

L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson

Bruno Dequen

Numéro 160, décembre 2012, janvier 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68307ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

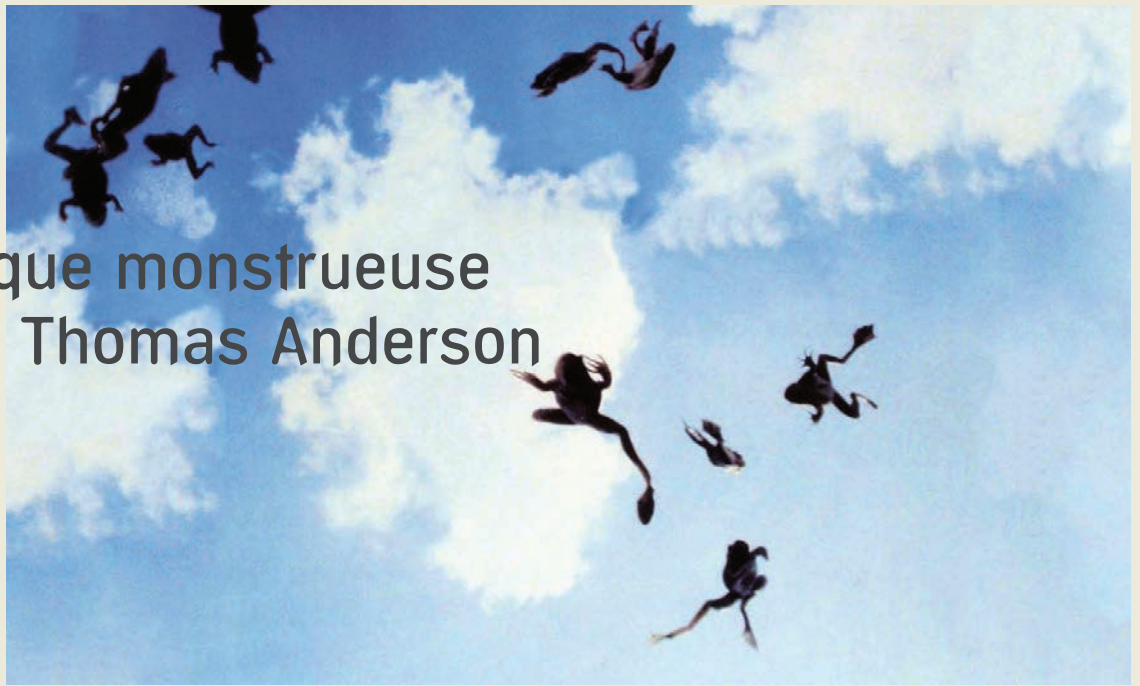
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2012). L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson. *24 images*, (160), 53–55.

L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson

par Bruno Dequen



MAGNOLIA (1999)

Cette année, peu de films ont fait couler autant d'encre avant même leur sortie que le dernier opus de Paul Thomas Anderson. Quatre ans après *There Will Be Blood*, le retour de l'enfant prodige américain était particulièrement attendu puisque *The Master* était ouvertement inspiré de la vie de L. Ron Hubbard, fondateur de la Scientologie. Loin d'avoir déçu, le film a été acclamé par la critique. Le respect quasi universel dont jouit ce film est d'autant plus remarquable qu'il a pris les attentes à contre-pied. Outre le fait qu'il n'est pas le brûlot anti-scientologie que certains attendaient, il semble susciter chez les critiques autant d'admiration (pour sa mise en scène et ses performances d'acteurs) que d'incompréhension.¹ À l'opposé d'un *There Will Be Blood* qui affichait ouvertement son discours allégorique sur les rapports entre capitalisme sauvage et religion comme fondements de la société américaine moderne, *The Master* échappe de prime abord à toute signification évidente. De quoi parle donc ce film ? Pour y répondre, il faut retourner aux sources de l'œuvre d'Anderson.

La carrière de Paul Thomas Anderson se divise désormais en deux temps. Ses trois

premiers films (*Hard Eight*, *Boogie Nights* et *Magnolia*) proposent des récits multiples situés dans un Los Angeles que le cinéaste connaît bien. Très influencées par les prouesses de caméra de Martin Scorsese et l'ampleur du regard sociologique de Robert Altman, ces fresques urbaines témoignent d'un beau talent de mise en scène mais ne permettent pas encore de déceler un regard véritablement original. À la fin de *Magnolia* cependant, une séquence tout à fait saugrenue annonce le tournant à venir : l'univers jusque-là réaliste du film est brusquement balayé par une pluie de grenouilles. Cette catastrophe naturelle à connotation biblique

place soudainement le récit sur le terrain de la fable. Le contraste irréconciliable qu'établit cette scène entre réalisme social et parabole morale dévoile non seulement un désir de briser les conventions, mais surtout d'intégrer dans le film un procédé de distanciation permettant d'observer les drames familiaux à l'œuvre dans la société sous une optique presque mythologique. Les personnages se transforment ainsi en figures symboliques d'un mal-être endémique aux conséquences apocalyptiques. Un mal-être qui, dans *Magnolia*, tourne essentiellement autour de la disparition et de la perversion de la figure paternelle.



THE MASTER (2012)



THERE WILL BE BLOOD (2007)



Réalisé trois ans plus tard, *Punch-Drunk Love* apparaît *a posteriori* comme l'œuvre de la transition. Il s'agit d'abord du premier film délaissant la forme du récit multiple pour se concentrer sur le parcours d'un personnage. Mais surtout, Anderson y explore encore davantage son goût pour les contrastes formels en multipliant les expérimentations sonores et visuelles. Dès les premiers plans, la nature hyperréaliste des images contraste avec l'ambiguïté d'une bande son visant à représenter l'état mental de ce personnage. La musique et les sons environnants s'entremêlent pour former une symphonie intérieure qui remet constamment en question son rapport au monde qui l'entoure. Plus le film avance, plus l'univers visuel se retrouve lui aussi bouleversé par les émotions du personnage. Sa découverte de l'amour transforme ainsi son environnement en décor de comédie musicale le temps d'un premier baiser. Si le film tombe parfois dans l'exercice de style, il n'en demeure pas moins qu'il représente les balbutiements de la méthode Anderson. Rejetant la sempiternelle approche socio-psychologique si chère au cinéma classique, le cinéaste cherche avant tout à représenter l'univers mental de personnages profondément troublés. Le Barry Egan de *Punch-Drunk Love* est ainsi une esquisse en mode mineur des monstres tragicomiques que sont le Daniel Plainview de *There Will Be Blood* et le Freddie Quell de *The Master*. Totalement incapable de fonctionner aisément au sein de la société, souffrant de crises de rage aussi subites qu'incontrôlables et de compulsions étranges (il est obsédé par les coupons *air-miles* et les lignes téléphoniques érotiques), Barry demeure une énigme à la fois pour le spectateur et pour lui-même, énigme

qui est le résultat de l'approche paradoxale d'Anderson. En effet, alors que le cinéaste multiplie les effets de mise en scène visant à faire ressentir physiquement l'état de Barry, il ne cherche jamais à entrer dans la psyché de son personnage. À cet égard, il effectue un détournement fascinant des règles du jeu de l'acteur naturaliste américain fondé sur sa capacité d'exprimer physiquement la psychologie de son personnage : chaque geste, chaque tic est un signe extérieur à interpréter. Or Anderson s'ingénie à pousser à l'extrême le maniérisme physique de ses acteurs, à un point tel que leurs comportements écartent la simple explication rationnelle pour atteindre une forme de distanciation satirique. Ce choc brutal entre des procédés formels d'intériorisation et un jeu d'acteur souvent emphatique rend problématique et complexe toute tentative d'identification aux personnages.

There Will Be Blood poursuit cette démarche sur un canevas beaucoup plus large et ambitieux. Situé au début du XX^e siècle, l'histoire de Daniel Plainview, prospecteur et futur magnat du pétrole, pourrait faire penser de prime abord à un drame épique dans la pure tradition hollywoodienne. À une sorte de *Giant* des années 2000. Certes, l'accent qu'emploie Daniel Day-Lewis ressemble à s'y méprendre à celui du grand John Huston, dont *The Treasure of the Sierra Madre* semble pour le cinéaste une source d'inspiration. Toutefois, l'approche d'Anderson est plus oblique qu'elle n'y paraît. Le souci du détail dont il fait preuve dans la reconstitution historique de l'environnement n'a d'égal que son désintérêt pour le contexte socio-politique de l'époque (à l'opposé du livre *Oil* d'Upton Sinclair dont le film est

l'adaptation plus que libre). Mais surtout, le portrait qu'il fait de Daniel Plainview est aussi viscéral qu'il est distant. À l'opposé de Huston, qui démontrait par la plongée progressive dans la folie de Dobbs (Humphrey Bogart) les méfaits de l'obsession capitaliste, Anderson présente d'emblée Plainview comme un monstre. Froid, obsessif, utilisant son fils adoptif comme outil de promotion, Plainview n'est attiré que par l'appât du gain. Si le cinéaste a recours encore une fois à une mise en scène très sensorielle visant à faire ressentir les obsessions de Plainview (le pétrole est filmé de façon quasi érotique), il ne cherche absolument pas à susciter la moindre empathie envers le personnage, ni d'identification. Cette distanciation trouble est accentuée par le surjeu très physique de Daniel Day-Lewis, qui invente presque un croisement entre le *method acting* et la théâtralité shakespearienne. Dans cette optique, Plainview n'est pas une victime du capitalisme, il est le capitalisme incarné, et le film n'est pas tant un drame qu'une véritable tragédie. Celle d'un être qui, face à son incapacité fondamentale à intégrer des concepts hors de sa nature, accepte finalement son sort. Les seuls à pouvoir faire sortir Plainview de ses gonds : son faux frère, son fils adoptif, qui décide de quitter l'entreprise familiale, et le pasteur. Outre le pasteur, qui représente tout ce que Plainview rejette, à savoir la possibilité d'une croyance qui dépasserait les désirs matériels, les deux personnages les plus intéressants sont le faux frère et le fils, puisqu'ils permettent de dévoiler les failles de la carapace de Plainview. Sans racine ni famille, ce dernier cherche manifestement, quoique maladroitement, à tisser des liens familiaux. Son échec en la matière



THE MASTER



est la véritable tragédie du personnage et, symboliquement, du capitalisme. Car ce que fait finalement *There Will Be Blood*, c'est confronter le spectateur à la version la plus pure et monstrueuse du capitalisme, concept économique devenu phénomène irréversible, destructeur de la vie et de la morale. Ainsi, la désintégration des liens familiaux et sociaux est au cœur de cette tragédie, tout comme dans *Magnolia*.

On l'a dit, *There Will Be Blood* n'est pas plus une étude de la prospection pétrolière du début du XX^e siècle que *The Master* n'est une description historique des débuts de la Scientologie. À nouveau, Anderson semble s'intéresser avant tout au parcours d'un personnage. Non pas tant Lancaster Dodd, fondateur de la Cause (lire « scientologie »), mais plutôt Freddie Quell, jeune vétéran de la guerre du Pacifique passionné d'alcool artisanal et obsédé sexuel, qui deviendra le protégé de Dodd. Ce personnage semble la réincarnation (en perdant) de Daniel Plainview, dont il partage l'asociabilité et la posture corporelle douloureuse. Malgré cette apparente continuité, *The Master* est aussi éclaté d'un point de vue thématique et stylistique que *There Will Be Blood* pouvait être concentré. Alors que ce dernier n'explorait que quelques lieux et proposait une palette visuelle harmonieuse, *The Master* multiplie les environnements (de la plage du Pacifique en passant par les champs, le désert et les maisons urbaines) et adopte une mise en scène qui alterne plans larges majestueux et extrêmes gros plans, mouvements de caméra spectaculaires et longues scènes statiques. Anderson conserve sa méthode et adapte les éléments formels de son film à la personnalité de son protagoniste. En effet, Quell est de

loin le personnage le plus mystérieux et insaisissable de toute l'œuvre du cinéaste. Bourré de tics, violent, rustre, il n'a en outre aucune compréhension de son propre comportement. Son imprévisibilité est à l'image du film lui-même, qui s'ouvre sur un rythme frénétique pour ensuite tourner en rond et se conclure sur une impasse, et adopte souvent le point de vue décalé de son personnage (voir la scène surréaliste dans laquelle il imagine nues toutes les femmes lors d'une soirée, les plans répétés sur les vagues qui se forment à l'arrière d'un bateau). Ici encore, Anderson s'amuse à ponctuer son univers apparemment réaliste de séquences totalement improbables, telle cette plongée étrange sur Freddie Quell allongé sur le mat de son bateau de guerre. Malgré le soin maniaque qu'il porte à sa reconstitution d'époque, la réalité historique n'est pas ce qui intéresse Anderson. *The Master* est une plongée dans l'univers mental de Quell.

The Master présente ainsi une multitude de possibilités thématiques (la réintégration des soldats, la montée des cultes, la sexualité ambiguë de Dodd, l'alcoolisme, le boom économique de l'après-guerre), mais il ne semble jamais vouloir plonger réellement dans l'un de ces sujets, en grande partie parce que le personnage de Quell est beaucoup trop obtus et radical pour être symptomatique d'un fait de société quelconque. Reste alors la relation entre Quell et Dodd, qui est le cœur du film. Une relation étrangement fusionnelle et exclusive (Dodd est la seule personne capable de parler à Quell) qui pourtant n'aboutit qu'à un échec. Or cet échec n'est pas tant celui de Quell (qui termine le film comme il l'a commencé, dans un rêve

érotique) que celui de Dodd et, à travers lui, celui de l'Amérique.

En effet, la grande originalité de ce film est de reposer entièrement sur un personnage qui en est le centre mais pas le sujet : tout comme Daniel Plainview et Barry Egan, Quell n'est pas tant un personnage facilement saisissable qu'un concept qu'Anderson utilise pour mettre à jour sa vision pessimiste de l'Amérique. Quell représente la marginalité que l'Amérique ne veut pas voir, celle qui ne peut et ne pourra jamais s'adapter aux systèmes de valeurs en place. C'est pourquoi le film tourne autour de la confrontation complexe de cet *autre* absolu avec le *self-made man* ambitieux qu'est Dodd. Cette confrontation ne peut mener nulle part, puisque Quell s'avère, tout comme Plainview avant lui, incapable de changement. Or cette (fausse) relation prend une tournure d'autant plus personnelle que Dodd souffre manifestement de ne pas avoir pu transmettre ses valeurs à son propre fils, et que Quell voit en Dodd un père adoptif. C'est donc encore ici la famille (réelle ou choisie) qui est en jeu dans *The Master*, à la différence près que le besoin de liens familiaux, présenté comme la seule source de salut possible dans les précédents films, apparaît dans celui-ci comme une illusion de plus. *The Master* creuse ainsi le sillon amorcé depuis *Magnolia* et impose de plus en plus Anderson comme l'un des portraitistes les plus impitoyables d'une identité américaine en crise. ■

1. Comme le résume A.O. Scott dans le *New York Times*: « This is a movie that defies understanding even as it compels reverent, astonished belief. ». La critique complète est disponible au : http://movies.nytimes.com/2012/09/14/movies/review-the-master-from-paul-thomas-anderson.html?partner=rss&emc=rss&_r=1&_