Document généré le 24 avr. 2024 04:53

24 images

En terrain miné
La nature dans le film criminel

Thierry Horguelin

Numéro 144, octobre–novembre 2009

États de la nature, états du cinéma

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25109ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Horguelin, T. (2009). En terrain miné : la nature dans le film criminel. *24 images*, (144), 23–25.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

En terrain miné

LA NATURE DANS LE FILM CRIMINEL

par Thierry Horguelin

GENRES URBAINS PAR EXCELLENCE, LE ROMAN ET LE FILM NOIRS N'EN FONT pas moins des incursions hors des limites des grandes villes. De Jim Thompson et Charles Williams à Harry Crews et James Lee Burke, de nombreux romanciers se sont illustrés dans le polar provincial ou rural. Le crime, après tout, ne connaît pas de frontières : on vole, on tue, on meurt brutalement aussi dans les patelins perdus, la campagne profonde et les étendues sauvages. Le cinéma n'a pas été en reste, de ***High Sierra*** à ***Badlands***, sans oublier les films qui ménagent une place ponctuelle mais significative aux espaces naturels.

Fargo **d'Ethan et Joel Coen**

Dans le mélodrame traditionnel, la campagne est associée au Bien – c'est un havre de paix idyllique, de vertu et d'harmonie – tandis que la ville est le théâtre fantasmatique du Mal, l'abîme du crime et de la perdition. Le film noir prend le contrepied de ce postulat, en faisant du monde naturel un milieu étranger et déstabilisant, le lieu paradoxal d'un déracinement. La cité nocturne des flics, des privés et des truands, forêt d'immeubles et jungle d'asphalte, est sans doute un lieu sans pitié de violence et de corruption, mais c'est en quelque sorte leur élément *naturel*; l'air vicié qu'ils y respirent est leur oxygène. Tandis que, transplantés en pleine nature, ils se trouvent en terrain miné, instable, *on dangerous ground*, pour reprendre le titre du beau film de Nicholas Ray dont il sera question plus loin.

L'IMPOSSIBLE PARADIS PERDU

Pour autant, le mythe de la nature comme nostalgie du paradis perdu subsiste dans le film noir; mais il est présenté comme illusoire et sanctionné par l'échec. À la fin d'***Asphalt Jungle*** (John Huston, 1950), Sterling Hayden, mortellement blessé, fonce à toute allure vers la campagne de son enfance; ce sera pour y rendre le dernier soupir auprès d'un étalon sauvage, emblème de son rêve de liberté, qui vient à sa rencontre en une vision quasi onirique. Dans ***High Sierra*** (Raoul Walsh, 1941), les premiers gestes de Roy Earle à sa sortie de prison sont d'aller se promener dans un parc municipal « pour voir si l'herbe est toujours verte », puis de retourner voir la ferme natale, où il est reçu avec suspicion par les nouveaux occupants. Sentant que son temps est passé, Roy souhaite se ranger, mais il est tenu d'accomplir un dernier hold-up pour le caïd qui l'a fait libérer. En route pour la Californie, il observe, fasciné, le mont Whitney, au cœur de la sierra Nevada. À ce massif montagneux qui domine le film de sa présence écrasante, Walsh prête un rôle ambivalent. D'une part, il symbolise le désir éperdu de liberté de Roy, en même temps qu'il suggère un point de contact avec le cosmos, toujours profondément ressenti par les héros walshiens (voir la scène où Roy contemple et commente le ciel étoilé en compagnie d'une jeune infirme). D'autre part, la chaîne montagneuse qui barre

l'horizon annonce qu'il n'y a pas d'évasion possible. Poursuivi par la police, c'est tout naturellement par la haute montagne que Roy tentera de s'échapper – il n'en sortira pas vivant.

LA NATURE EST UN PIÈGE

Un sort analogue attend le couple de hors-la-loi traqués de ***Gun Crazy*** (Joseph H. Lewis, 1950), au terme de leur cavale finale. Paradoxalement, alors que Bart et Laurie fuient à travers la montagne, l'espace ne cesse de *se resserrer* autour d'eux comme un étau. Contraints d'abandonner leur voiture sur un plateau découvert, ils s'enfoncent à pied dans la forêt où ils progressent de plus en plus malaisément, et finissent à l'aube encerclés dans un marécage. La caméra, en reculant, révèle alors qu'ils étaient prisonniers d'un mouchoir de poche. La forêt lumineuse et accueillante, qui était celle de l'enfance de Bart, s'est transformée en un piège humide envahi par le brouillard.

Ainsi la nature, dans le film criminel, prend-elle en charge la fatalité tragique qui est consubstantielle au genre. Un beau moment de ***Public Enemies*** (Michael Mann, 2009), c'est celui où la voiture qui emporte Dillinger et ses complices vers leur planque glisse *silencieusement* sous les frondaisons d'une route de campagne. Bref intermède de sérénité élégiaque entre deux fusillades interminables; mais en même temps marche funèbre prémonitoire, car déjà une page de l'histoire du gangstérisme se tourne : les desperados du genre de Dillinger et de Baby Face Nelson, en même temps qu'ils sont traqués par le FBI, sont lâchés par les tenants d'une nouvelle forme de crime organisé, quasi fonctionnarisé, dont ils gênent le business prospère.

In the Electric Mist **de Bertrand Tavernier**

LA NATURE EST UN TOMBEAU

Funèbres aussi sont les sous-bois verdoyants de ***Miller's Crossing*** (Ethan et Joel Coen, 1990). Le générique nous les présente comme un lieu au calme oppressant, coiffé de hautes frondaisons filmées en contre-plongée. Au son d'un vieil air de folklore irlandais, un vent frissonnant y soulève doucement un chapeau noir qui semble un fantôme. Un raccord suggère ensuite que cette forêt appartient aux cauchemars de Tom Reagan, le héros opaque et glacé du film. Cette forêt existe pourtant bel et bien, aux confins de la ville : c'est celle où les gangsters mènent les traîtres pour les liquider; mais elle semble située dans un ailleurs indéterminé et comme immémorial. Lieu de terreur et d'angoisse, elle n'est rien de moins que l'antichambre du royaume des morts. Ce motif reparaît, différemment modulé, dans ***In the Electric Mist*** (Bertrand Tavernier, 2009, d'après un roman de James Lee Burke), où la nature a, selon les mots du cinéaste, « un pouvoir de mort autant que de rédemption », le pouvoir aussi de conserver dans ses sédiments plusieurs strates de temps enfouies que le film va exhumer. Le passé ne meurt jamais, et des bayous de la Louisiane ressurgissent les cadavres des crimes racistes d'autrefois, tandis que les spectres des soldats de la guerre de Sécession reviennent hanter dans les bois l'inspecteur Dave Robicheaux.

À l'opposé, ***Badlands*** (Terrence Malick, 1974) met en scène un divorce fondamental entre le monde naturel et le néant existentiel de ses protagonistes. « Le monde, dit Holly, était comme une planète étrangère. » Le film oppose, ou plutôt appose, à l'errance criminelle de deux jeunes gens la splendeur indifférente des couchers de soleil, des déserts et des champs infinis du Dakota, des plans sublimes de faune et de flore détachés de toute logique narrative, tout un bestiaire énigmatique où abondent les cadavres d'animaux, contemplés par Kit et Holly avec la même absence d'émotion qu'ils sèment la mort

Sunrise **DE FRIEDRICH WILHELM MURNAU**

Sunrise (1927) est surtout célèbre pour ses images de la ville mythifiée par la caméra toute de mouvements de Murnau. Et pourtant, c'est la nature qui y est déterminante. Fidèle à son héritage, Murnau emprunte ses images de la nature (en grande partie reconstituée en studio, faut-il le préciser) à la peinture romantique allemande, les investissant d'un symbolisme évident. Si pour les citadins la campagne est synonyme de vacances, pour le couple de jeunes paysans dont c'est le cadre normal de vie, la nature représente le quotidien et le bonheur partagé : l'homme arrête un instant son labour pour aller faire la bise au bébé bercé par sa mère au pied d'un arbre. Mais cette nature rassurante se transforme rapidement en un espace menaçant dès que le drame s'installe dans la vie du couple : la lune, qui éclaire timidement le marais accueillant les amours illicites, donne à l'eau du lac des allures de gouffre sans fond prêt à recevoir le mal. Quand, plus tard, le mari démarrera son projet meurtrier, cette même eau deviendra plus noire encore et les oiseaux, pressentant l'imminence du drame, fuiront. Quand, par contre, le couple se retrouve dans la ville et sa cacophonie, leur baiser, au milieu du trafic déchaîné, transformera, le temps d'un fondu, le carrefour en paysage champêtre. Et le plan final souligne le triomphe de la nature chassant la femme fatale, qui n'a d'autre choix que de regagner la ville : la paix est revenue, le vent s'est retiré, l'eau est calme, et la « chanson de deux humains » – c'est le sous-titre du film – peut retrouver son harmonie. – **Robert Daudelin**

sur leur passage. Tout en magnifiant la nature, Malick anéantit le mythe des grands espaces américains et du retour à l'éden de la vie sauvage en le confrontant à la « banalité du mal ». Contrairement à tant de couples criminels hollywoodiens, Kit et Holly ne sont ni des amants romantiques ni des révoltés. Leur cavale meurtrière est effrayante parce qu'elle est absolument dépourvue de signification.

LA NEIGE, ENFIN

Moins contemplatifs et plus sardoniques, les frères Coen situent ***Fargo*** (1996) dans les immenses étendues enneigées du Minnesota, filmées de manière à la fois concrète (le froid y est toujours sensible) et abstraite (beaux plans géométrisés). Ce paysage de neige et de gel est comme la traduction géographique du vertigineux désert affectif et moral où s'ébrouent les protagonistes du drame. Il élève à la hauteur d'une tragédie un fait divers d'autant plus atroce qu'il est dérisoire, puisqu'il a pour moteur l'insondable bêtise humaine qui fascine tant les Coen.

De fait, une qualité particulière s'attache aux films noirs qui se déroulent dans la neige (on songe par exemple à ***Little Odessa*** de James Gray), comme si la blancheur du décor accentuait le sentiment de la fatalité en marche. La chose est particulièrement sensible dans ***On Dangerous Ground*** (Nicholas Ray, 1952), en raison d'une construction tout à fait singulière en deux parties opposant l'ombre à la lumière. Chronique de la vie quotidienne d'un flic sombre et violent, le premier tiers du film paraît accumuler exprès tous les archétypes du polar urbain et nocturne, comme pour mieux marquer la rupture radicale de style et de ton qui suivra, lorsque l'intrigue prend sans crier gare la tangente vers les montagnes enneigées de Westham. Mis sur la touche en raison de sa brutalité, Jim Wilson se voit confier une enquête à la campagne. Transplanté dans un territoire étranger dont il ne maîtrise ni les codes sociaux ni les gestes élémentaires (ses souliers de ville le font trébucher dans la neige), ce flic tourmenté se trouve foncièrement déstabilisé. Mais tout se passe comme si la blancheur tour à tour lumineuse et crépusculaire du décor lui offrait la deuxième chance qu'il n'attendait plus, en la personne de la sœur du jeune meurtrier, une aveugle vivant recluse dans une maison isolée. La rencontre émouvante de leurs deux solitudes évite, grâce au lyrisme retenu de Ray, l'écueil du pathos mélodramatique. Pour une rare fois dans le film noir, le paysage participe à la réconciliation d'un personnage avec lui-même. ■

Twentynine Palms
DE BRUNO DUMONT

Le cinéaste qui a mis en lumière les paysages du nord de la France traverse cette fois l'Atlantique sur les traces d'un couple franco-russe venu en Californie pour faire des repérages cinématographiques. Après les artères bouchonnées de Los Angeles, Dumont installe Daniel et Christine dans un motel de Twentynine Palms, ville en bordure du désert de Mojave. Dans ce décor de plaines arides, le couple est scruté dans son quotidien – manger, baiser, se disputer puis reprendre la route; et face au silence et à l'immensité du paysage, résonne l'écho de leur propre vacuité. La désertification filmée par Dumont – seules des villes fantômes arrivent à grappiller quelques hectares sur le désert – sonne comme la désintégration de l'humanité du couple. Plus les personnages avancent dans leur périple, plus leurs conversations – déjà limitées par la différence de langue – tournent aux cris et plus leur sexualité se rapproche de la sauvagerie. Si ***Twentynine Palms*** (2003) adopte de prime abord la forme contemplative, avec une magnificence des paysages à couper le souffle, c'est pour mieux basculer dans un malaise qui ira *crescendo*, faute d'oxygène sous un soleil de plomb. Car derrière la splendeur du désert, se cachent sa sécheresse, la solitude de l'homme confronté au danger, le règne animal où la frontière humaine entre le bien et le mal disparaît. Dès lors, la fin, aussi subite que sanguinolente, vient confirmer le mauvais pressentiment : en plein désert de rocaille, le couple finit sa mutation vers l'animalité prédatrice en célébrant les noces barbares du viol et du meurtre. – **Fabien Philippe**

Last Days DE GUS VAN SANT

Au royaume des produits formatés et des conventions, le *biopic* est certainement le genre le plus souverain du cinéma. Pourtant, c'est bien en s'inscrivant dans cette forme ultranormative que Gus Van Sant, dans ***Last Days*** (2005), parvient complètement à la réinventer en s'intéressant aux derniers jours, dans une maison perdue en forêt, de Blake, musicien inspiré visiblement, mais librement, par l'ange déchu du grunge, Kurt Cobain. Et comment le cinéaste s'y prend-il? En introduisant au cœur de cette machine bien huilée un élément aussi fort qu'inusité : la nature (dans ***Gerry***, son film précédent, le procédé était déjà le même : recréer le road movie en faisant du désert un personnage principal). Simple, l'idée frappe aussi par sa capacité de métamorphoser entièrement le film au point même d'inverser l'ordre « logique » des choses. Chaque plan rendant l'œuvre encore plus éthérée, Blake finit en effet par devenir prétexte à ce que Van Sant semble réellement vouloir filmer : la toute-puissance de la nature. Par un jeu subtil de

plans-séquences hypnotisants, de cadrages équilibrés, de répétitions et d'ellipses significatives, par la présence de l'eau qui clapote, du bruissement des feuilles dans les arbres ou des brindilles sur le sol, l'observation sereine et l'expérience sensorielle que Van Sant propose ne doivent pas nous tromper : la nature est un tombeau, un lieu où au mieux l'homme pourra accepter, au pire se résigner, à la mort. Nulle chance de gagner. « Tu es né poussière et tu retourneras poussière ». – **Helen Faradji**