

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 fantasmagique du Mal, l'abîme du crime et de la perte. 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 étouffement. 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



In the *Electric Mist* de Bertrand Tavernier

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.

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 traitres 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 reparait, 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 resurgissent 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**