

Un mouvement vers l'extase De la non-fiction chez Terrence Malick

Eric Hynes

Numéro 188, septembre 2018

Les masques du réel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89332ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hynes, E. (2018). Un mouvement vers l'extase : de la non-fiction chez Terrence Malick. *24 images*, (188), 80–83.

Un mouvement vers l'extase

De la non-fiction chez Terrence Malick

PAR ERIC HYNES



↑ To the Wonder (2012) → Song to Song (2017)

Officiellement, *Voyage of Time: Life's Journey* (2016) est le premier documentaire de Terrence Malick.

C'est ainsi qu'on le décrit sur IMDb et AlloCiné, mais c'est aussi de cette manière qu'il a été perçu et présenté. Majoritairement composé d'images captées à même la nature, le film aspire bien humblement à retracer l'évolution de l'univers ainsi que l'histoire de la perception du temps. La crédibilité documentaire du film est bien établie, en plus d'être renforcée par la diffusion d'une version « éducative » écourtée, présentée en IMAX dans le réseau des musées. Pourtant, *Voyage of Time* partage de nombreuses caractéristiques avec les autres films réalisés par Malick au cours des dernières années. On y reconnaît cette narration lyrique, au ton incantatoire voire dévot ; ce montage régulier, au rythme rapide, témoignant d'une logique associative ; cette tendance à passer de l'observation fragmentaire à la génuflexion. Nous pourrions nous appuyer sur l'œuvre de fiction de l'auteur pour tenter de décortiquer ce documentaire. Mais il serait tout aussi valide, et autrement plus intéressant, d'analyser l'œuvre récente du cinéaste à travers le prisme du documentaire. D'une manière ou d'une autre, ces films font preuve d'un rare sens de l'observation, tant dans leur poursuite du réel que par leur fervente fidélité au temps vécu et à l'espace.

Affirmer que tous les films sont des documentaires serait un raccourci discutable. Mais la caméra possède une qualité fondamentalement observatrice et cinématique – enregistrant l'action tout en demeurant techniquement autonome de celle-ci – qui ancre le cinéma en prises de vues réelles dans le documentaire. Dans la plupart des cas, il s'agit au mieux d'une parenté lointaine et implicite. Mais certains films, sans nécessairement aspirer à la véracité ou à l'hybridité, affichent cette filiation plus ouvertement. À partir de *The Tree of Life* (2011), et de manière plus assumée avec *To the Wonder* (2012), *Knight of Cups* (2015) et *Song to Song* (2017), Malick a recherché et amplifié cet effet, repensant radicalement le rôle même de la caméra de façon à ce que tout ce qu'elle capte possède la fraîcheur de ce qui est improvisé ou impromptu. À force d'expérimenter en ce sens, le cinéaste et son directeur de la photographie Emmanuel Lubezki se sont progressivement éloignés de la fiction traditionnelle. La courte durée des plans permet de préserver la spontanéité de ce qui est filmé, malgré un montage chargé. Les films finissent ainsi par n'être plus composés que de moments captés sur le vif.

« *I was just reaching for air* », déclare Faye (Rooney Mara) durant le monologue d'ouverture de *Song to Song*. L'expression s'applique à ce qu'accomplissent les êtres tout au long du film. Des personnages, des motivations et des relations se développent progressivement ; mais ce que captent véritablement Malick et Lubezki, c'est une série de gestes physiques.

Des gestes distinctement humains, bien sûr, mais que nous n'avons toutefois pas l'habitude de voir à l'écran ; des gestes qui ne sont pas tant représentatifs qu'innés, organiques ou impulsifs. La mise en scène ne semble pas provenir d'un script ou du metteur en scène, mais du corps des acteurs eux-mêmes. Ceux-ci ne cherchent pas seulement à reprendre leur souffle, métaphoriquement ; on dirait qu'ils veulent agripper l'air, physiquement. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant que l'action soit plus porteuse que les dialogues, qui peuvent même paraître à demi achevés, à demi improvisés et à demi sentis. Cette approche favorise les interprètes possédant des qualités de danseur (Natalie Portman, Olga Kurylenko) ou une certaine dextérité faciale (Cate Blanchett) au détriment de ceux privilégiant la voix comme moteur d'expression. Les mots qui comptent vraiment, pour Malick, proviennent de la narration et s'inscrivent invariablement dans un registre contemplatif proche de la prière : un flux de conscience accompagnant des moments spontanés.

Mais il n'y a pas que la gestuelle des interprètes qui est captée en plein élan. La nature l'est aussi. *Voyage of Time* se penche ouvertement sur les machinations du monde naturel, mais il s'agit en fait d'un fil directeur qui remonte jusqu'à *Badlands*, *Days of Heaven*, *The Thin Red Line* et *The New World*. Ce que la steadicam de Lubezki permet à Malick d'accomplir dans ses plus récents films, c'est un mouvement de va-et-vient qui unit les personnages à leur environnement à l'intérieur d'un même plan. Les notions d'avant-plan et d'arrière-plan s'effacent alors, jusqu'à ce que l'image ne soit plus qu'action et nature, simultanément. Cet effacement s'étend aussi à la distinction entre fiction et documentaire. Le personnage qu'incarne Portman dans *Knight of Cups* est fictif. Mais c'est une véritable vague qui la frappe de plein fouet et la surprend alors qu'elle est tournée vers Christian Bale. Et son étonnement semble bien réel. Quand le vent souffle sur l'herbe dans *To the Wonder*, ni le vent ni les herbes ne suivent de directives. Tout est authentique. Évidemment, l'équipe de tournage attendait patiemment ce moment. Mais c'est aussi le cas de tout caméraman qui traquerait un jaguar dans la jungle. Depuis *Badlands*, Malick privilégie les images aux teintes jaune orange prises lors de cette « heure magique » précédant le crépuscule. Mais ce sont ses plus récents films qui ont révélé la dimension plus éthique qu'esthétique de cette préférence, le monde visible se fondant dans cette nature qui le recouvre alors. Qu'on le veuille ou non, le soleil s'apprête à se coucher ; et cette réalité affecte les êtres et l'espace, de manière perceptible ou non.

Comme Malick l'a lui-même mentionné lors d'une apparition semi-publique l'année dernière, il tente avec ces films de tout capter *sur le vif* – les comportements, la nature et le temps lui-même. La fluidité caractérisant la caméra de Lubezki s'avère à cet égard essentielle, puisqu'elle ne dépend pas d'une mise en place préétablie ou d'un éclairage précis. Dans *Song to Song*, la caméra se déplace d'un bord à l'autre du visage de Cate Blanchett à l'intérieur d'un même plan. Elle débute sur un plan moyen de Rooney Mara, puis s'avance en plan rapproché lorsque celle-ci sourit. Même lorsqu'un comportement trahit un affect ou les traces d'un jeu, la caméra possède la capacité de « ressusciter » le moment, nous rappelant que *nous voyons*, que *nous sommes actifs*. Même si nous voyons un acteur hollywoodien qui prétend être un producteur de musique du Texas. Il ne s'agit pas de faire comme si nous n'écoutions pas un film. Le but est plutôt de nous sensibiliser au moment vécu, aux

événements qui se déroulent sous nos yeux. Nous cherchons l'expression, le geste ou le détail échappant au contrôle des créateurs. Voilà qui rappelle le travail d'un autre cinéaste opérant dans un tout autre registre, John Cassavetes, dont l'œuvre partage avec celle de Malick une exultation dans l'activation des corps, des esprits et des émotions. En tant que spectateur, nous assistons à des événements ayant réellement eu lieu, qu'ils aient ou non été écrits.

Lorsque ces films s'aventurent en territoire ouvertement documentaire, la transition s'effectue naturellement. Dans *To the Wonder*, Javier Bardem incarne un prêtre assailli par le doute allant à la rencontre de sans-abri et d'accros composant avec leur dépendance en Amérique du Sud. Dans *Knight of Cups*, Cate Blanchett tient le rôle d'un médecin que l'on voit traitant de vrais brûlés ainsi que des amputés. Et dans *Song to Song*, des faux musiciens interprétés par Mara et Ryan Gosling sont vus en compagnie de Patti Smith, d'Iggy Pop et des Red Hot Chili Peppers. Il fait aussi l'inverse : dans ce film, la chanteuse suédoise Lykke Li y tient le rôle de l'une des ex de Ryan Gosling tandis que ses propres chansons occupent une place de choix au sein de la trame sonore. Dans ces films, l'intrusion du visiblement réel ne confère jamais une aura d'authenticité à la fiction. Au contraire, elle souligne l'étrangeté de ces acteurs connus qui prétendent appartenir à ces milieux. Tout comme la caméra qui s'éloigne des interprètes pour observer par la fenêtre ce qui se passe dehors, notre regard alterne constamment entre l'univers du film et le monde extérieur. Notre attention se détourne ainsi de Blanchett, Gosling et Bardem pour aller vers ceux et celles qui étaient précédemment invisibles. Nous sommes attirés vers eux en raison de leur existence à l'intérieur du plan. Leur présence ouvre les horizons du projet au lieu de l'invalider. Lorsque Portman assiste à un service religieux dans *Song to Song*, elle serre la main d'une personne que l'on croit être un authentique fidèle. Le contact entre eux reste véridique, qu'il soit ou non destiné à apparaître dans un film ; et notre attention va subitement de la main de Portman à celle du fidèle, vers cette existence que le film ne nous donnera jamais à voir. La méthode préconisée par Malick nous permet de rester conscient du fait qu'il existe toujours une vie que nous ne voyons pas, quelque chose que le mouvement perpétuel et la curiosité de sa caméra ne sauraient capter.

L'approche de Malick tend vers l'hyperréalisme, cherchant en tout temps le geste *le plus vrai*, et non le plus commun ou le plus banal. Mais pour être en mesure d'atteindre la sphère de ses ambitions spirituelles, il doit composer avec cette matière ordinaire. Malick ne canalise pas la fiction afin de la rendre documentaire. Il dirige le réel afin de le rendre extatique. Ce qui s'apparente à ce que Werner Herzog disait pour décrire son œuvre documentaire : « une vérité poétique, extatique. »

QUE MALICK Y SOIT ARRIVÉ PAR UN TOUT AUTRE CHEMIN
NE SERT QU'À CONFIRMER SA SINGULARITÉ AINSI QUE
SON STATUT D'ARTISTE INCONTOURNABLE DU CINÉMA MODERNE.

Eric Hynes est un critique indépendant et programmeur associé pour le Museum of Moving Image.
Traduction : Alexandre Fontaine Rousseau