

FILMER SOUS LE VENT, GLISSER SUR L'HERBE

La Ligne rouge, Terrence Malick, 1998

Jean Mottet

Editions Lignes | « *Vertigo* »

2007/2 n° 31 | pages 17 à 19

ISSN 0985-1402

ISBN 9782355260681

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2007-2-page-17.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Editions Lignes.

© Editions Lignes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Filmer sous le vent, glisser sur l'herbe

La Ligne rouge, Terrence Malick, 1998

JEAN MOTTET

Du *Jardin du Paradis* de Fra Angelico au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, la peinture de paysage a souvent célébré l'arbre et la surface herbeuse, associés il est vrai dès le récit de *La Genèse*¹. Ensemble, avec quelques autres motifs, le rocher, le nuage..., ils font paysage, autrement dit ils participent à la longue aventure de la laïcisation qui est l'aventure de la modernité artistique occidentale. Après avoir abordé ailleurs la question de l'arbre et suivant le conseil de Gilbert Lascault, je me propose ici « *d'aller de l'arbre à l'herbe* »².

Au XX^e siècle, le motif insistant de l'herbe confirme sa présence dans la peinture (Olivier Debré, Henri Cueco) et la littérature (*La Fabrique du Pré* de Ponge, *L'Herbe* de Claude Simon). À y regarder de près pourtant, comme l'a bien vu Jean-Pierre Mourey, « *l'herbe et ses intensités chromatiques ne sont plus limitées à un pré, un vallon, subordonnées à la totalité du paysage... Apparaît une herbe qui serait émergence, foisonnement, vibration, une substance végétale qui ne peut se révéler selon les anciennes scénographies* »³. En effet, des choses, souvent les plus humbles, échappent à la représenta-

tion, à l'unification paysagère. Elles forcent à penser autrement, parce qu'elles sont l'objet d'une rencontre fondamentale où le « je suis affecté » remplace le « je pense ».

Cette présence de l'herbe entendue comme « *matière émotion* »⁴ est réaffirmée par un certain nombre de réalisateurs : les Straub, Malick, Sokourov... Nombreux sont les plans où le cinéma contemporain, souvent le meilleur, cherche à saisir l'herbe, confirmant ainsi son désir d'adhésion au monde. Le cas de Terrence Malick me paraît exemplaire : au-delà de la simple reprise du motif paysager, son traitement de la surface herbeuse contribue à forger une relation au monde conçue en terme d'*expérience* paysagère, donc antérieure à la distinction du sujet et de l'objet. De film en film, ce sont moins des formes qui s'apparentent que des qualités mal définies de l'objet qui finissent, au terme d'usages répétés, par affecter en retour le sujet lui-même, sa relation au paysage, notamment à l'occasion de la fameuse attaque de la colline stratégique tenue par les Japonais, séquence qui retiendra notre attention ici.

1. « *Au troisième jour de la création, Dieu fit la verdure, l'herbe féconde et des arbres porteurs de fruits* », Genèse I, 11.

2. Gilbert Lascault, « *Herbes* », in Dagognet (dir.), *Mort du paysage ?* Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 227. Pour ce qui concerne l'arbre au cinéma, on peut se reporter à l'ouvrage collectif, Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, ainsi qu'à l'excellent numéro de la revue *Entrelacs*, « *L'Arbre* », ESAV, Université de Toulouse, Mars 2007.

3. Jean Pierre Mourey, *Le Vif de la sensation*, Cierc, Université de Saint-Étienne, 1993, p.102.

4. J'emprunte cette expression à Michel Collot qui a consacré un livre particulièrement éclairant à la question des rapports entre écriture poétique et matière, ouvrage précisément intitulé *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « *Écriture* », 1997. Notons que Michel Collot précise lui-même qu'il doit cette expression à un aphorisme utilisé par René Char dans *Moulin premier*.

La Ligne rouge, Terrence Malick, 1998

Disons-le tout de suite : si le territoire de l'île de Guadalcanal, lieu de tournage de certaines séquences de *The Thin Red Line* de Terrence Malick, est une nouvelle fois le lieu où peut se révéler la beauté du monde, il ne s'agit pas d'une beauté réductible aux paysages représentés. Les premiers plans du film donnent le ton : plans rapprochés, en plongée, sur un crocodile ou alors en contre-plongée sur les arbres. Il y a bien quelques plans d'ensemble de la plage, mais rapidement, avec la nage sous-marine de Witt et de ses amis mélanésiens, on passe sous l'eau, une manière d'exprimer cette sensation que l'on a, sur une île, d'être immergé. Me frappe dans ce paysage de genèse le souci d'associer les règnes végétal et aquatique : profondeur de l'eau, hauteur de l'arbre, étendue d'herbe surtout, l'un des motifs favoris de Malick. Après tout, du pré à la plage, n'est-ce pas le même fond qui porte l'herbe et la mer ? C'est aussi pour Malick l'occasion de confirmer son attachement à certains motifs naturels, dont les caractères fondamentaux subsistent à travers son œuvre, apparaissant ou disparaissant selon son degré d'acharnement à attirer autant que possible un peu de ce monde extérieur auquel il est si attaché.

L'approche des positions à conquérir est d'abord accompagnée par un plan sur grue, en légère plongée, suivant la progression des soldats américains dans un travelling avant glissé donnant le sentiment d'un regard subjectif. Assez rapidement pourtant, à plusieurs reprises, la caméra, couplée à la fameuse grue *Akila*, précède les soldats pour continuer seule son trajet. Le proche alors domine, avec un cadrage serré, à hauteur des longues herbes vertes, correspondant aux corps des soldats pliés,

agenouillés, rampants. Dès lors, l'image de Malick, renonçant à l'arrogante subjectivité de l'homme debout, se moquerait presque de l'espace, cherchant davantage à pénétrer la matière herbeuse, vivante, frémissante, pour voir, dans l'épaisseur, autre chose que ce que l'on aperçoit à la surface. Avec le « *pinceau très court*⁵ » d'un mouvement infiltrant, soucieux de valoriser l'objet plutôt que l'espace, c'est l'outil caméra dans son rapport à la matière végétale que l'on peut évoquer ici, outil porteur d'un désir qui n'aurait pas renoncé à s'incorporer à la matière. Quelques regards se détachent néanmoins, timidement, lors de l'attaque finale, moment où le combat s'individualise. Les regards de Witt commencent alors à compter, bien que nous n'ayons jamais affaire à un héros conduisant le combat. Les yeux « bien ouverts sur le monde », Witt devient le premier observateur sans que jamais le point de vue subjectif ne se transforme en regard organisateur. Est-ce pour cette raison que l'herbe devient un motif essentiel, qui envahit l'espace de l'écran et où se perd la maîtrise optique du sujet ?

Du côté japonais, suivant une logique du regard guerrier sur le paysage⁶, on pouvait s'attendre à l'habituel point de vue dominateur sur la progression des assaillants. Malick choisit au contraire de nous montrer la meurtrière vide de la mitrailleuse japonaise, sans présence humaine, refusant ainsi la traditionnelle confrontation dramatique des positions. À une hiérarchisation des points de vue se substitue la coexistence d'une pluralité de regards que Michel Chion a bien relevée dans sa belle étude du film⁷ : celui du colonel Tall, ceux en provenance du bateau, les différentes positions de la caméra. De temps à autre, des soldats japonais apparaissent à

5. L'expression est de Daniel Arasse qui oppose le « *pinceau court* » de Goya, peignant au plus près de la toile, au « *pinceau long* » de Vélasquez qui lui permet de se tenir à distance. Voir Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1996, pp. 260-261.

6. Yves Lacoste, qui s'est penché de près sur les relations entre paysage et regard militaire note : « *C'est en me référant aux plus anciens dessins de paysages connus en Europe que je me suis aperçu qu'ils ne relevaient pas d'une démarche artistique, mais de préoccupations militaires.* » Yves Lacoste, « *Westerns et géopolitique* », in Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 161.

7. Michel Chion, *The Thin Red Line*, London, British Film Institute, 2004, p. 38.

La Ligne rouge, Terrence Malick, 1998

distance, sans visage, surgissant comme des nageurs qui remontent à la surface, au milieu d'un tapis vert dont le vent accentue l'uniformité. Notons au passage que contrairement à la tradition du paysage américain, systématiquement parcouru dès son émergence en peinture, puis au cinéma, par des moyens de communication (route, voie ferrée...), les paysages de *The Thin Red Line* comportent peu de routes ou pistes, particulièrement utiles pourtant au film de guerre. À la limite, tout peut ici devenir chemin, les rivières par exemple, comme le suggère Michel Chion⁸. À moins qu'il ne soit même plus besoin de chemin pour que le monde, chez Malick, se névralgise, se mette à exister dans la sensibilisation extrême de sa surface végétale.

Où est la limite avec la zone tenue par l'ennemi ? Le vent ici se joue des frontières, contribue à déterritorialiser les rapports, les positions, à les perdre dans le lisse du tapis herbeux. Car il vente de bout en bout dans *The Thin Red Line*, mais c'est un vent d'île, un air tiède et paresseux, avec voisinage sensoriel, qui façonne le paysage, le déforme en douceur. Loin de souligner le drame de la guerre, ou de constituer le drame lui-même, comme dans *Le Vent* (Victor Sjöström, 1928), le vent, ici, n'a rien à voir avec l'action guerrière. Il passe, tout simplement, construit ses gestes avec l'herbe ou le feuillage des arbres. Ensemble, le vent et l'herbe font ici flotter le paysage, voir la mer dans l'herbe, répondant ainsi à certaines exigences de l'écriture poétique : le mouvement et la contamination⁹.

La lumière contribue également à renforcer cette impression, avec le soleil, qui de temps à autre, touche progressivement le paysage, éclairant magnifiquement les zones de l'étendue herbeuse où les soldats trouveront la mort. Malick s'inscrit là dans la tradition des auteurs qui, en littérature (Rimbaud, Claude Simon, Jacques Réda) ou

au cinéma (Pasolini, Straub), ont exploité cette capacité de l'herbe à opérer dans les deux sens : celui de la croissance et celui du tombeau. L'herbe est en effet présente sous l'aspect d'une verdure printanière juxtaposée à la mort. Dans de tels moments, où l'herbe est à la merci des conditions atmosphériques (vent, soleil...) – conditions que le cinéma, mieux que les autres arts, peut rendre dans leur fluidité – le personnage prend conscience que lui aussi fait partie de ce même cycle de la vie et de mort.

On l'aura compris : pour Malick, la somptueuse herbe verte dépasse le simple « cadre naturel » de l'action militaire pour se situer comme véritable « moteur d'un contre-mouvement », refusant la simple progression narrative. L'herbe, ici, est la matière dans laquelle on se laisse entraîner, doublement. Concrètement d'abord, avec la progression des soldats. Plus métaphoriquement ensuite, quand l'herbe fait vibrer l'image hors du récit, permettant ainsi à Malick d'exprimer son refus de la voie droite.

Qu'est-ce à dire ? Car nous touchons ici à l'essentiel, à la fois par la manière dont l'esprit se transfère aux choses, en l'occurrence à l'herbe, et la manière dont cette matière, à son tour, détermine l'écriture filmique. Le glissement d'un plan à un autre, par liaison souple, est facilité, voire suscité par la houle sans contour, les rythmes à vagues successives de l'herbe verte qui soutiennent les passages d'images. Doucement agitée par le vent, l'herbe est bien ce « *lieu par excellence de l'infinité formelle*¹⁰ », évoqué par Jean-Pierre Richard, qui a un effet sur le montage, induisant en quelque sorte le trajet glissé sur une matière qui n'est que mouvement. Voilà ce qui cherche à se dire dans ces images d'herbe : l'intuition d'une unité profonde où, au risque d'un dessaisissement, le sujet se nourrit d'échanges avec ce qui l'entoure.

8. *Ibid.*, p. 50.

9. Pour un approfondissement des relations entre herbe et programme poétique, on se reportera aux magnifiques pages que Jean-Pierre Richard leur consacre dans le chapitre intitulé « Scènes d'herbe » de son livre *L'État des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990.

10. *Ibid.*, p. 37.