



La ligne rouge

The thin red line
de Terence Malick

Fiche technique

USA - 1998 - 2h50

Couleur

Réalisation et scénario :

Terence Malick

d'après le roman de **James Jones**

Montage :

Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein

Musique :

Hans Zimmer

Interprètes :

Sean Penn

(le sergent chef Edward Welsh)

Adrien Brody

(le caporal Fife)

Jim Caviezel

(le soldat Witt)

Ben Chaplin

(le soldat Bell)

George Clooney

(le capitaine Charles Bosche)

John Cusack

(le capitaine John Gaff)

Woody Harrelson

(le sergent Keck)

Elias Koteas

(le capitaine James "Burger" Staros)



Un jardin polynésien où tout est objet d'émerveillement - Jim Caviezel (le soldat Witt)

Résumé

Il s'agit d'un remake du film d'Andrew Marton, **The thin red line**, réalisé en 1964. Une compagnie de G.I. américains débarque à Guadalcanal, tenue par les Japonais. L'un des soldats, se heurte d'emblée avec le sergent Welsh qui lui reproche d'avoir une conscience trop grande du danger. Dès l'instant où la compagnie monte en ligne, ce jeune soldat va pourtant se révéler l'un des combattants les plus efficaces. L'opération confiée à la compagnie du Capitaine James Staros va consister en la prise d'une position fortifiée au sommet d'une colline et attaquer un village occupé par les Japonais...

Critique

La ligne rouge est davantage un film sur la guerre en soi que sur un épisode particulier de la Seconde Guerre mondiale - les combats entre Américains et Japonais, entre 1942 et 1943, pour le contrôle de la très stratégique île de Guadalcanal. Terence Malick renvoie le contexte historique au second plan pour se focaliser sur l'expérience, à la fois singulière et universelle, du soldat, c'est-à-dire à la fois sur l'idée et sur le concret, sur le passage de l'un à l'autre, pour en revenir toujours à l'irréductible vérité godardienne du morceau de fer que l'on fait entrer dans un morceau de chair. Porté disparu depuis

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

vingt ans, après seulement deux réalisations, **Badlands** (1974) et **Les moissons du ciel** (1978), comme s'il avait fait sien le désir de fuite des personnages de ces deux premiers films, Malick revient au cinéma avec un film extrêmement ambitieux sans pour autant être monumental tant, pour lui, l'essentiel réside dans les détails - qui sauvent ses films du rejet que pourrait provoquer un goût du «message» pas forcément passionnant. Un regard hébété, une course à la chorégraphie incertaine, un souffle de vent dans les hautes herbes, un nuage qui vient soudain masquer le soleil sont ce qui compte plus que tout.

Dans **Fixed bayonets**, de Samuel Fuller - dont la mise en scène et la vision du monde sont à des années-lumière de celles de Malick -, un caporal était incapable d'abattre un soldat coréen, retenu par la conscience de son acte. "*Dis-toi une chose, lui conseillait le capitaine. Tu ne tires pas sur un homme, tu tires sur l'ennemi.*" Le caporal ne parvenait à faire feu qu'au tout dernier instant, dans un état de panique extrême qui le poussait aux limites de l'inconscience. «*J'ai tué un homme*» : c'est la phrase que se répète l'un des soldats de **La Ligne rouge**, après-coup. L'horreur est à double détente : d'abord la peur qui inhibe, puis le dégoût d'avoir commis le geste haï. Comme un cauchemar qui, loin de se dissiper au réveil, y gagnerait encore en intensité. Dans **Badlands**, Martin Sheen campait un jeune homme qui, pour protéger le couple qu'il formait avec la jeune Sissy Spacek, abattait au fusil de chasse tous ceux qui se hasardaient sur son chemin, presque machinalement, sans hésitation ni remords, simplement parce qu'il voyait en eux des obstacles. Rien de tel dans **La ligne rouge**, où les soldats sont placés dans une situation qui leur demeure étrangère et souffrent d'être toujours tragiquement conscients de ce qu'ils font. De l'impossibilité de percevoir l'autre comme un ennemi qui en découle naît

leur drame. Les Japonais sont d'ailleurs longtemps invisibles et lorsque, très tard, quelques-uns sont faits prisonniers, leur air chétif et effrayé ne laisse aucune ambiguïté : pour Malick, les vaincus sont des victimes - mais les bourreaux tremblent aussi.

De ses très nombreux personnages, Malick ne fait ni une foule anonyme ni, comme souvent dans les films de guerre, un petit groupe d'archétypes en forme d'échantillon représentatif. Entre les deux, il trouve un équilibre adapté à la vie précaire du soldat en guerre. Un personnage apparaît, existe d'emblée, est éventuellement propulsé au premier plan (tel le capitaine joué par John Cusack, soudain amené à prendre le commandement), puis disparaît, mortellement touché ou appelé à combattre ailleurs. Deux façons de sortir du film qui permettent par ailleurs d'échapper au danger, accentué par la présence d'un bataillon de stars, de la division entre premiers et seconds rôles qui briderait la croyance du spectateur - Woody Harrelson est une vedette, il survivra donc, or pas du tout. Et qui amènent une seconde composante de la vie au front : à la promiscuité des soldats toujours ensemble, répond la possible disparition de chacun. La guerre, c'est une situation où l'on voit quelqu'un en permanence, et puis, tout d'un coup, on ne le voit plus.

Aux combats, Malick oppose une vision apparemment naïve de la nature, ouvrant son film sur des séquences idylliques qui montrent le soldat Witt (James Caviezel) au milieu des Mélanésiens qui se baignent et vivent en parfaite harmonie avec le monde, ponctuant son déroulement de gros plans d'animaux en insert, perroquets, chauve-souris ou lézards (de moins en moins «positifs», selon une vision conventionnelle). L'homme serait donc un animal qui a trahi pour se livrer au mal. Le «message» n'est ni très neuf ni très fin, mais le film vaut mieux que cela. Car si **La Ligne rouge** est hanté

par le motif du paradis perdu, ce qui compte est moins l'idée du paradis que le sentiment de la perte. S'il y a une idéalisation de la nature, celle-ci est d'abord le fait de Witt, alors que lui font écho les flashes-back irréels où le soldat Bell (Ben Chaplin) se remémore un bonheur conjugal dont il ignore encore qu'il l'a perdu - il ne l'apprendra que plus tard, en recevant une lettre de sa femme qui veut divorcer, au cours d'une scène terrible de fatalité ordinaire (toujours cette obligation de regarder en face ce dont on se doute confusément, d'enfoncer le clou jusqu'au sang et aux larmes). L'un place son rêve dans l'être-là, l'autre dans l'être-ailleurs.

Mais la fuite est impossible. Du coup, le rêve se détache du réel - le réalisme quasi documentaire du filmage est contredit par un rythme flottant, une voix-off insistante, des yeux trop écarquillés. Il s'éloigne, se perd, et l'homme se scinde en deux : il y a celui qui agit et celui qui se voit agir. Quelque chose s'est cassé. Et le film, lui aussi, se dédouble. (...)

Erwan Higuinen

Cahiers du Cinéma n°533 - Mars 1999

(...) Chacun des personnages se définit par rapport à cette nature que Witt tutoie avec effroi et admiration. Le capitaine Staros paraît l'identifier à Dieu, «*ma lumière, mon guide*», tandis que le colonel Tall, qui ne connaît que la loi de la jungle, justifie sa dureté en disant la nature «*cruelle*». Welsh, le tenant du solipsisme, professe que l'homme doit se blinder, se refermer sur lui-même, «*devenir sa propre île*». Au fond, le film de Malick est au roman de Jones ce que Witt est à Welsh : le contrepois salutaire de la poésie et de la miséricorde. Car Witt le solitaire est aussi le seul, dans le jardin en flammes, qui s'efforce de sauver ce qui peut encore l'être. Quand on rencontre de près l'ennemi

(dépourvu de toute humanité dans le roman, où il est exterminé comme un essaim d'insectes), c'est justement le point de vue de Witt qui semble s'imposer. Ce que suggère la mise en scène pendant ce face à face, c'est, sinon une communion, du moins une profonde communauté : Japonais et Américains ont les mêmes regards perdus ; étreignent leurs morts et blessés avec la même détresse ; se rejoignent dans la souffrance et la terreur, même s'ils ne peuvent communiquer par le langage. Plus tard, Witt mourra entouré par tout un régiment d'ennemis perplexes, camouflés comme la «forêt en marche» du **Château de l'araignée**. On mesure peu à peu que les antagonistes n'ont pas seulement l'horreur en commun, mais aussi l'incongruité de leur présence en cette île qu'ils se sont ligüés pour détruire.

Comment le roi de la création peut-il sacrager le royaume qui lui a été confié ? «*J'ai vu un autre monde*», insiste Witt. Ce monde qui lui est révélé dans le prologue est digne de **Tabou** : le village aborigène, comme jadis le paysage de Bora Bora, pourrait figurer l'humanité avant la chute. Tout au bonheur de pagayer dans le lagon, Witt évoque le Matahi de Murnau pêchant au javelot sur le récif. Il lui est donné de connaître l'île encore inviolée, mais ce n'est qu'une brève illusion lyrique. Entre les cocotiers surgit le croiseur, monstre d'acier rutilant qui répond au caïman géant, le monstre naturel. Apparition aussi saugrenue sous les palmes paisibles que l'était la Cadillac volée et transformée en véhicule tout-terrain dans les badlands du Montana, ou la silhouette noire du train convoyant les immigrants à travers la mer de blés dans la Panhandle texane. Les machines créées par l'homme sont toujours des machines de guerre. Pour Malick, violence de l'homme contre l'homme et violence de l'homme contre la nature sont synonymes.

Ces jardins qu'il déploie dans leur splen-

deur, nous savons qu'ils sont déjà perdus quand nous y pénétrons à la suite des protagonistes. Devenue source de revenus et de profits, la Prairie des **Moissons** a perdu sa virginité : n'est-elle pas surmontée par les éoliennes, arpentée par les chasseurs, sillonnée par les moissonneuses à vapeur et même survolée par les premiers avions ? Les fermiers eux-mêmes sont trop âpres au gain pour être à l'unisson d'une harmonie impalpable. Il en va de même pour les combattants de **The thin red line**. Le roc de Guadalcanal n'est qu'un objectif militaire. Une fois qu'ils ont débarqué de leurs péniches, seule compte la topographie. La survie d'un homme dépend du trou qu'il a creusé, du talus qui le dissimule, du feuillage qui le camoufle. Pour être mise à profit, la nature doit être violentée. Dans **Badlands**, on voyait Kitt (Martin Sheen), avide lecteur du National Geographic, s'aménager un piège à tigre pour surprendre et tuer les chasseurs de prime. Ici, c'est l'ennemi qui s'enterre, l'approche de ses terriers imposant à l'assaillant des reptations compliquées. Mais, quand le terrain est conquis et nettoyé à la grenade, l'abri devient tombe, et la colline nécropole. Les hautes herbes ont beau onduler sous une houle pacifique, ou l'heure «magique» instaurer ses ombres bienveillantes dans un paysage rasséréiné, la beauté n'entre pas dans l'équation de la survie.

Ce n'est pas bien sûr par hasard que Malick fait de Witt un fermier (plutôt qu'un boxeur), un homme auquel la terre parle. Il pourrait être le «*mud doctor*», le médecin de la boue, que Linda rêvait de devenir dans les **Moissons**. On le surprend arrosant une plante tropicale avec les mêmes gestes que la plaie d'un compagnon blessé à la tête. Un flash mental nous le montre, enfant, dans une ferme du Kentucky qui pourrait sortir aussi bien de **Badlands** que des **Moissons**. Comme Holly et comme Linda, il est orphelin de mère. C'est la vue d'une

indigène nourrissant son enfant qui lui évoque celle-ci. Comme si la tendresse maternelle, la douceur du sein, la chaleur féminine ne pouvaient relever que d'une existence antérieure, irrévocablement perdue, aussi distante que celle des aborigènes. La réalité de l'exil s'impose à lui quand il retourne au village, au cours d'une trêve. Le tableau n'a plus rien d'idyllique : les bons sauvages sont affligés de tous les maux du tiers monde ; la malaria sévit, et peut-être même le cannibalisme (les crânes sur l'étagère). Les indigènes le regardent avec crainte, comme s'il appartenait désormais à une espèce maudite, ou avait enfreint un tabou ancestral. Comme chez Melville, le paradis est devenu lieu de dissensions et source d'angoisse. Witt doit se rendre à l'évidence : pour avoir franchi la *thin red line*, pour avoir répandu le sang dans le jardin, il est un naufragé et n'a plus d'autre famille que les morts-vivants de sa compagnie.

Cet exil, le compagnon de Witt, Bell (Ben Chaplin), lui aussi totalement refaçonné par Malick, le vit sur un autre niveau, affectif, érotique, puisqu'il est hanté par le souvenir de sa femme. Pour lui, la fécondité de la nature s'associe au don féminin, l'île à conquérir aux contours du corps aimé. Malick ose même monter en contrepoint la mission de reconnaissance de Bell avec les gestes intimes du couple dans la pénombre d'une chambre à coucher. L'ascension se module sur la montée du désir, comme les rideaux de la chambre se confondent avec la dentelle des feuillages. Bell est le déserteur de l'amour. Comme Witt, il aspire aux sources de la vie, mais ne les trouve que dans le fantasme. Son rêve récurrent, qui allie l'épouse à l'océan, rime avec la vision aquatique de Witt s'ébattant avec les indigènes dans le lagon. Lorsqu'il apprend qu'elle s'est donnée à un autre, Bell découvre à son tour que l'existence peut être aussi cruelle, ou indifférente, que la nature elle-même. Expulsé de son

jardin onirique, le malheureux ne peut que retomber dans l'anonymat.

«*Parfois je désirais m'endormir et être emportée vers un paysage magique, mais cela n'arriva jamais*», soupirait Holly dans **Badlands**. Elle s'absorbait dans des aventures passés comme celles du Kon-Tiki, oubliant que le paysage magique était autour d'elle, à portée de main. Les soldats de **The thin red line** sont victimes de la même cécité. Passé la plage, les fantômes d'un autre temps viennent à leur rencontre, mais nos biffins ne les voient pas. Seule la caméra paraît remarquer le tiki à demi enseveli dans les lianes du marais. Quand la colonne croise le vieil aborigène, aucun échange n'a lieu, même pas de regards. Deux âges de l'humanité, l'âge de la pierre et celui des machines, se télescopent sans qu'un dialogue puisse se nouer. S'il leur arrive de débusquer un serpent ou un oiseau exotique, ces automates lèvent aussitôt leur fusil pour le mettre en joue. Une créature non apprivoisée ne peut être que chassée ou capturée, tuée ou mise en cage. Comme dans **Badlands** et **Les moissons du ciel**, Malick convoque un bestiaire fabuleux, presque fantasmagorique, mais son carnaval des animaux serre le cœur autant qu'il enchante. Procession de témoins innocents sur le long trajet de la dévastation, il leur revient d'incarner la vie primordiale qui perdure malgré tout, à l'image de cet oisillon naissant avec une aile cassée au milieu des explosions.

«*Qui es-tu, toi qui vis sous des formes si diverses ?*» s'exclame Witt, avant de mourir comme un cerf cerné par ses chasseurs. Source de tout ce qui naît, la nature souveraine est, bien entendu, le réceptacle de tout ce qui périt : le sang gicle sur les tiges ou ruisselle dans la rivière, les corps mutilés abreuvent les champs, les cadavres se décomposent dans l'humus, l'ennemi est enterré vivant dans ses tanières... Toutes ces images de dissolution renvoient au cycle biologique. Est-ce à dire que l'homme

n'est qu'«*une poignée de terre*», comme le répète le sergent McCron (John Savage) ? ou qu'il doit se fortifier comme un bunker, ainsi que le soutient Welsh ? Qui est dans le vrai, celui qui ne voit qu'un mur devant lui, ou celui qui discerne une fenêtre ouvrant sur l'éternité ? Pour Witt, qui est de ces derniers, le voyage sera sans retour, mais il trouve peut-être une réponse à ses questions dans le sacrifice suprême. Lui qui ne pouvait qu'aider les autres à mourir peut enfin les sauver en se portant volontaire pour une mission suicide. L'épilogue lui donne raison en suggérant qu'il survit à travers les siens : sa voix d'outre-tombe poursuit les soldats qui rembarquent ; ses interrogations semblent être devenues les leurs.

Le déserteur aurait-il vu juste ? N'y aurait-il qu'un seul être, qu'«*une seule âme*», dont nous serions tous les parcelles ? Sa quête est exaucée par le poète en une ultime vision, assurément panthéiste : en tombant, Witt se fond dans les ondes édéniques, avec les angelots aborigènes pour compagnons de jeu. La péniche des hommes en armes s'éloigne enfin, et la nature peut reprendre ses droits en trois plans cristallins, dignes de **L'Intendant Sansho**, où le ciel et la terre ne font miraculeusement plus qu'un.

Michael Henry
Positif n°457 - Mars 1999

Le réalisateur

Badlands : Des débuts prometteurs avec l'un de ces films-poursuites dont les Américains ont le secret. **Les moissons du ciel** : Ici le décor avait un rôle important : des terres de désolation accentuaient encore le caractère tragique de l'équipée des deux héros. **Days of heaven**, autre image de la réalité américaine, apparut comme une œuvre plus apaisée.

Jean Tulard
Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Badlands La balade sauvage	1974
Days of heaven Les moissons du ciel	1978
The thin red line La ligne rouge	1998

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°533 - Mars 1999
Positif n°457 - Mars 1999
Télérama n°2563 - 24 Février 1999
La Gazette Utopia n°190
Fiche distributeur