

Le cinéma de Terrence Malick Paradis perdu

Jozef Siroka

Volume 24, Number 2, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33610ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Siroka, J. (2006). Le cinéma de Terrence Malick : paradis perdu. *Ciné-Bulles*, 24(2), 34–37.

Paradis perdu

JOZEF SIROKA

Sans aucun doute le cinéaste américain le plus énigmatique depuis Stanley Kubrick, Terrence Malick nous offre cette année quelque chose d'aussi rare que précieux : un nouveau film. **The New World**, quatrième long métrage depuis **Badlands** (1972), constitue son film le plus abouti, mais aussi le plus extrême en ce qui a trait à son approche philosophico-poétique. Loin de ressembler à une œuvre de fiction traditionnelle, le résultat s'apparente davantage à une expérience sensorielle impliquant des images, du son et de la musique servant leur propre fin. **The New World** est d'autant plus déstabilisant pour le spectateur mal informé qui, anticipant un **Pocahontas** (1995) en prise de vues réelles avec les belles gueules de Colin Farrell et de Christian Bale courtisant une jolie Amérindienne sur fond d'aventures intercontinentales, sortira de la salle (parfois avant la fin de la projection) avec l'impression d'avoir été trompé par une campagne de promotion mensongère. S'il est vrai que Malick travaille dans le cadre du système hollywoodien avec tout ce que cela implique de valeurs de productions spectaculaires, de stars en tête d'affiche (voir **The Thin Red Line**, 1998) ou de nominations aux Oscars, il n'en demeure pas moins qu'il réalise des films diamétralement opposés à la conception, dominante à Hollywood, d'un cinéma de divertissement. On pourrait dire que l'œuvre de Malick constitue un drôle d'hybride artistique défiant toute catégorisation : sous un emballage commercial réside une voix féroce personnellement.

Le défunt cinéaste russe Andreï Tarkovski, très proche idéologiquement de Malick, croyait que le cinéma est le plus complet des arts et qu'il se doit d'être étroitement lié avec l'humain : « L'art

s'adresse directement à tous, avec l'espoir de faire impression, de provoquer un choc émotionnel et de se faire accepter¹. » De fait, Malick appartient à cette caste rarissime de cinéastes (Aleksandr Sokurov, Claire Denis, David Lynch ou Werner Herzog) qui pratiquent un cinéma de la sensation en prisant un langage universellement accessible. Malick s'intéresse à un cinéma contemplatif et épuré de repères culturels et politiques ou de motivations psychologiques. Ses films, surtout à partir de **Days of Heaven** (1978), mettent en arrière-plan toute notion de construction narrative traditionnelle, c'est-à-dire une intrigue divisée en trois actes impliquant des personnages bien campés qui subissent un conflit pour finalement le résoudre. Ses films agissent plutôt comme des supports à réflexions métaphysiques et ontologiques. Par ailleurs, son discours philosophique est servi par une esthétique poétique intégrant habilement des envolées lyriques à un réalisme cru. Avec une fusion si particulière et riche du fond et de la forme, le cinéma de Malick, à son meilleur, permet un état de transcendance dans lequel l'expérience cinématographique permet de « vivre » le monde au lieu de simplement en être témoin.



Colin Farrell et Q'orianka Kilcher dans **The New World** – PHOTO : MERIE WALLACE

Deux époques

Avec la sortie officielle d'un quatrième film, l'œuvre de Malick se voit dotée maintenant d'une symétrie entre deux époques, chacune porteuse de deux films, rendant plus intéressant tout travail d'analyse comparative. Il y a le bloc des années 1970 formé de **Badlands** et de **Days of Heaven** qui se mesure au bloc

1. TARKOVSKI, Andreï. *Le Temps scellé*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 48.



The New World de Terrence Malick – PHOTO : MERIE WALLACE

contemporain, soit **The Thin Red Line** et **The New World**. On note avec admiration que 20 ans d'inactivité dans l'industrie n'ont pas rouillé le cinéaste de 63 ans qui fait preuve d'une compétence et d'une virtuosité techniques n'ayant rien à envier à la nouvelle génération de réalisateurs étoiles.

La différence majeure entre les deux époques serait un choix de sujets plus ambitieux pour le plus récent bloc de films. En effet, après deux romances aux budgets modestes impliquant une poignée de rôles parlants, Malick entreprend deux projets d'envergure qui impliquent plusieurs dizaines de rôles principaux, le tout se déroulant sur des canevas grandioses, soit l'île de Guadalcanal de la Seconde Guerre mondiale (**The Thin Red Line**) et l'Amérique du temps des premiers colons (**The New World**). La durée de chacun de ces deux films contraste aussi avec ceux des années 1970 : un total de 320 minutes contre 190. L'ampleur de ces nouvelles productions n'a toutefois pas suffi à fragiliser le cinéaste qui conserve toujours une parfaite maîtrise de la mise en scène. Comme par le passé, le travail sur le son, le choix de la musique et la qualité de l'image témoignent d'une sensibilité esthétique magistrale. Les avancées technologiques y étant sûrement pour quelque chose, ses nouveaux films sont formellement plus dynamiques. Servis par une *steadycam* infatigable et par un style de montage très rythmé, ils sont techniquement irréprochables. Ces nouveaux films ne sont pas pour autant « meilleurs » que les deux précédents. Si la technique est plus marquée, c'est parce que le discours intellectuel du réalisateur s'est renforcé avec les années. Avec **The Thin Red Line** et **The New World** le philosophe en Malick se fait sentir plus que jamais.

Voie de Heidegger et voix *off*

Avant de se consacrer au septième art, Terrence Malick étudiait assidûment la philosophie sur les bancs de l'Université de Harvard puis d'Oxford où il a écrit une thèse sur le philosophe allemand Martin Heidegger (1889-1976). Comme c'est le cas, à un certain degré, entre Woody Allen et Freud, le cinéma de Malick est profondément empreint par la pensée de Heidegger. Dans les paroles du philosophe : « L'homme est un poème que l'être a commencé² », réside l'essence du cinéma de Terrence Malick.

Selon Heidegger, les hommes tels qu'on les connaît ne sont qu'un fragment, une entité inachevée de la création alors que l'être en est la représentation absolue. L'être n'est pas un surhomme mais plutôt l'essence même de tout ce qui existe. Il agit comme un Dieu (non religieux) omniprésent qui observe et interprète le monde. Dans les films de Malick, l'être est toujours le personnage principal et se manifeste par la voix *off* du ou des narrateur(s). Il est important de comprendre que les propos de cette voix n'appartiennent pas exclusivement aux personnages auxquels on les associe. Ils sont partagés avec l'être qui s'approprie en partie ces propos, leur attribuant ainsi une double fonction : celle d'informer sur l'état et les actions de l'individu en question et celle de rendre compte de l'incidence de leur existence dans une perspective universelle. En d'autres mots, la voix *off* tient lieu d'impressions subjectives et objectives en même temps.

2. HEIDEGGER, Martin. « L'expérience de la pensée », *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1966.

Ceci pourrait expliquer pourquoi, dans chacun des quatre films, il y a une impression de décalage entre ce que décrit la narration en voix *off* et la représentation du narrateur dans l'action. Dans les deux premiers films, un seul personnage dicte la voix *off* (une adolescente dans les deux cas). Le ton de la voix sonne désintéressé et l'argument des propos semble émotionnellement inconsequent. Par exemple, dans **Badlands**, juste après avoir vu son père se faire exécuter par son copain et se préparant à prendre la fuite, Sissy Spacek dit banalement : « Il me demanda d'emporter mes cahiers pour que je ne prenne pas de retard dans mes études. » Ce genre de remarque offre un contrepoint ironique où une critique objective du personnage serait alimentée par ses propos subjectifs tragiquement quotidiens. Parfois, d'autres personnages prêtent leurs impressions au narrateur comme Sam Shepard qui évoque ses sentiments pour une femme par la bouche de Linda Manz dans **Days of Heaven** : « Le fermier, il n'a peut-être pas compris quand il l'a vue la première fois pourquoi il était attiré vers elle. » Ici, cette remarque agirait inversement à la précédente alors que c'est le propos objectif du narrateur qui permet de saisir la subjectivité de l'objet observé (et observant).

Le rôle de l'être gagne en importance dans les nouveaux films. Les deux donnent même une voix à l'être sans l'intermédiaire d'un personnage-narrateur. Une voix *off* qui vient de nulle part et de partout à la fois entame et **The Thin Red Line** et **The New World**. Une séquence monumentale dans le film de guerre implique une tuerie dans un village japonais par les Américains et cette voix *off* omnisciente qui y va de réflexions métaphysiques : « Ce grand Mal, d'où vient-il? De quelle racine a-t-il poussé? » Parfois, la voix *off* interpelle directement le spectateur : « Cette noirceur, se retrouve-t-elle en toi aussi? » Divergeant du ton monocorde des narratrices des deux premiers films, la « nouvelle »

voix *off* est articulée, voire zen, et énonce des phrases sèches mais remplies d'un puissant pouvoir de révélation. Malick sert maintenant avec une éloquence des plus vives l'idéal annoncé par Tarkovski : « Le but de tout art est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette planète ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question³. » La ligne floue entre l'objectif et le subjectif a laissé sa place à des commentaires plus clairs et encore plus en retrait de l'action, se rapprochant davantage du contrat du pur philosophe : celui d'observer la nature humaine.

Nature et Naturels

Pour revenir à la phrase de Heidegger, il faudrait considérer la signification du terme « poème » dans les films de Malick. Pour le philosophe allemand, le moyen le plus efficace de rendre compte de cet homme absolu et vierge de toute corruption, de cet homme à l'état naturel (donc, foncièrement bon, comme le dirait Rousseau) serait à travers une expression d'ordre poétique ou artistique. L'art permettrait en effet à l'homme tel qu'on le connaît un abandon de soi favorisant sa connexion primaire au monde. Et c'est ce que le cinéma de Malick propose.

Cette recherche de notre vraie nature présuppose que celle-ci a subi une modification pour le pire. À travers deux séquences homologues dans **The Thin Red Line** et dans **The New World**, Malick se demande légitimement à quoi ressemblait cet homme bon. Qui est cet homme entamé par l'être? Les deux sergents déserteurs de **The Thin Red Line** ne supportent plus une guerre

3. TARKOVSKI, Andreï. *Op. cit.*, p. 45.



PHOTO : MERIE WALLACE

horrible se déroulant dans un endroit paradisiaque et passent du temps avec les indigènes locaux. Parallèlement, le colon John Smith se fait capturer par les Naturels (un autre qualificatif pour les Amérindiens) dans **The New World**. Alors qu'il est menacé de se faire exécuter, une jeune fille lui sauve la vie et lui permet ainsi de continuer à vivre un certain temps au sein de sa communauté. Ces deux séquences ont clairement des résonances utopiques. De courtes vignettes juxtaposées à l'aide d'un montage elliptique sur fond de musique envoûtante montrent l'euphorie d'une telle existence pour les soldats et pour Smith. On rit, on joue avec les enfants, on se sert des ressources à notre disposition pour s'abriter, se vêtir et se nourrir. Et surtout, on ne connaît pas le désir de possession, qu'il soit d'ordre matériel ou moral. Smith, émerveillé, dit : « Ils ne connaissent pas la jalousie. »

L'idéalisme, à première vue naïf, de ces séquences ne fait pourtant pas référence à une possible harmonie entre deux peuples que tout sépare, mais que la nature rapproche. La vision de Malick est plus ambitieuse et évoque le paradis perdu remémoré par l'être par l'entremise des hommes. Un paradis révélateur des possibilités existentielles de l'homme en tant que simple élément plutôt qu'exploitant de la nature. Ici, Malick le poète se permet d'imaginer, l'espace d'un moment, l'homme en tant que source et non en tant que destructeur de vie.

Afin d'illustrer cette idée de mémoire hypothétique de l'être, ces séquences sont pertinemment oniriques et, de fait, les personnages impliqués se rappellent leur expérience comme on se rappelle nos rêves. L'aventure des deux soldats prend fin subitement, comme un réveil où le choc de la conscience prenant le dessus sur l'inconscience peut gravement déstabiliser. Cet effet est rendu par une coupe inattendue où l'on passe radicalement d'un village indigène lumineux à un bateau militaire filmé en contre-jour déversant sa fumée noire contre un paysage exotique. Le soldat capturé dit : « J'ai vu un autre monde. Des fois, je crois qu'il s'agit juste de mon imagination. » Smith, de retour dans son fort miteux, fait directement allusion à un rêve qu'il n'admet pas avoir véritablement expérimenté. Il se base sur cette déception lorsqu'il choisit de ne pas aller revoir la fille « naturelle » dont il est tombé amoureux. Il n'y croit pas.

The New World, c'est l'histoire tragique d'une jeune fille qui tombe amoureuse d'un homme trop tôt (John Smith) et d'un autre trop tard (John Rolfe). C'est aussi et surtout un film sur une notion en voie de disparition dans notre monde moderne : la fascination du nouveau. L'homme occidental du XXI^e siècle est un être blasé ayant perdu la faculté d'émerveillement. Il vit dans un environnement aseptisé où contrôle est synonyme de confort. L'idée même de découvrir quelque chose sans s'en informer au préalable est dérisoire. Qui, aujourd'hui, regarde un film, fait un voyage ou même entame une conversation avec un inconnu sans



Christopher Plummer, Q'orianka Kilcher et Christian Bale dans **The New World** – PHOTO : MERIE WALLACE

consulter au préalable l'avis d'experts en la matière? Lorsque les premiers colons ont mis pied à terre en Amérique, il n'y avait personne de qualifié pour les préparer au choc (inimaginable pour nous) qui les attendait. Dans le même ordre d'idées, le plus récent film de Malick refuse toutes mises en situation conventionnelles. Des événements se produisent sans justification narrative. Ils ne font pas avancer l'intrigue, mais plutôt la font exister. Des bateaux s'approchent de la côte, une jeune Amérindienne joue avec son frère, des oiseaux excités annoncent un orage, deux peuples se regardent, se touchent pour la première fois.

Cette relation directe entre nos sens et la nature, pratiquement perdue dans le monde contemporain, est un thème prédominant dans **The New World**. Malick nous prépare à vivre un tel moment de grâce à l'aide d'un long générique au rythme méditatif présentant une carte de l'Amérique en deux dimensions se dessinant sous nos yeux. On en ressort calmés et spirituellement prêts à entrer dans un monde précédant les iPod, les portables et les écrans plasma. Un monde qui donne l'impression d'être figé dans le temps.

Malheureusement, ce rythme, ces thèmes, cette esthétique poétique, ce discours philosophique irritent plus qu'ils n'enchantent. Le spectateur moyen, éduqué exclusivement par les films à formule gavant les multiplexes, souffre d'un manque d'ouverture d'esprit lorsqu'il est confronté à un film exigeant, tant du point de vue intellectuel qu'émotionnel, tel **The New World**. La pleine appréciation des films de Terrence Malick demande un abandon de soi propre à la méditation religieuse. Au dire de Tarkovski, il faudrait ramener la foi dans les salles : « La seule façon d'accepter une image artistique est d'y croire⁴. » ■

4. *Ibid.*, p. 51.