

Au futur antérieur

Vincent Amiel

L'un des éléments les plus complexes du cinéma de Terrence Malick est sans doute la diversité des temporalités que ses récits produisent. La très grande majorité de ses plans en effet, ces fameux plans «flottants», caméra mobile, images irisées, bruits d'oiseaux ou d'herbes couchées par le vent, rendent compte d'une sensation immédiate. Un pur présent, celui des immersions sensibles; le spectateur en contact direct avec l'objet filmé, éprouvant la sensation le temps de ce contact.

Le présent de la sensation

Dans *Le Nouveau Monde* (*The New World*, 2005), les trois premiers quarts d'heure semblent n'être consacrés qu'à ces instants, à l'immersion dans ce paradis primitif, que même la voix *off* accompagne au présent. «*Nous poussons dans les entrailles de ton âme... Nous, ton champ de maïs...*», déclare la voix féminine à une «mère» enveloppante et sensuelle, sorte de Gaïa originelle. La voix *off* au présent, peu fréquente dans les récits cinématographiques, est au demeurant une des marques distinctives de Malick. Elle accompagne le spectateur dans sa perception aventureuse des sons et des images (parfois sans figuration de personnage, parfois coïncidant avec son apparition à l'image, parfois décalée par rapport à lui), elle double son expérience, l'assortit d'une autre dimension. Et elle inscrit cette expérience dans le présent de la sensation, dans le questionnement spontané, immédiat. Mais l'évidence de telles coulées se trouve contredite par leur juxtaposition narrative: les voix et les sensations établissent d'une séquence à l'autre des relations chronologiques qui les dotent d'une autre qualité temporelle. Ainsi peut-on s'interroger sur le laps de temps qui les sépare les unes des autres, sur l'évolution des situations, sur l'antériorité de tel ou tel fait. *The Tree of life* (2011) repose ainsi sur trois périodes très distinctes qui établissent un principe de relation chronologique élastique (quelle durée les sépare, combien de millénaires, d'années, peu importe), mais à l'intérieur de la deuxième, dont le récit est beaucoup plus long, les épisodes suivent une chronologie dont la compréhension est plus déterminante. *À la merveille* (*To The Wonder*, 2013) ou *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*, 1978) décrivent ainsi des états amoureux qui n'ont de sens que par leur succession, par la place relative qu'ils occupent

dans le temps. Dans *Le Nouveau Monde*, c'est à un double processus de socialisation et de maturation amoureuse que l'on assiste aussi (dont l'esprit, rétrospectivement, apparaît très proche de *À la merveille*), lequel nécessite une structure chronologique forte. Celle-ci n'a pas besoin d'être précisée : ce sont des pans de vie qui sont décrits les uns par rapport aux autres plutôt que des articulations aux liens définis ; des moments, des états plutôt que des actions.

Le sentiment du temps

Ce qui, en revanche, réclame une articulation plus nette, c'est le *sentiment du temps* qui distingue ces pans de vie. Les regrets, la mélancolie, la culpabilité, l'espoir, l'oubli, cette trame complexe qui ne fait pas l'objet, chez Malick, de subtilités comparables à celles d'un James, d'un Proust ou d'un Ophüls, mais qui fonctionne comme une structure, un squelette sur lequel viennent jouer les sensations présentes. Se croisent ainsi dans la même scène, avec une puissance rare qui contribue à instaurer une évidence paradoxale, le sentiment du présent et celui de l'Histoire. Figure centrale de l'arbre, filmé en contre-plongée, emblème malickien, qui clôt *Le Nouveau Monde* avant de devenir le titre d'un film : perçu dans l'immédiateté de sa présence, dans sa forme imposante, et simultanément comme l'accomplissement d'un temps long. Sentiment simultané qui pourrait être une définition de la mélancolie, mais aussi, en contrechamp, une définition du politique.

C'est à une telle rencontre, et à une telle énigme, qu'invite la fin du *Nouveau Monde*. A vingt minutes de la fin à peu près, la jeune princesse indienne débarque en Angleterre. C'est un déracinement. L'envers triste, gris et empesé de la vie paradisiaque à laquelle nous avons assisté pendant plus d'une heure et demie. Les couleurs du port anglais sont ternes, et l'agencement symétrique du décor (porches, grilles, façades) est comme un carcan pour un regard familier des échappées et des découvertes. La caméra devient fixe, abandonne les explorations tortueuses, pour redoubler les cadres des portes et la perspective des couloirs. À l'intérieur des plans, dans leur durée et leur point de vue, la narration est la même : une surprise de la perception, un présent de l'action. Mais dans la succession des scènes, le récit prend un autre tour : les événements s'enchaînent, et la mort de l'héroïne, en particulier, est traitée avec une fulgurance qui rappelle certaines narrations épistolaires chez Truffaut. Davantage que l'événement lui-même, à peine évoqué par un lit vide, par une lumière froide et quelques

mots d'une lettre, c'est l'épaisseur du temps écoulé qui est l'objet de la séquence. Un temps dont les repères ne sont pas les situations nouvelles, mais leur conscience : avant et après la mort de sa mère, l'enfant est le même, mais sa perception du monde et son horizon sont absolument différents. Celui qui jouait à cache-cache dans les allées fermées du parc repart avec son père ; l'espace s'ouvre à nouveau. Du temps s'est écoulé, marqué par des ruptures et des morts, mais c'est le sentiment ambigu de ce temps, à la fois impliqué et extérieur, immergé et conscient, qui est mis en scène par l'effacement de l'événement. Quelque chose a changé.

Double rencontre

Ce qui me paraît étrange, déplacé, intrigant, c'est la nécessité de ce sentiment à la fin du *Nouveau Monde*. Alors que la dramaturgie individuelle est manifestement secondaire pendant tout le film, alors que c'est l'état d'un monde, l'état naturel, qui semble préoccuper Malick, ces vingt minutes finales donnent une autre dimension au film. A la mort de la jeune princesse indienne, le guerrier qui l'accompagnait s'enfuit. Il est d'abord filmé de face, immobile, « exposé », curiosité déjà muséale, puis il passe la porte, sort du cadre empesé des intérieurs élisabéthains, et avec lui disparaissent du film toutes traces de la société indienne. Ce n'est pas seulement Rebecca qui meurt, la femme d'un colon anglais – ni celle qu'on appelait Pocahontas ; à côté d'elle il y a cet individu peinturluré, à la coiffure de plumes, signe vivant d'une autre civilisation, cadré comme un objet pittoresque, comme cet oiseau exotique, cet aigle Américain, qui amuse la cour, et Malick prend soin de montrer sa fuite. Ni les larmes, ni la tristesse, rien d'autre que la disparition. Lorsque père et fils repartent sur l'océan, lorsque la mer s'ouvre et s'offre à nouveau, alors, oui, un nouveau monde s'annonce. Celui qu'ils vont construire ; ni celui qu'ils ont découvert, et qui précisément disparaît, ni celui auquel elle s'est soumise, en Europe, et que l'on quitte. Mais celui qui devra en naître.

Le séjour de la jeune princesse en Angleterre est le récit d'une double rencontre ; celle des deux époux, dont l'histoire raconte l'attachement progressif, le sentiment qui naît ; et celle de la nature et de la société, que les images prennent en charge. Après les cérémonies officielles et la surprise amusée des exotismes réciproques, on assiste à l'union étrange d'un corps libre et d'une nature disciplinée. Les haies taillées sont toujours symétriques, les topiaires maîtrisées, les allées rectilignes : mais la caméra y a repris le flottement souple qu'elle avait dans la forêt américaine, et la jeune femme

déambule librement, courant, s'aspergeant, riant. Ses jeux désordonnent le jardin géométrique, et ses courses en contredisent l'agencement, mais sa liberté n'entre pas en conflit avec eux. Elle les accepte, les utilise, se les approprie. Malick les filme en définitive comme il filmait la forêt, insistant sur leurs caractéristiques, mais sans leur donner de dimension péjorative, sans les charger de négativité. Curieux détour dans ce parc qui semble avoir, malgré ses formes géométriques, les mêmes vertus que la forêt primitive. Dans cette nature domestiquée, on entend à nouveau *L'Or du Rhin*, comme au début du film, comme sur les premiers plans d'un continent sauvage. Gaïa est de nouveau interpellée : « *Mère, je sais maintenant où tu es..* », dit-elle au milieu de ses jeux. La conscience des sentiments, la conscience de la liberté, la conscience même de la nature est donnée dans ce parc dessiné – comme elle est donnée par le mariage. Malick traite d'une union sociale : celle de l'homme et de la femme, mais aussi celle des hommes et de la nature. Et c'est en cela que le Nouveau Monde ne peut être que celui qui reste à construire, après que se sont rejoints, puis superposés, l'ambition d'une aventure et l'agencement d'un paysage.

Regard politique

Comme toujours, c'est d'une Nation dont parle le cinéaste au travers des sentiments de ses personnages : c'est un regard politique qu'il porte sur les forces du monde, le regard d'une société dont la démesure urbaine (ou urbanisante) est à la hauteur de l'environnement naturel. Autant le paradis primitif semblait s'opposer, dans *La Ligne rouge* (*The Thin Red Line*, 1998), à l'action des hommes, tramée de violence et de cruauté, autant les buissons au cordeau de l'Angleterre policée ne figurent pas ici la même méfiance à l'égard du devenir social. Au contraire, ils suggèrent la possibilité d'une autre nature, vécue avec le même bonheur, mais en pleine conscience. Une nature dessinée qui ne serait pas incompatible avec l'expérience fondamentale des éléments, une nature dont la mélancolie romantique ouvrirait sur la possibilité d'un avenir maîtrisé.

J'ai la faiblesse de croire que tout cela est à l'œuvre dans ce jardin anglais où s'entrelacent des durées différentes et leurs sentiments. S'y opère une cristallisation du sens qui nécessite un peu de description et beaucoup de montage : souveraineté des images, de la musique et de la voix, accomplissement des répétitions, des échos, des ruptures.