

Figures de la transcendance Nature et spiritualité

Gérard Grugeau

Numéro 144, octobre–novembre 2009

États de la nature, états du cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25105ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2009). Figures de la transcendance : nature et spiritualité. *24 images*, (144), 11–13.

Figures de la transcendance

NATURE ET SPIRITUALITÉ

par Gérard Grugeau

TOUT AU LONG DE L'HISTOIRE DU CINÉMA, LA NATURE A SOUVENT ÉTÉ LE LIEU propice à l'éclosion du spirituel, que l'on songe à l'ampleur cosmique des films de Victor Sjöström (*Le vent*, 1928), au mysticisme taoïste de Zhang Yimou (*Le sorgho rouge*, 1987) ou aux « épiphanies » chez Andreï Tarkovski (*Le miroir*, 1974). Au sein d'une nature source de beauté et de vérité, l'homme est l'être qui rend la métaphysique possible, celui qui a le potentiel de s'aventurer au-delà de l'expérience sensible et de l'empirisme du vécu immédiat pour accéder à une réalité supérieure et embrasser la totalité de l'existence. Que l'on parle des « vérités intelligibles » d'Aristote, de la « bonté », du « bien » ou de l'« intuition » chez Platon, de l'idée de Dieu conçue plus tard par les théologiens et les philosophes ou encore de la dissolution du moi dans l'absolu chez les hindouistes, nombreuses sont les figures de la spiritualité intimement liées à la nature qui ancrent l'aventure humaine dans une transcendance unissant l'homme à l'univers. À l'instar des autres formes d'art, le cinéma a très rapidement pris en charge cette quête du mystère divin ou, plus largement, d'une supraréalité au-delà du visible pour nous initier aux éblouissements de la vie.

CAPTEUR D'ABSOLU

Constitué d'images et de sons, le cinéma est un art matérialiste qui recueille l'intensité du réel, d'autant plus quand il filme la nature et le passage du temps. Dans son immanence même, le paysage est acteur, témoin et conscience. Comme une argile poreuse perméable à la vision du monde de ses plus fervents alchimistes, le cinéma pénètre et révèle la substance du monde, ouvrant alors sur d'autres possibles.

Chez Tarkovski, l'homme a une propension naturelle à abolir les frontières entre la matière et l'esprit par la seule élévation de la pensée. Ainsi, l'arbre planté au bord de la mer Baltique dans *Le sacrifice* (1986) porte en lui les bourgeons de la rédemption à l'heure où menace l'anéantissement nucléaire. Violentée par l'homme épris de pouvoir, la nature souffre d'une disharmonie horrifiante, assujettie qu'elle est à une civilisation construite sur l'illusoire et l'inutile. Or « l'homme appartient à un tout, au destin du monde », dit le cinéaste dans le livre *Le temps scellé*. En s'engageant sur la voie de la responsabilité spirituelle, il peut encore repousser le chaos et renouer avec l'innocence perdue, la profondeur virginale d'une nature qui emporte dans son cours la vérité de nos vies. L'image est ici un « capteur d'absolu » qui ouvre l'âme humaine sur une promesse d'éternité.

Cette force régénératrice se retrouve dans *Stromboli* (1949) où le personnage féminin est prisonnier d'une île dont Roberto Rossellini fait une terre de douleur et de miracles. Là, le ciel, la mer et un volcan menaçant semblent se liguer contre Karen pour tracer la ligne spirituelle d'une tragédie antique qui la transformera à tout jamais. Couchée dans la cendre sous la Voie lactée, la jeune femme en fuite



Lumière silencieuse de Carlos Reygadas

touche au fond de la déréliction avant de percevoir l'appel de la beauté et le rayonnement du mystère divin qui lui redonne foi en l'avenir. Grâce au pouvoir de transfiguration que la mise en scène confère aux êtres, à la nature et au cosmos tout entier, Rossellini donne corps à une dialectique forte qui exprime un idéal moral et s'incarne en laissant sourdre l'ineffable. Cette résonance du sacré trouve aussi une incarnation vigoureuse chez Bruno Dumont.

PULSIONS ET RÉVÉLATION

Dans *L'humanité* (1999) la nature répond à une double fonction. Elle est à la fois le lieu des pulsions primaires qui renvoie l'homme à une animalité exacerbée (le meurtre de la fillette) et le

lieu d'une révélation métaphysique où l'être, écartelé entre la chute et la rédemption, trouve son salut. Tout le film est lourd d'un absolu de la faute qui s'étend avec une ampleur tragique sur le paysage accablé de ciels et de glaise. Figure christique empathique, Pharaon embrasse du regard cette terre pétrie de solitude et lévite en direction du lieu du crime où le mal s'est déchainé. C'est par lui qu'advient

l'échange mystique comme chez Robert Bresson dans *Les anges du péché* (1943). Assumant la faute et innocentant du même coup son ami et voisin Joseph, Pharaon, menottes aux poignets, choisit alors d'endosser tout le poids de la condition humaine.

Cette notion de transfusion spirituelle est aussi présente dans *Lumière silencieuse* (2007) de Carlos Reygadas, hommage à *Ordet*

(1955) de Carl Th. Dreyer. Entre un lever et un coucher de soleil filmés comme une longue coulée engourdissante qui semble célébrer à la fois la genèse du monde et du cinéma, la nature s'ouvre et se referme sur un banal récit d'adultère pour nous plonger dans un profond état de méditation où l'écho du spirituel se fait entendre. De la mort de l'épouse bafouée sous une pluie diluvienne qui terrasse les âmes souffrantes à la scène du miracle où la maîtresse fait don d'elle-même et rétablit l'harmonie du monde, Reygadas inscrit sa vision dans des zones indicibles où la nature vibre d'une sorte de religiosité cosmique des plus hypnotiques.

Ces zones indicibles lovées aux frontières du manifeste et du caché ont très tôt attiré les cinéastes, peut-être parce qu'elles permettent de tester les limites de l'image, d'en sonder l'alchimie mystérieuse et la transparence tout en se mesurant au défi de l'absolu. Sans doute est-ce dans ces termes qu'il faut voir *Céline* de Jean-Claude Brisseau qui parvient, en refusant toute certitude rationnelle, à transcender les clichés de l'imagerie chrétienne pour toucher aux profondeurs de l'immensité universelle. Le film n'en est pas moins une œuvre de croyance sertie dans une nature exaltante qui, selon l'expression du cinéaste, provoque des phénomènes de « contagion de sang » entre le réel et son double fantastique. On passe ici des échanges spirituels chers à Bresson à des courants d'énergie circulant librement entre les êtres et un ordre naturel bruissant de tout son lyrisme. En méditant sous l'arbre, Céline se met à l'écoute du monde. Peu à peu, elle est absorbée par le paysage et elle se fond dans le néant du Tout-vivant auquel elle a toujours aspiré, au prix de tous les renoncements. Le cinéma traverse ici les apparences pour accéder à de troublantes plages d'illumination et de plénitude où l'individu, « Dieu » et l'univers ne font qu'un. Peut-être touche-t-on alors au panthéisme de Spinoza qui croyait en un Dieu immanent à la nature, participant d'une même substance. On ne s'étonnera donc guère que, au-delà de son héritage chrétien, Brisseau se soit dit à l'époque fasciné par les philosophies de l'Inde et de l'Extrême-Orient.

Le miroir D'ANDREÏ TARKOVSKI



Chez Tarkovski, les hommes et les femmes sont parties prenantes de l'ordre du monde, liés au passé immémorial de la vie sur terre et profondément ancrés dans une nature qui, souverainement, les englobe et les dépasse. La présence de la nature joue un rôle primordial dans tous les films du cinéaste russe, bien que la complexité symbolique du *Miroir* (1974) en fasse un exemple particulièrement révélateur. Cette nature de laquelle surgissent les réminiscences du passé, hantée par la présence-absence du mari, du père qu'évoque le passage soudain du vent dans le feuillage des arbres; cette nature symbole de fécondité associée à la figure de la mère, de la femme, est une nature vibrante, brûlante, palpitante, qui distille une infinité de sensations dont la rencontre fait éclore des émotions complexes et puissantes. Tarkovski sait mieux que personne sublimer la sensualité des éléments par un recours extraordinairement expressif au feu, à la pluie, à l'eau qui suinte et tombe goutte à goutte, au vent qui souffle en bourrasques, tout comme il sait traduire le langage secret des choses vivantes, les bruits et bruissements du monde, la respiration mystérieuse de la nature dans ses formes les plus primitives (importance donnée au règne végétal par ces lents travellings sur les

herbes mouillées, la mousse, les troncs pourris). Combien sommes-nous à éprouver cette impression de n'avoir jamais mieux vu le monde qu'à travers les yeux de ce cinéaste prodigieux? – Marie-Claude Loiseau

La neuvaine DE BERNARD ÉMOND

« La contemplation de la nature est pour moi la seule façon de m'oublier, de me perdre, de sortir de moi », a déjà confié Bernard Émond en entrevue. Et c'est bien là un aveu que pourrait faire à son tour le personnage central de *La neuvaine* (2005), femme médecin éprouvée au point de vouloir mourir et que seul un pèlerinage improvisé au bord du fleuve – à Sainte-Anne-de-Beaupré et à Petite-Rivière-Saint-François – arrivera à guérir. Film sur la foi mais qui refuse de prendre parti entre la science et la religion, *La neuvaine* propose plutôt un regard qu'on dira panthéiste, empreint d'une spiritualité qui veut remettre au cœur de la vie des hommes modernes la transcendance perdue, transcendance dont les signes les plus immédiats sont ceux qu'offre la nature. De fait, c'est lorsqu'elle est mise en présence du formidable spectacle des oies blanches, au cap Tourmente, que Jeanne retrouve sa volonté de vivre, reprend le fil de son existence; sa douleur mise en perspective par une conscience renouvelée du monde, et face à quelque chose qui la dépasse, elle peut redevenir la femme de science qu'elle n'a jamais cessé d'être. – Pierre Barrette



IDENTITÉ COSMIQUE

Revêtant différentes formes selon les cultures, le panthéisme nourrit plusieurs visions de cinéma. Pour le marxiste freudien Shohei Imamura, l'univers est l'être unique, l'entité totalisante dans laquelle se dissout l'idée même d'un Dieu créateur anthropomorphe. Traversé de forces vives, son cinéma n'en témoigne pas moins d'un riche syncrétisme religieux. Celui-ci puise aux sources d'un Japon originel marqué à la fois par les divinités invisibles (*kami*) du shintoïsme (« la voie des dieux ») et un animisme nourri de cultes plus anciens liés à la nature. Ancré dans un Japon ancestral, *La ballade de Narayama* (1983) rend compte de cette vision unitaire qui fonde l'essence même de l'existence. Animaux et humains copulent à l'unisson au sein d'une nature cruelle et impitoyable où se joue la survie de l'espèce et du groupe social. La mort que la vieille Orin doit attendre au sommet de la montagne sacrée parmi les vautours n'est qu'une des étapes transmigratoires reliées aux cycles de vie et de réincarnation que le cinéaste capte en entomologiste fasciné. Ici, malgré le déchirement de la séparation entre une mère et son fils, le grand départ n'est pas associé à une perte, mais à une conscience vive et lucide de la mécanique d'un grand jeu cosmique où la nature orchestre une partition mémoriale scandée de morts et de renaissances.

Dans le cinéma de Naomi Kawase, la nature a aussi son identité cosmique, mais le corps végétal luxuriant de *La forêt de Mogari* (2007) se veut plutôt un temple protecteur et bienveillant. Il est le haut lieu de la réconciliation avec soi et le monde, là où s'épanouit un cinéma de l'intériorité d'une infinie délicatesse. Entre les champs de thé qui ravivent les jeux de l'enfance et la forêt purificatrice qui invite au « temps du deuil », Kawase nous projette dans un monde organique où les vivants, les morts et les fantômes d'un passé meurtri se côtoient et participent d'une même réalité tangible. Au bout de ce voyage cathartique, les personnages seront rendus à la vie vécue, celle du cœur et du ressenti.

Autre forêt, mais cette fois-ci associée à la perversité des hommes et à l'enfer du crime : celle d'Akira Kurosawa dans *Rashômon* (1950). Ici, la multiplicité des points de vue invite naturellement à la cohabitation de plusieurs niveaux de réalité qui font vaciller le réel et la vérité. La forêt dense et sauvage à travers laquelle filtre le soleil devient la métaphore de la loi du désir, de la vanité de l'ego et des errances du cœur humain, pris de vertige entre l'ombre et la lumière. Fortement stylisé, secoué de violences telluriques, le film déploie une esthétique du sacré aux résonances universelles que le moralisme du cinéaste tire vers un dénouement apaisé qui prend congé de la noirceur du monde... même si on reste ici plus proche d'une expérience de l'effroi que de l'harmonie.

DOCTRINES ET RITUELS

Ce rapport au sacré constitue aussi l'un des piliers de la civilisation indienne, héritière d'une culture du divin traversée de moult courants à la richesse inestimable. Certains ont d'ailleurs vu un



La forêt de Mogari de Naomi Kawase

*Beau paradoxe d'un art
foncièrement matérialiste
qui a toujours mobilisé
ses forces plastiques pour
solenniser la quête de
sens d'une humanité
constamment interpellée
par l'énigme de sa propre
histoire.*

Beau paradoxe d'un art foncièrement matérialiste qui a toujours mobilisé ses forces plastiques pour solenniser la quête de sens d'une humanité constamment interpellée par l'énigme de sa propre histoire. Au-delà de la beauté résident surtout la teneur en vérité du cinéma et sa signification provocante. ■



Pather Panchali de Satyajit Ray