Document généré le 12 mai 2024 02:26

24 images

24 iMAGES

[Critiques]

André Roy, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Pierre Barrette, Marcel Jean, Fabien Philippe, Bruno Dequen, Thierry Horguelin, André Roy et Helen Faradji

Numéro 144, octobre–novembre 2009

États de la nature, états du cinéma

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25111ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Roy, A., Grugeau, G., Loiselle, M.-C., Barrette, P., Jean, M., Philippe, F., Dequen, B., Horguelin, T., Roy, A. & Faradji, H. (2009). Compte rendu de [[Critiques]]. *24 images*, (144), 10–25.

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/

érudit

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/

le vent agite le sapins dans la montagne, de jeunes forêts poussent dans un avenir que nous ne verrons pas. Tu comprends? C'est ce mystère-là qui m'attire », celui-là même qui affleure au travers de ces trois expériences féminines relatées par Rohmer, Renoir et Guiguet.

PROFONDS ÉBRANLEMENTS

Cet accès à une autre dimension, cette façon d'entendre vibrer en soi des émotions indicibles, qu'on a perçues comme liées à Éros, peut aussi bien renvoyer à la façon dont opère l'émotion esthétique. Celle-ci a peu à voir, par exemple, avec la contemplation d'un paysage agréable à l'œil. Du reste, que ce soit la plage de Biarritz, le bocage normand, les berges du Loing, les Alpes, aucun des films ne tente de séduire notre regard ou de restituer par l'image les sentiments des héroïnes. C'est autrement qu'ils nous touchent. Ce que ressentent nos trois personnages évoque ces ébranlements plus profonds qui nous submergent par surprise sans que nous puissions tout de suite comprendre quels ressorts les ont provoqués. « Ça prend ici, ça monte, ça donne presque envie de pleurer. » Leur émotion se nourrit d'abord du chant de la nature, de son mouvement, de ses vibrations. Mais on peut aussi entendre dans ces films combien le bouleversement dans lequel ces trois personnages féminins sont soudain plongés est aussi lié à leur état initial. Déplacé dans la sphère de l'art, cela nous rappelle les limites d'une appréciation qui ne reposerait que sur une lecture de l'œuvre. Alors que notre expérience courante est pleine de ces émotions impromptues, nous ne les prenons finalement que peu en compte quand elles ne sont pas en phase avec des œuvres légitimées par notre habitus. Mais, dans le même mouvement, ces films nous disent aussi le caractère éphémère de ces ébranlements. Marianne est, nous l'avons dit, trompée par un mirage. Henriette vivra, comme Henri l'avait prédit à son ami Rodolphe, avec, au fond de son être, la nostalgie indélébile de ce moment de grâce. Quant à Delphine, au regard du peu d'empressement du garçon pour elle, rien ne dit que le bonheur qu'elle entrevoit est véritablement au bout du chemin. C'est aussi peut-être que la nature, à la fois éternelle et perpétuellement changeante, sait faire écho à tous nos tourments, à tous nos chaos et trouver la clé de nos apaisements. ■

1. Plus tard, Kant lira cette image de la déesse voilée comme « la loi morale en nous ». Sur ces questions on pourra se reporter avec profit au recueil collectif *Du sublime*, Belin, 1988 et, en particulier aux études de Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime » et, de Jacob Rogozinski, « Le don du monde ».

Lady Chatterley DE PASCALE FERRAN

C'est tout l'art indéniable, à la fois sobre et éclatant, de Pascale Ferran d'avoir su rendre l'esprit et la lettre du roman de D.H. Lawrence. Tout y est tendresse, calme et volupté. La cinéaste en fait une exquise romance, que ce soit dans sa version courte ou en deux parties, et plus passionnante, dans sa version longue de ***Lady Chatterley*** (2006). Dans une œuvre parlant d'un couple, de désir et de sexe, la cinéaste a ajouté un personnage : la nature. Celle-ci fait corps avec la narration. Les fleurs et les arbres, les ruisseaux et les fossés, la pluie et le vent permettent l'éveil sexuel de Constance et l'accompagnent. La nature est un écrin qui accueille et fait fructifier l'amour entre elle et Parkin. Elle épouse leurs états d'âme, leurs pulsions, leur spontanéité, grâce à un filmage tout en élégance et en finesse. C'est bien dans un éden que le couple vit sa folie sexuelle, dans un paradis qui n'est pourtant ni allégorique ni symbolique. Comme si tout allait de soi : que le bruissement des feuilles et le tapis de mousse y étaient aussi souverains que la fébrilité du désir et l'érotisme des étreintes. Peut-être pourrions-nous en tirer un constat ou une morale : la nature est notre conscience. Rien ne pèse sur celle de Constance et de Parkin; pas de reproches ni de culpabilité, pas de péchés. D'où, ici, une nature nue et vitale, à la fois toute de bonté et de beauté, comme devrait être simplicité heureuse l'instinct sexuel. – **André Roy**

Blissfully Yours et *Tropical Malady* D'APICHATPONG WEERASETHAKUL

Chez Apichatpong Weerasethakul, la nature est passage. Elle est le lieu contemplatif où l'on se coupe du temps social pour entrer dans le temps dilaté de l'intime où l'infinie douceur de l'amour est sans cesse menacée par la part d'ombre de son trop-plein. À l'écran, le réel se desquame, se débarrasse des peaux mortes superflues pour accueillir le simple *être-là* des corps alanguis dans le présent éternel d'une nature édénique. En son sein, tout gonfle et grandit dans le cadre, happant notre regard pour l'installer dans une sorte de torpeur éblouie. Mais l'élégie panthéiste de ***Blissfully Yours*** (2002) n'est pas que félicité extatique. Elle accueille aussi toute la tristesse diffuse des vies insatisfaites et l'inquiétude métaphysique des êtres. Amplifiée par les vibrations de la nature environnante, cette plainte monte comme la rivière et s'épanche. Mais ici, rien ne naît, rien ne se perd, tout se transforme à l'infini dans l'acceptation consentie d'un destin cosmique immanent. Si, chez le cinéaste thaïlandais, la béatitude amoureuse est indissociable d'une souffrance prégnante, elle est aussi hantée par les fantômes affamés d'un entre-deux terrifiant. La jungle touffue de ***Tropical Malady*** (2004) devient à cet égard le lieu de la sauvagerie luxuriante des pulsions prédatrices, là où le récit s'abreuve aux légendes et aux mythes à l'ombre du réel. Question de *nâng* (peau) – et de mue là encore – où la tradition du théâtre d'ombres pare le réel de son double fantastique et fantasmatique. Avant de trouver « la voie de l'esprit », la

bête sauvage en nous rôde et rêve de dévoration. Cernés par la vie, nous sommes à la fois la proie et le prédateur réunis dans l'attente exténuante du dompteur intérieur qui nous délivrera du monde des fantômes. – **Gérard Grugeau**

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 déchaîné. 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 Loiselle**

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**

Photo: Pierre Dery

chez Devlin et Blais que chez Petel. En effet, ce film foisonnant, à la fois brouillon et ambitieux, reflète les thèmes, les enjeux et l'esprit de la Révolution tranquille. S'amorçant à Montréal pendant le Festival du film, suivant le fleuve Saint-Laurent puis s'enfonçant dans les terres de la Côte-Nord pour se terminer au barrage Daniel-Johnson, alors en construction, le film actualise donc la figure du défricheur de terres qui devient ici bâtisseur de barrages. C'est le Québec moderne qui se profile, mais le rapport à la nature demeure le même. Le Québécois ne vit pas en harmonie avec la nature, il prend possession du territoire, il l'exploite. Figure emblématique de cette situation, dépositaire de l'identité mythique du Québécois, le colon se battra pour conserver ce rôle, que ce soit dans le documentaire (voir le personnage d'Hauris Lalancette dans le cycle abitibien de Pierre Perrault et Bernard Gosselin) ou dans la fiction (voir ***Les smattes,*** 1972, de Jean-Claude Labrecque, dans lequel deux Gaspésiens refusent de brader leur liberté en acceptant d'être déménagés lorsque le gouvernement décide de fermer leur village).

Les mâles (1970) de Gilles Carle

NOUVELLES DONNÉES

Réalisé par Gilles Carle en 1969, ***Red*** amène de nouvelles données dans l'équation. Le personnage principal, Réginald Mackenzie, est un métis voleur de voitures. Il entretient de bonnes relations avec les enfants « blancs » de son père, qui vivent dans une carrière (et qui exploitent donc la terre). Accusé de meurtre, il se réfugie dans une réserve indienne isolée, où il vit pendant un moment en harmonie avec ses racines et la nature. Désireux de prouver son innocence, il retourne toutefois en ville où il est abattu par ses demi-frères. L'introduction de la figure de l'Amérindien provoque donc un autre rapport à la nature. Carle en fera d'ailleurs l'un de ses thèmes de prédilection, l'existence en harmonie avec la nature étant montrée comme une utopie, alors que ceux qui exploitent la nature sont associés au mal. ***La vraie nature de Bernadette*** constitue d'ailleurs le point central d'une trilogie informelle sur l'opposition entre la nature et la culture complétée par ***Les mâles*** et ***La mort d'un bûcheron.*** Dans ce cycle, la violence et la sauvagerie consacrent l'échec de cette conception utopique du rapport entre l'homme et la nature. Dans ***Fantastica*** (1980), Carle montre Euclide Brown (Serge Reggiani), personnage ayant adopté plusieurs attributs des Amérindiens, défendant sa terre face aux sbires d'une multinationale du papier qui cherchent à l'évincer. Encore une fois, Carle oppose la civilisation et la nature, avec une sympathie marquée pour un mode de vie inspiré de celui des autochtones.

Réalisé par Claude Gagnon en 1985, ***Visage pâle*** s'inscrit dans la mouvance de ***Red.*** En fait, le film peut d'une certaine façon faire penser à ***Deliverance***, classique de John Boorman. Il s'en distingue cependant sur le plan idéologique, car alors que Boorman opposait la civilisation à la sauvagerie primitive et plaçait les hommes civilisés devant la nécessité de régresser pour survivre, Gagnon introduit un troisième élément, l'Amérindien, individu capable d'évoluer harmonieusement avec la nature en canalisant sa violence et son agressivité. Ainsi, CH, le personnage principal du film, apparaît comme un séducteur fuyant les responsabilités qui, par son refus du modèle social dominant (la famille), se place en situation de vulnérabilité face à la sauvagerie qu'incarnent trois campagnards. Son expérience de la violence devient alors une sorte de traversée du désert, une expiation menant à la rencontre de l'Amérindienne Marie, figure féminine avec qui il peut apprendre à former une cellule sociale, en pleine nature. Mais, comme Réginald Mackenzie dans ***Red,*** CH réalise qu'il ne pourra toujours vivre caché.

Au fil des époques, l'ensemble de la cinématographie québécoise est donc marquée par ces deux conceptions opposées : d'un côté le Québécois défricheur (c'est ce qu'on retrouve, par exemple, dans ***Le dernier glacier*** de Roger Frappier et Jacques Leduc, dans ***Le père de Gracile*** de Lucie Lambert, dans ***Les états nordiques*** de Denis Côté, etc.), de l'autre l'autochtone vivant au diapason de la nature (voir, entre autres, ***Le silence des fusils***

Entre la mer et l'eau douce
DE MICHEL BRAULT

Librement inspiré de la vie de Claude Gauthier, ***Entre la mer et l'eau douce*** (1967) raconte l'histoire d'un homme qui sacrifie son amour à son succès. Sur le plan thématique, le film se présente comme un moment de passage entre la tradition et la modernité, entre un Québec rural et un Québec urbain. Ainsi, le parcours de Claude, qui débute chez les Amérindiens de la Côte-Nord pour se terminer à Montréal, est exemplaire d'un rapport au territoire en pleine transformation. En quittant la campagne pour la ville, en quittant sa petite amie amérindienne, Claude fait des choix qui révèlent ses valeurs profondes. Il ne le réalisera que bien plus tard.
– **Marcel Jean**

d'Arthur Lamothe et ***Ce qu'il faut pour vivre*** de Benoit Pilon). La persistance de ces conceptions montre bien leur ancrage profond dans la mythologie identitaire québécoise. C'est à travers elles que se fait le lien entre le colon et le Québécois moderne, la Révolution tranquille constituant somme toute, sur ce plan, un changement d'échelle : du lopin de terre à défricher on passe à la Manicouagan sur laquelle il faut construire des barrages. Dans ce contexte, la figure de l'autochtone devient l'inspiration de ceux qui favorisent un rapport différent à la nature et qui, par conséquent, s'opposent à l'escalade du développement. ■

Aguirre, la colère de Dieu
DE WERNER HERZOG

En se lançant sur les traces des conquistadors à la conquête du mythique Eldorado vers 1560, Herzog embrasse la forêt amazonienne et magnifie autant sa luxuriance que sa sauvagerie. Après avoir quitté la cordillère des Andes pour s'enfoncer dans la forêt vierge, le film suit l'expédition d'une partie des hommes installés sur des radeaux. Cette expédition tourne très vite au fiasco pour ces soldats attaqués par les flèches des Indiens et touchés par la fièvre. Pour tenter de contrer une nature qui leur résiste, ces hommes, guidés par la fureur de leur chef Aguirre, nomment l'un des leurs empereur du Pérou et de l'Eldorado. Si la conquête ne peut s'opérer matériellement, elle se fera à coups de traités stériles où chacun s'adjuge sur papier la propriété des terres environnantes. ***Aguirre, la colère de Dieu*** (1972) met en exergue la folie de l'homme blanc tentant de percer l'épaisseur d'une forêt, réfractaire à toute invasion. Ici, la verticalité humaine s'oppose à l'infini de la forêt, l'austérité de la morale catholique à l'épanouissement sauvage de la nature. Devenue écrin mortuaire, la forêt finira littéralement par engloutir les aventuriers dans la dernière séquence où Aguirre, plus fou que vivant, sera le seul survivant d'un radeau rempli des cadavres de ses compagnons. Réduit à quelques rondins, l'unique territoire de ces hommes cédera à son tour à l'invasion d'une armée de singes, dignes représentants d'une nature grouillante et insaisissable. – **Fabien Philippe**

L'île nue DE KANETO SHINDÔ

Tourné en Cinémascope dans les splendeurs de l'archipel nippon, ***L'île nue*** (1960), film sans dialogue, repose entièrement sur les rapports qu'un couple de paysans et leurs enfants entretiennent avec la nature. Condamnés à se déplacer inlassablement entre deux îles pour rapporter sur leurs frêles épaules l'eau douce qui permet d'irriguer les champs étroits du rocher sur lequel ils ont élu domicile, les membres de la famille ne survivent que par un dur labeur. Ce drame minimaliste rythmé par les saisons n'en est pas moins une ode à la vie où la beauté du lieu n'a d'égale que son ingratitude. Écrasée de ciels immenses, l'île nue semble tenir à la fois de l'Éden harmonieux et du rocher de Sisyphe impitoyable qu'une humanité accablée doit constamment por-

ter, prisonnière du cycle tyrannique de l'éternel recommencement. Parties prenantes de cette nature sublime, les silhouettes humaines paraissent émaner de ce paysage qui leur ressemble. Fragiles incarnations à la fermeté douce, elles se découpent sur l'horizon infini de cette terre aride et de cette mer grandiose comme le couple de *L'angélus* de Millet ou quelques personnages sortis des films naturalistes de l'ère soviétique. Jouant des échelles de plan (plans rapprochés des visages et plans d'ensemble) et des cadrages, la mise en scène d'une puissance poétique poignante célèbre l'unité du monde. Drapée dans un noir et blanc contrasté, la nature y est souveraine, révélant à travers gestes et rituels l'âme secrète d'une civilisation immémoriale. – **Gérard Grugeau**

Charisma DE KIYOSHI KUROSAWA

Il aura fallu à Kurosawa attendre le succès international de ***Cure*** pour que des producteurs acceptent enfin de financer le scénario de ***Charisma*** (1999), projet chéri pendant de nombreuses années et écrit au début de la décennie 1990. Bénéficiant d'une liberté créative complète, le réalisateur a ainsi pu mener à terme cette œuvre étrange, de loin le film le plus expérimental de toute son œuvre. Souffrant de dépression nerveuse, le policier Yabuike (interprété par Koji Yakusho, acteur fétiche du cinéaste) se perd au milieu d'une forêt décrépite. Il se retrouve malgré lui au cœur d'une lutte sans merci entre une femme botaniste, des écoterroristes et un groupe d'industriels à propos d'un arbre rare nommé Charisma. Selon certains, les racines de l'arbre contaminent la forêt environnante; pour d'autres, Charisma est au contraire source de vie. Kurosawa est réputé pour la forte teneur métaphorique de ses récits, souvent considérés comme des allégories de la société japonaise contemporaine. Or, si Charisma semble de prime abord poursuivre cette tendance, force est d'admettre que le film possède une incroyable force de suggestion énigmatique et qu'il apparaît impossible à catégoriser. À la fois fable écologique, allégorie politique, métaphore sur l'individualisme et le terrorisme et récit

apocalyptique, ***Charisma*** défie toute interprétation et plonge au cœur du rapport ambigu unissant l'homme et la nature. – **Bruno Dequen**

I Know Where I'm Going
DE MICHAEL POWELL ET EMERIC PRESSBURGER

La nature joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Powell et Pressburger, cinéastes des confins du monde et des éléments déchaînés. Parlant de ***I Know Where I'm Going*** (1945), Raymond Chandler disait n'avoir jamais vu « un film qui sentait le vent et la pluie à ce point ». Jeune Londonienne énergique et déterminée, Joan Webster part pour les îles Hébrides épouser son riche patron qui a l'âge d'être son père. « C'est une belle journée ! » s'exclame un marinier alors que gronde le tonnerre annonciateur des tempêtes à venir. Parvenue presque au terme de son voyage, Joan se trouve bloquée par le mauvais temps dans une île voisine, où l'ambiance étrange, les mœurs excentriques des habitants et un jeune châtelain ruiné jetteront le trouble dans son cœur et mettront à mal ses belles certitudes. Tourné au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, ce film alerte et vif séduit irrésistiblement par son invention visuelle, sa variété de ton et sa liberté d'allure, sa manière constamment surprenante de fondre le romanesque, le lyrisme et l'humour, la comédie sentimentale, la satire sociale, le souvenir de vieilles légendes celtes et le poids d'une malédiction ancestrale. Le climat et le paysage insulaire, magnifiés par la photographie aux contre-jours audacieux d'Erwin Hiller, sont les agents de la transformation intérieure de l'héroïne, depuis les brouillards et l'orage jusqu'au formidable tourbillon marin qui manque de l'engloutir avec son frêle esquif au cours d'une séquence extraordinaire. Pour Powell, le cinéma est à la fois un outil documentaire (belle scène des noces d'or d'un vieux couple d'îliens) et le merveilleux « train électrique » cher à Orson Welles, et c'est ce qui confère à ce film sa singulière poésie, à cheval sur le réel et l'imaginaire. – **Thierry Horguelin**

The Naked Prey
DE CORNEL WILDE

Cornel Wilde est probablement l'acteur devenu cinéaste le plus atypique de l'histoire du cinéma hollywoodien. Comment expliquer que, sympathique acteur de second rang, il ait soudainement décidé à l'âge de 50 ans de réaliser ces trois ovnis que sont ***The Naked Prey*** (1966), ***Beach Red*** (1967) et ***No Blade of Grass*** (1970) ? Brutaux, cruels et épurés, ces films représentent la plongée d'un homme au cœur des pulsions les plus primitives de l'humanité. Et ***The Naked Prey***,

qui demeure le plus connu des trois, ouvre le bal de façon inoubliable. Entièrement tourné en Afrique, c'est un récit de survie d'une violence et d'une pureté rares. La quasi-absence de dialogue et de contextualisation, la brutalité des scènes et du montage en font une véritable expérience sensorielle. La nature, dans toute sa splendeur et sa violence, explose littéralement à l'écran. Poursuivi par des chasseurs indigènes, l'homme anonyme interprété par Wilde lui-même est attentif au moindre bruit, au moindre changement de luminosité et de température. Car la nature selon Wilde est un environnement sans pitié, dans lequel l'homme n'est plus qu'une proie parmi d'autres. Si un film avait pu être tourné à l'époque préhistorique, il aurait probablement ressemblé à ***The Naked Prey***. – **Bruno Dequen**

Moïse et Aaron DE JEAN-MARIE STRAUB ET DANIÈLE HUILLET

Jamais bucolique ni exotique, la nature enregistrée par les Straub-Huillet. Pas de déification ni de trompe-l'œil chez eux. Peut-être, parfois, un brin d'érotisme, par leur manière de faire entendre sa « nudité » dans la sécheresse de la végétation italienne, le sable mêlé au vent, la lumière rase du midi. À cause de la présence sans affèterie des corps et l'absence janséniste de mouvements (caméra et acteurs), la nature est bien là, dans ces cadres rigoureux, coupés au cordeau, fidèle, prête, semble-t-il, à se dissoudre tant le personnage ne peut avoir prééminence que si elle lui offre la place qui lui est destinée. Il n'en est pourtant rien : elle a bien sa place à elle, concrète mais non envahissante, laissant les présences (voix, personnages, sons) la porter, l'emporter, indiquant qu'elle peut devenir lieu de violence, d'affrontements. La nature n'est pas faite pour être admirée, caressée, sublimée, cela est évident dans ***Moïse et Aaron*** (1974). La terre y est trop aride, trop contradictoirement fermée par des murs de roche et les montages et fuyant par l'horizon sans limites qui l'ouvre sur le ciel pour être *spectacularisée*. Mais c'est ainsi : comme le chant, le jeu des acteurs, les costumes, elle est rendue à sa fonction première, que détermine une mise en scène moderne et classique : être leçon d'histoire, leçon sur le pouvoir et le peuple, lieu des conflits et des luttes, liberté sauvage. Comme, entre autres, dans ***De la nuée à la résistance*** (1979), ***Othon*** (1970), ***Trop tôt, trop tard*** (1982), ***La mort d'Empédocle*** (1987), ***Sicilia!*** (1999), ***Ouvriers, paysans*** (2001), elle reste indivisible. – **André Roy**

Enfin, à l'été de 1972, Bergman reviendra une dernière fois dans son île avec une équipe pour y tourner certaines séquences de ***Scènes de la vie conjugale***. Sa petite île, refuge de l'homme tourmenté qu'il était assurément, était devenue une autre scène : le théâtre permanent de *sa* vie.

Mais la nature, c'est-à-dire surtout la mer, est présente dans l'imagerie du cinéaste bien avant les œuvres de la période Farö. Dès ***Ville portuaire*** (1948), étrange film néoréaliste tourné à Göteborg (ville que le cinéaste détestait et où il vécut en bonne partie de 1946 à 1949 en tant qu'assistant-metteur en scène, puis metteur en scène du Théâtre municipal), l'eau est omniprésente et surdétermine toute la dramaturgie du film : une jeune femme tente de s'y suicider, le héros y gagne son pain et les amants peuvent compter sur elle pour fuir leur destin. Mais l'intérêt de l'œuvre est ailleurs : dans l'attention portée au monde du travail et à la culture ouvrière ainsi qu'aux problèmes sociaux nés de l'après-guerre.

Persona d'Ingmar Bergman

Trois films des années 1950 utiliseront beaucoup plus explicitement la mer comme cadre, aussi bien que comme lieu symbolique : ***Jeux d'été*** (1950), porté par l'interprétation troublante de Maj-Britt Nilsson, présente la nature comme idéal nostalgique (la mer, immense utérus) où la liberté des corps et la force du désir se découvrent et s'affirment; dans ***L'attente des femmes*** (1952), la nature ouvre le film (eau, forêt, chalet, bain) et, ultimement, symbole d'harmonie, permet les réconciliations les plus improbables – le symbolisme convenu (eau=sexe) est par contre assez plat et n'ajoute rien au récit, non plus qu'à l'art du cinéaste; enfin, l'extraordinaire ***Monika*** (1952) reprend tous ces thèmes et les porte à un degré d'incantation jusqu'alors impensable. Premier chef-d'œuvre absolu du cinéaste, la nature est d'abord ici le corps de Harriet Andersson, et avec lui le soleil et la mer faits pour ce corps filmé avec une sensualité incomparable.

Le soleil de l'été suédois et le voisinage immédiat de la mer ont tôt fait de devenir un traitement de choc, là où le silence de l'une se fait l'écho des confidences trop abondantes de l'autre.

VINT LES FRAISES SAUVAGES

La nature va tenir un tout autre discours à la fin de la décennie quand le cinéaste réalise ***Les fraises sauvages*** (1957) [2]. Déjà, dans ***Jeux d'été***, les jeunes amoureux faisaient connaissance en cueillant les petits fruits en question; leur présence dans le titre et dans la dramaturgie du film homonyme est assurément moins anecdotique – de fait, il s'agit du moment-clé du film.

Rappelons-nous la scène : le vieux professeur Isak Borg, en route vers le lieu d'une cérémonie officielle couronnant sa carrière, fait un crochet pour revoir la maison d'été où il a passé les étés de sa jeunesse. Le choc est tel que le vieil homme revoit, entend et frôle ceux et celles qui ont partagé ses années de formation, notamment son frère Sigfrid et sa cousine Sara, grand amour de sa vie. Il comprend alors, avec soixante ans de retard, que sa froideur et sa droiture lui ont fait perdre celle qu'il aimait (et à

Honor de cavalleria

D'ALBERT SERRA

Tout le monde (ou presque) connaît ce roman picaresque, classique de la littérature espagnole, *Don Quichotte de la Manche*. Le réalisateur en a alors profité pour se concentrer sur le paysage et faire de ce récit célèbre une chose primitive comme la nature elle-même, belle et lyrique. ***Honor de cavalleria*** (2006) – comme le film suivant de Serra, ***Le chant des oiseaux*** (2008) – est un objet bizarre, entre tableau vivant et théâtre burlesque, où deux hurluberlus, un maître et son serviteur joués par des non-professionnels, s'en vont par les routes avec leur âne, jaspinant en catalan. Pas de moulins à vent, mais une rangée d'arbres géants qui pourraient les remplacer, puisqu'il n'y a ici que la nature, un soleil de plomb, une chaleur écrasante, le chant des cigales, le clapotis d'un ruisseau, la musique du vent dans les branches. Que des montagnes, des plaines et des vallons. Voici d'un plan à l'autre l'aridité et la verdure, la sécheresse et la luxuriance, qu'accentuent un filmage implacable. Une vision aiguë et lente de la nature. La caméra mini-DV de Serra rend certes celle-ci abstraite, mais elle en fait surtout le territoire exact de la folie indolente de Don Quichotte et Sancho Pança : une nature fantasmatique. – **André Roy**

qui il était « secrètement » fiancé) au profit de son frère Sigfrid, « hardi et troublant » (ce sont les mots de Sara), qui l'épousera et lui fera six enfants. Tout se passe en deux temps, dans le « coin aux fraises » : d'abord Sara cueillant les fruits pour l'anniversaire de l'oncle sourd et le baiser volé par le volage Sigfrid, sous l'œil attristé du vieil Isak; puis la confrontation douloureuse de Sara, toujours jeune, impitoyable, et d'Isak à 78 ans. Les souvenirs, d'abord émouvants et empreints de mélancolie, sont devenus autant de cauchemars, de blessures que le vieux médecin ne peut supporter. Le coin aux fraises, lieu idyllique, est devenu un autre mauvais souvenir.

Et ce n'est pas fini. La machine à explorer le temps que le coin aux fraises a mise en marche impose à Isak de revivre, avec ses yeux de vieillard, une scène initialement vue à travers ses yeux de jeune époux : sa femme se donnant à un grossier séducteur, à même le sol, sous la protection des arbres, et commentant par avance l'effet de ses aveux au trop sage mari.

Comme on le voit, cette nature-là n'est pas que refuge; elle recèle aussi, et peut-être même d'abord, sa part de secrets douloureux. Peut-être vaut-il mieux éviter le coin aux fraises sauvages…

FACE À LA MER

Une image célèbre, souvent publiée, nous montre Bergman de dos, son béret vissé sur la tête, assis au bout d'un quai, contemplant une mer paisible. Nous ne sommes pas à Farö, mais dans une station balnéaire de l'archipel de Stockholm, durant le tournage des ***Fraises sauvages***. Le cinéaste ayant très rarement parlé de la place qu'occupe la nature dans ses films, ou, plus largement, de son rapport avec la nature, peut-être devons-nous nous contenter de cette image. Elle dit tout : l'artiste est seul face à la mer et doit assumer sa solitude pour la transformer en un geste de création. Bergman, presque à son insu, pourrait-on croire, a souvent intégré la nature à ses images, l'utilisant comme révélateur (au sens photographique du terme) des zones cachées des personnages complexes qui habitent son œuvre.

1. Farö fut aussi un lieu de travail : Bergman y écrivit plusieurs films et y fit le montage de ***La flûte enchantée*** à l'automne de 1974. C'est d'ailleurs à Farö, dans le studio de Bergman, qu'eut lieu la première projection publique du film, devant un public de voisins et de collaborateurs.
2. Traduit littéralement, le titre suédois ***Smultronstallet*** veut dire « le coin aux fraises ». Dans l'esprit de Bergman, comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques, c'est donc le lieu qui est évocateur, chargé de souvenirs – « ces lieux, tout sonores encore des échos de ma jeunesse », dira Isak. C'est d'ailleurs aussi le lieu (« Voici mon coin aux fraises ») que désigne à son compagnon la jeune fille de ***Jeux d'été***, ce qui, dans le marivaudage en cours, peut évidemment avoir une connotation sexuelle.

Mère et fils D'ALEXANDRE SOKOUROV

Omniprésente, la nature, dans ***Mère et fils*** (1997), est ici associée à la mort d'une mère qui vit ses derniers instants dans le giron spectral d'un lieu hors du temps où la blancheur virginale des berceaux se confond avec la pâleur cireuse des linceuls. Au gré de longues promenades, seul ou en compagnie de cette mère à l'agonie, un fils prévenant veille celle qui l'a mis au monde. Autour de ce lien unique et fusionnel, Sokourov crée de toutes pièces, et loin de tout naturalisme, un espace mental d'une tension expressive sidérante qui ancre l'œuvre dans les tonalités sourdes du romantisme et les sinuosités convulsives de l'expressionnisme. Proche des toiles tourmentées de Caspar David Friedrich et d'Edvard Munch, la nature rompt avec le rationalisme des Lumières pour célébrer à la fois l'intime, le spirituel et l'aspiration vers l'infini. Conviant à l'écran tous les moyens du cinéma, l'auteur exploite les anamorphoses à coups de grand-angle pour déformer les corps et la matière du monde tout en aplanissant la profondeur de champ, comme s'il voulait assujettir le septième art aux exigences picturales d'un tableau torturé criant jusqu'au malaise l'effroi irrépressible de l'homme devant la nature. « Je suis une personne de tête. Autrement, mon cœur se briserait », murmure le fils. Ciels plombés, chemins sans perspective, falaises crayeuses, champs à la blondeur cendrée : tout compose à l'image une mystique et une poétique déchirantes, relayées par la symphonie mélancolique d'une bande-son étouffée. Jamais pour l'homme solitaire, la nature n'a-t-elle paru une telle source d'humilité sous ses dehors somptueux de limbes incertains. – **Gérard Grugeau**

Le bonheur D'AGNÈS VARDA

Voilà qu'en 1965 Agnès Varda plonge son cinéma dans un bain de couleurs et livre le contre-point champêtre et optimiste de ***Cléo de 5 à 7***. À Fontainebleau, une famille vit son bonheur au rythme d'un amour continu et de pique-niques dominicaux en forêt. Varda signe le film de la communion des êtres avec leur environnement : la nature s'invite par bouquets dans les foyers et les hommes s'adonnent aux siestes sous les arbres. Œuvre teintée de rousseauisme, ***Le bonheur*** (1965) livre sa vision moderne de la famille et vient remuer la morale gaulliste de l'époque, avec ce mari qui aime autant femme, enfants et maîtresse, sans vivre les affres de la culpabilité. La cinéaste a l'intelligence d'appuyer sa vision libertaire, voire pré-soixante-huitarde, sur l'observation même de la nature : si la nature doit sa magnificence à sa diversité et à son abondance, il en est de même du bonheur pour l'homme qui doit se vivre dans l'addition et la juxtaposition des amours. Dans ***Cléo de 5 à 7***, l'espace de la ville reconduisait le personnage féminin dans une forme de superficialité bientôt teintée d'une inquiétude sourde et d'une nouvelle maturité; ici, proche de la nature, l'homme vit un bonheur total. Avec sa palette de jaunes, d'orangés et de rouges, Varda adopte des tonalités rassurantes et douces. Tant que l'homme restera proche de la nature, sa propre nature conservera la pureté de ses sentiments et la noblesse de ses désirs. – **Fabien Philippe**

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**