Document generated on 06/04/2025 6:14 p.m.

24 images

Un cadre à notre rencontre
La nature agissante

Édouard Vergnon

Number 144, October–November 2009

États de la nature, états du cinéma

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25107ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Vergnon, É. (2009). Un cadre à notre rencontre : la nature agissante. *24 images*, (144), 17–19.

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Un cadre à notre rencontre

LA NATURE AGISSANTE

par Édouard Vergnon

C'EST LA POÉTIQUE MÊME DE SA « BANDE SONORE » ET LE CARACTÈRE DISCRET DE ses habitants – les animaux se cachent plus souvent qu'ils n'apparaissent – qui font aussi de la nature un lieu de rêverie. Lorsqu'on attend le bus ou qu'on est assis à la terrasse d'un café, on réfléchit à ce qu'on voit, tandis qu'installé dans le demi-silence de la nature, on songe plutôt à ce qu'on ne voit pas ou, disons, à ce qu'il y a derrière ou au-delà de ce qu'on voit, et qui peut être en nous. De ce point de vue, la nature fabrique en permanence un hors-champ, soit qu'il soit logé dans l'activité invisible des créatures qui la peuplent, soit qu'il soit simplement « transporté » par le vent ou le bruit isolé d'un animal.

Jacques Tourneur – ou son disciple Shyamalan dans ***The Village*** (2004) – a parfois filmé un enclos de verdure comme un endroit qu'il convient de scruter attentivement afin d'éviter toute mauvaise surprise. Le moindre bruissement des feuilles, le plus petit craquement de branches imposent alors la vigilance, non seulement de la part des personnages, mais également de notre part à nous, puisqu'il s'agit de percevoir avant eux ce qui risque de leur arriver. Dans ***The Night of the Hunter*** (1955) de Charles Laughton, les enfants n'ont en revanche rien à craindre de la végétation (c'est le pasteur qui se fait mal en les poursuivant), pas plus que des animaux, qui sont aussi innocents qu'eux. La séquence de la descente en rivière est à cet égard particulièrement émouvante, car elle n'établit aucune différence de caractère entre l'araignée, le crapaud, le hibou, la tortue et les lapins qui regardent, du bord de la rive, passer la barque et les deux enfants qui sont assis dedans. C'est un intense moment de paix durant lequel les animaux semblent avoir la taille des enfants qu'ils regardent, leur jeune âge aussi, et leur offrir un espace de cohabitation tout à fait merveilleux. Auprès d'eux, les enfants peuvent rester des enfants : la petite fille chante une comptine en tenant sa poupée, tandis que son frère a l'environnement qu'il lui faut pour enfin s'endormir.

LE PARC

Mais sans mettre les pieds à la campagne, on peut déjà trouver en ville un endroit où, même réduite à sa plus simple expression, la nature vient donner à la scène de cinéma une profondeur de vue qu'elle n'aurait pas sans elle. Dans l'admirable dernière séquence du ***Grondement de la montagne*** (1954) de Mikio Naruse, la présence du parc invite non seulement l'homme et la femme à se confesser davantage, allant jusqu'à modifier leur façon de respirer, mais surtout elle fait miroiter le silence et la solitude affective qui les attend. Demeure pourtant dans ce vaste espace de verdure environnant, presque désert, comme la sensation d'une distance symbolique encore à parcourir pour la jeune femme, distance qui redonne de l'espoir à son avenir. L'un des attraits inépuisables de ***Blow Up*** (1966) de Michelangelo Antonioni tient justement dans cette façon de filmer le parc comme un lieu stimulant pour l'imagination et, ce faisant, de remettre le pouvoir de créer des images, voire du récit, dans l'esprit du spectateur. La même scène de ménage déplacée au pied d'un immeuble ou dans un centre commercial perdrait non pas en intensité mais en envergure, elle serait plus précise mais beaucoup moins « alimentée » : les arbres, le vent, la végétation la rendent d'autant plus passionnante qu'ils agissent poétiquement sur elle en la ramenant vers un pur langage de signes.

The Night of the Hunter **de Charles Laughton**

LE PAYSAGE DE WESTERN

À l'opposé du parc des villes, il y a le paysage de western et son caractère inaltérable, beaucoup plus conforme à l'idée qu'on se fait d'un décor de cinéma. La nature y retrouve une qualité plus intrinsèquement touristique en ce qu'elle ne travaille plus l'imagination du cinéphile autrement qu'à travers son désir de la voir. Regarder un western est pour lui un bon moyen de prolonger par le truchement du cinéma l'émotion qu'a pu procurer telle ou telle manifestation des éléments. Même en ville, il suffit par exemple d'un ciel que le soleil et la blancheur éclatante des nuages rendent particulièrement vivifiant, pour avoir une envie physique de western. ***River of No Return*** (1954) d'Otto Preminger est l'un de ces films qui permet de l'assouvir pleinement. Il offre un parfait concentré du paysage américain de montagne, ici particulièrement hospitalier et verdoyant, mais c'est surtout la scène de bivouac au bord de la rivière, dans la lumière rose du crépuscule, qui garde une qualité d'évasion magique et fait fugitivement agir la présence de l'eau dans les pensées de Robert Mitchum. Il revient toutefois à Howard Hawks dans ***The Big Sky*** (1952) d'avoir inscrit, au moins dans la version longue de son film, les hommes dans le paysage d'une façon qui redonne à celui-ci une réalité beaucoup plus vibrante – qui va jusqu'à façonner le désir et l'imaginaire des trappeurs – et du même coup interroge leur rapport à la nature. À travers le personnage de l'Indienne, on y trouve, par exemple, l'idée d'un Éden sur le point d'être colonisé. La nature nous regarde alors autant que nous la regardons, elle n'est plus simplement responsable de nous (ses manifestations dans les westerns sont souvent utilisées pour créer du danger), nous sommes aussi responsables d'elle (c'est nous finalement qui la menaçons). Le fait est suffisamment rare pour être noté.

Malick est un cinéaste de la voix intérieure, car elle est mieux capable qu'une autre d'entrer en communion avec la nature, d'établir avec elle un rapport très intime.

L'APPRÉHENSION DU RÉEL

Dans son dictionnaire du cinéma, Jacques Lourcelles fait justement à propos de ***Wind Across the Everglades*** (1958) de Nicholas Ray le commentaire suivant : « Par-dessus tout, le film est un hommage à la beauté du monde visible, laquelle n'est pas donnée une fois pour toutes, mais doit être défendue à chaque instant contre la violence, la destruction, la bêtise et sa propre fragilité. Le sentiment de la nature, qu'on pouvait croire dans les siècles passés immuable, a brusquement changé au XXe siècle avec la découverte que la nature, comme la civilisation, pouvait devenir mortelle à son tour ».

Et c'est certainement dans l'œuvre de Terrence Malick que la beauté du monde visible paraît la plus menacée puisqu'il filme dans le même temps, et ce temps-là s'apparente à la vérité de la vie et non plus simplement celle du cinéma, le miracle de plénitude qu'elle produit et l'extrême danger qui la guette dès que des « visiteurs » s'approchent. Mais cet extrême danger, et c'est là la force de ses images, est beaucoup plus ressenti qu'il n'est visible, car le cinéaste filme plus souvent les hommes en train de fraterniser avec leur nouvel environnement que le moment où ils le détruisent. La sensation de menace n'en reste pas moins prégnante, jusque dans les moments les plus heureux. La nage des Indiens au début de ***The New World*** (2005) est exemplaire de cette dualité : ce que l'on voit – leur bonheur à nager ensemble – n'est pas exactement ce que l'on ressent (une crainte diffuse, le pressentiment que cette nage est la dernière). C'est dans son cinéma que l'on rencontre également des personnages qui s'émeuvent de la beauté paysagère qui les entoure et s'en émeuvent avec gravité. Car ils sentent bien que quelque chose d'imminent, et de profondément destructeur, peut arriver. Si brève soit-elle, la présence de Ben Chaplin dans ***The New World*** résume parfaitement la sensibilité du cinéaste. Lorsqu'il remonte la rivière en pirogue, on perçoit en effet dans son regard la montée d'une émotion qui le bouleverse. On y lit même un début d'hébétude, qui donne au soldat venu « souiller » la terre la conscience soudaine qu'il pourrait tout aussi bien être son gardien. C'est pour cela que Malick est un cinéaste de la voix intérieure, car elle est mieux capable qu'une autre d'entrer en communion avec la nature, d'établir avec elle un rapport très intime. Ce rapport peut aller jusqu'à la mort volontaire comme le montre le geste final du soldat Witt dans ***The Thin Red Line*** (1998). Geste mystérieux puisque c'est bien le caractère paradisiaque du monde qui l'entoure, et que la guerre ravage, qui le pousse au suicide. Comme si la nature l'avait amené à ce point de compréhension de lui-même, mais aussi de la tâche qui lui fut assignée, au-delà duquel il n'y a pas de autre salut que le sacrifice. Malick peut alors filmer la séquence comme un grand moment de retrouvailles entre l'homme et le milieu qui l'aura fait rêver (ici, la vie douce et paisible des Indiens à laquelle le soldat goûte au début du film), avec la croyance que mourir ce n'est pas quitter, mais rejoindre. ■

The New World **de Terrence Malick**

© New Line Cinema