

Le pays est brisé, restent le vent, l'herbe : l'expérience paysagère dans *The Thin Red Line* de Terrence Malick.

« Le vent passe et les herbes s'inclinent » Confucius

De *La Grande Touffe d'herbe* (1501) d'Albrecht Dürer 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, la rivière... ils font le 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'arbre², je me propose ici d'aller de l'arbre à l'herbe.

Comment expliquer cette permanence de la matière herbeuse ? Car en effet, au tournant du XX^e siècle, le motif insistant de l'herbe confirme sa présence dans l'art et la littérature : figure interne aux écritures, (*La Fabrique du Pré* de Ponge, *L'Herbe* de Claude Simon), aux peintures (Jean Fautrier, Henri Cueco). Nombreux sont les artistes contemporains, les créateurs de jardins (Gilles Clément) qui cherchent à saisir l'herbe. À y regarder de près pourtant, 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 est foisonnement, vibration, une substance végétale qui ne peut se révéler selon les anciennes scénographies, échappe à la représentation, à l'unification paysagère. Avec les choses les plus humbles, l'herbe manifeste aujourd'hui un nouveau désir d'adhésion au monde.

Cette présence de l'herbe entendue comme « matière émotion »³ est aujourd'hui réaffirmée par un certain nombre de réalisateurs : les Straub, Kurosawa, Malick, Sokourov... Nombreux sont les plans où le cinéma contemporain, souvent le meilleur, cherche à saisir l'herbe. Le cas de Malick me paraît emblématique : au-delà de la simple reprise du motif paysager, son traitement de la surface herbeuse contribue en effet à forger une relation au monde conçue en termes d'*expérience* paysagère. Qu'il y ait chez Malick un puissant désir de matière végétale invitant à quitter les aspects extérieurs du paysage pour restituer une *présence* dans l'épaisseur

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

² Voir Jean Mottet (dir) *L'Arbre dans le paysage, Champ Vallon, 2002*.

³ J'emprunte cette expression à Michel Collot qui a consacré un ouvrage à cette question intitulé *La Matière-Emotion*, Paris, PUF, 1997.

herbue d'une colline japonaise, c'est ce que nous proposons de montrer par l'analyse de quelques passages clefs de *The Thin Red Line*.

Si le territoire de l'île de Guadalcanal dans *The Thin Red Line* est bien une nouvelle fois le lieu où peut se révéler la beauté du monde, disons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une beauté réductible à de beaux paysages. Les premiers plans du film donnent le ton : plans rapprochés en plongée sur un crocodile, ou alors en forte contreplongée sur les arbres. Rapidement, avec la nage sous-marine de Witt et ses amis mélanésiens, on passe sous l'eau, une manière d'exprimer cette sensation que l'on a sur une île d'être immergé, de dire que voir le monde ne suffit pas : il faut l'étreindre. Portrait du cinéaste en plongeur. C'est aussi l'occasion pour Malick de confirmer son attachement à certains motifs naturels dont les caractères fondamentaux subsistent à travers son œuvre, apparaissant ou disparaissant selon le degré d'acharnement à attraper autant que possible un peu de ce monde extérieur auquel il est si attaché.

Jugeons sur pièce. La séquence centrale de l'attaque d'une colline herbeuse tenue par les japonais retiendra ici notre attention. Bien qu'elle soit pourvue de la plupart des ingrédients habituels d'une action militaire, la séquence va refuser l'assujettissement au récit dramatique au profit d'une dimension poétique où s'évanouit toute consistance narrative. 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 précède les soldats pour continuer seul. Le proche alors domine, avec un cadrage serré à la hauteur des longues herbes vertes, correspondant aux corps des soldats pliés, agenouillés, rampant. Dès lors, la camera de Malick, renonçant à l'arrogante subjectivité de l'homme debout, se moquerait presque de l'espace pour chercher à pénétrer la matière herbeuse.

Avec le « pinceau très court »⁴ 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. La mise à l'épreuve du corps délivre la richesse de la poly-sensorialité pour un sujet inscrit in situ et non plus posé en comme observateur devant le panorama de la vue paysagère. Il faut nous

⁴ 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. (Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, Collection Champs, pp. 260-261.)

habituer que tout visible est taillé dans le tangible affirme Merleau-Ponty. Je pense non seulement aux moments où les soldats touchent volontairement, de la main, tantôt un tronc d'arbre, tantôt un brin d'herbe, mais surtout au frottement quasi continu des corps enfoncés dans les herbes.

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 le point de vue subjectif, pourtant, 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 ? Jamais cependant, la matière herbeuse ne prend la tournure d'un « recouvrement » des figures produisant une abstraction plastique comme c'est le cas, par exemple, dans le traitement de certaines matières par Antonioni, entre autres les fumées et les brouillards dans *Le Désert rouge*.⁵

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. A une hiérarchisation des points de vue se substitue la coexistence d'une pluralité de regards que Michel Chion a bien relevée⁷ : celui du colonel Tall, ceux en provenance du bateau, les différentes positions de la caméra. De temps à autre, des soldats japonais apparaissent à 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*

⁵ Sur ce point, on se reportera à l'étude fondatrice des rapports entre fond, personnage et paysage effectuée par Sandro Bernardi dans son livre *Antonioni. Personnage, paysage*, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

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*, Champ Vallon, 1999, p. 161.

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

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 Chion dans sa belle étude du film⁸. 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* de Sjöström, 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

⁸ *Ibid.*, p. 50.

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

soldats. Plus métaphoriquement ensuite, quand l'herbe permet à Malick d'exprimer son refus de la voie droite, fait vibrer l'image hors du récit.

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'infixité formelle¹⁰ », 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.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.