement des questions ultimes

La puissance spirituelle des films de Terrence Malick repose en partie sur son appropriation de la pensée de Heidegger. Il demande aux spectateurs d'adopter une position poétique selon la conception d'Heidegger, où l'art consiste justement à s'ouvrir sur un monde qui se révèle à l'écart des vérités propositionnelles : ce sont les choses elles-mêmes qui se manifestent dans leur splendeur en dehors de nos modèles conceptuels établis par la médiation cognitive des individus.

Le cinéma de Malick rejoint en quelque sorte l'idée que la religion est dans son essence une certaine manière d'être. C'est notre manière d'être au monde qui nous rapproche de ce que nous pouvons appeler la religion ou la spiritualité, de sorte que celles-ci se fondent sur une expérience des profondeurs transformatrice, lui donnant du coup sa dimension existentielle. De plus, les films de Malick sont des expériences culturelles qui servent de support à l'humanité pour réaliser un travail herméneutique, pour s'interpréter et se comprendre. Les images sont le médium dans lequel se dévoile une visée de sens.

Nous avons montré que le cinéma, en l'occurrence l'art, donne un accès à la représentation de ce qui demeure implicite, souvent oublié. Le cinéma est exemplaire d'une herméneutique philosophique qui dévoile la condition de notre compréhension de la vie. Il s'agit de l'inquiétude humaine face à la profondeur infinie de l'existence en raison de son mystère.

Tillich insiste sur le fait que la compréhension, plus précisément la révélation, n'est possible que par la médiation de la question. C'est l'irruption de questions qui établit le lien entre l'être humain et l'Autre dans sa Présence.

La révélation est une réponse qui n'est compréhensible que s'il y a eu une question. Les réponses sans questions préalables n'ont pas de sens. Le questionnement pour la révélation doit donc précéder la révélation, mais ce questionnement n'est pas possible sans une certaine connaissance du sujet pour lequel la question est posée. Autrement dit : le questionnement pour la révélation présuppose la révélation, et inversement : ils sont dépendants l'un de l'autre. Le début de l'histoire de la religion est une question impliquant une réponse et une

réponse impliquant une question. L'homme dans l'histoire n'est jamais sans révélation et il n'est jamais sans interrogation pour la révélation. (Tillich, 1992 : 220.)

Il y a donc une dialectique entre la question et la réponse. La question conduit sur le chemin de la révélation et est aussi l'effet de la révélation, car l'Être dans toute sa splendeur, sa beauté, sa lumière et son amour est une question pour lui-même. Il y a de l'émerveillement à se découvrir comme splendeur, beauté, lumière et amour. Cette irruption de questions laisse entendre qu'on ne comprend jamais entièrement la présence de l'univers, de l'injustice, de la mort, mais aussi de l'amour et de la beauté. Tout ce qui demeure est l'émerveillement devant le *mysterium* d'une Présence qui se manifeste comme une irruption de questions, celles-ci étant l'arbre de vie qui fait le pont entre notre origine et notre fin.

L'être humain se mesure constamment à des questions où il en va de sa propre existence. Une question est une manière d'explorer sa propre existence. La force des images et des questions consiste à nous ouvrir sur l'inconnu et l'invisible, sur un excès de sens. S'il y a une vérité, il convient de commencer par reconnaître ce qui nous agit : les questions de sens qui nous font courir au-devant de nous-mêmes. Cependant, ces questions sont-elles enfouies dans la nature humaine ou sont-elles le résultat d'une révélation ? Les films de Malick qui explorent l'existence n'y répondent pas.

Malick suggère que la spiritualité doit être pensée comme ce qui soulève des questions ultimes à l'intérieur d'expressions culturelles, d'images, en l'occurrence le cinéma, qui s'inscrivent dans un héritage. Par voie de conséquence, toute création culturelle qui touche aux questions de sens devient un objet de réflexion pour la philosophie et la théologie. Il est permis de croire que c'est la beauté, accompagnée d'étonnement et de questions autant dans des œuvres culturelles que dans la nature et les êtres humains, qui sauvera la spiritualité.

Bibliographie

- ADAMS, Henry. 1986 [1904]. *Mont-Saint-Michel and Chartres*. New York : Penguin.
- AUGUSTIN. 1998. « Les confessions ». Dans *Œuvres I. Les confessions, dialogues philosophiques*, édition par Lucien JERPHAGNON, p. 781–1124. Paris : Gallimard.
- . 2000. « La Cité de dieu ». Dans *Œuvres II, La Cité de Dieu*, édition par Lucien JERPHAGNON, p. 3–1091. Paris : Gallimard.
- . 2002. « La nature et la grâce ». Dans *Œuvres III, Philosophie, catéchèse, polémique*, édition par Lucien JERPHAGNON, p. 731–797. Paris : Gallimard.
- BOULNOIS, Olivier. 2018. « De l'esthétique médiévale, derechef, qu'elle n'existe pas ». Dans *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, sous la dir. de Olivier BOULNOIS et Isabelle MOULIN, p. 17–38. Paris : Vrin.
- BOURGEOIS, Jason Paul. 2008. *The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar*. New York : Peter Lang.
- COMACHO, Paul. 2016. « The Promise of Love Perfected. Eros and Kenosis in *To the Wonder* ». Dans *Theology and the Films of Terrence Malick*, sous la dir. de de Christopher BARNETT et Clark J. ELLISTON, p. 232–250. New York : Routledge.
- CRITCHLEY, Simon. 2022. « Calm : On Terrence Malick's *The Thin Red Line* ». *Film-Philosophy*, vol. 6, no 1. <https://www.eupublishing.com/toc/film/6/1>.
- DE BRUYNE, Edgar. 1947. *L'esthétique médiévale*. Louvain : Institut supérieur de philosophie.
- FURSTENAU, Marc et Leslie MACAVOY. 2007. « Terrence Malick's Heideggerian Cinema : War and the Question of Being in *The Thin Red Line* ». Dans *The Cinema of Terrence Malick : Poetic Visions of America*, sous la dir. de Hannah PATTERSON, p. 179–191. New York : Columbia University Press.
- . 2003. « Terrence Malick's Heideggerian Cinema ». *Vertigo*, vol. 2, no 5. https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-5-summer-2003/terrence-malick-s-heideggerian-cinema/.
- GADAMER, Hans-Georg. 1996 [1960]. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- GROSSETESTE, Robert. 1978. *On Light*. Milwaukee : Marquette University Press.
- HAMILTON, Julie M. 2016. « “What Is This Love That Loves Us ?” : Terrence Malick's *To the Wonder* as a Phenomenology of Love ». *Religions*, vol. 7, no 6, p. 1–15.
- HEIDEGGER, Martin. 1958 [1954]. « L'homme habite en poète ». Dans *Essais et conférences*. Trad. par André PRÉAU, p. 224–245. Paris : Gallimard.
- . 1962a [1949]. « Pourquoi des poètes ». Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. par Wolfgang BROKMEIER *et al.*, p. 323–385. Paris : Gallimard.

- . 1962b [1949]. « L'origine de l'œuvre d'art ». Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 463. Paris : Gallimard.
- JAMES, William. 2001 [1902]. *Les formes multiples de l'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*. Chambéry : Exergue.
- La Bible de Jérusalem*. 1974. « Job ». Paris : Cerf.
- KANT, Emmanuel. 1986 [1790]. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- KIERKEGAARD, Søren. 1946 [1847]. *Vie et règne de l'amour*. Paris : Aubier.
- MARION, Jean-Luc. 1991. *Dieu sans l'être*. Paris : Presses universitaires de France.
- MOTTRAM, Ron. 2007. « All Things Shining : The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick ». Dans *The Cinema of Terrence Malick : Poetic Visions of America*, sous la dir. de Hannah PATTERSON, p. 14–26. New York : Columbia University Press.
- NEBEL, Gerhard. 1953. *Das Ereignis des Schönen*. Stuttgart : Ernst Klett Verlag.
- PASCAL, Blaise. 2000. « Pensées ». Dans *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris : Gallimard.
- PLATON. 2004. *Phèdre*. Paris : GF Flammarion.
- . 2007. *Le Banquet*. Paris : GF Flammarion.
- PSEUDO-DENYS L'AREOPAGITE. 1943. *Œuvres complètes*. Trad., préface et notes par Maurice DE GANDILLAC. Paris : Aubier.
- REDICK, Kip. 2020. « Saturated Meaning, Poetic Portrayal. Phenomenology in the Films of Terrence Malick ». Dans *A Critical Companion to Terrence Malick*, sous la dir. de Joshua SIKORA, p. 61–79. New York : Lexington.
- SCHILLER, Friedrich. 2002 [1795]. *De la poésie naïve et sentimentale*. Paris : L'Arche.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. 1944 [1799]. *Discours sur la religion*. Paris : Aubier.
- SCOT D'ÉRIGÈNE, Jean. 1975. *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*. Turnholt : Brepols.
- SPINOZA, Baruch. 1954. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- TILlich, Paul. 1992 [1935]. « Natural and Revealed Religion ». Dans *Main Works / Hauptwerke, Theological Writing*. Vol. 6, édition par Gert HUMMEL, p. 213–223. Berlin : De Gruyter.
- . 1990 [1919]. « Sur l'idée d'une théologie de la culture ». Trad. par Nicole GRONDIN. Dans *La dimension religieuse de la culture*, p. 29–48. Paris : Cerf / Genève : Labor et Fides / Québec : Presses de l'Université Laval.
- VON BALTHASAR, Hans Urs. 2019. *Gloire. Une esthétique de la théologie*. Vol. I, *Voir la figure*. Freiburg : Johannes Verlag Einsiedeln.

Abstract : Terrence Malick's films invite us to question the status of images that can introduce an experience of beauty, love, grace, and light, whose particular features bring human beings into dialogue with the transcendence of a Presence. The *mysterium* of this Presence calls forth wonder that raises a plethora of existential questions. The issue is whether the authenticity of a spiritual experience is not characterized more by questions than answers and whether it is not the experience of beauty and art that will save spirituality.

Keywords : image, question, cinema, culture, beauty, hermeneutics, love, spirituality
