

# Les fonctions narratives de la nature au cinéma

La présence de la nature suffit souvent à embellir les films lorsque ses paysages et ses curiosités participent à la beauté du spectacle. Mais indépendamment de ses qualités visuelles, elle est également utilisée par le cinéma pour servir le récit et la narration. Pragmatiques ou philosophiques, ses différents usages en disent long sur la place qu'elle occupe dans la culture moderne, indépendamment des problématiques écologiques<sup>1</sup>. Petit parcours cinématographique.

## La nature détournée

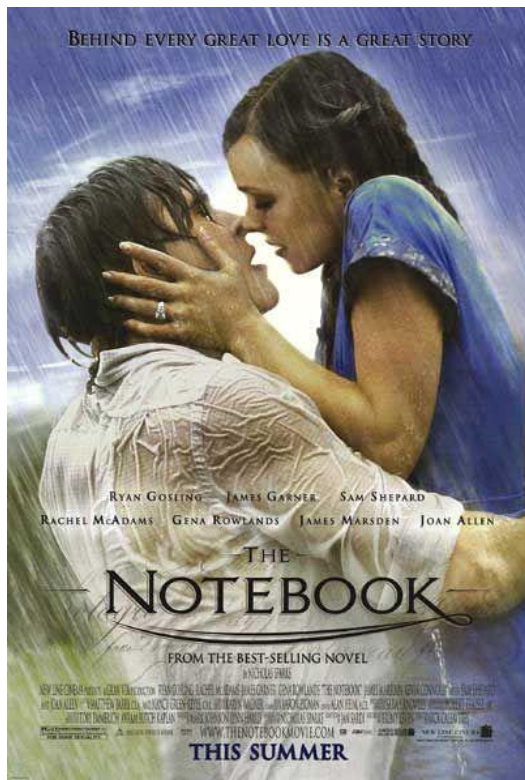
### Les charmes de la nature au service de l'expression cinématographique

A l'image des motifs floraux des tissus ou des papiers peints de nos intérieurs, de nombreux inserts naturalistes jalonnent les films : des fleurs en gros plans, l'envol d'un oiseau, une rivière qui ruisselle, un soleil couchant, une jolie vallée,... Petits moments de plaisir pour les cadresurs et les photographes, ces plans, souvent gratuits, n'ont de sens que pour satisfaire le regard ou la soif d'exotisme du public. C'est pourquoi, grand touriste, James Bond se sera baladé dans des décors époustouflants, des Météores grecs à la banquise du Pôle nord, sans que ces lieux n'aient d'utilité sinon situer géographiquement l'action. Ils confèrent surtout une ambiance visuelle qui fonde parfois l'impression que le film laisse aux spectateurs<sup>2</sup>. Qu'auraient été *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962) ou *Indochine* (Régis Wargnier, 1992) sans les longs plans larges qui réfléchissaient la superbe des paysages ?

---

<sup>1</sup> Les films parcourus dans cet article ne tiennent pas compte des fictions qui problématisent explicitement le rapport entre l'homme et son environnement.

<sup>2</sup> Au point parfois que le film justifie le tourisme d'un lieu et même son nom. Ainsi, suite à *L'Homme au pistolet d'Or* (Guy Hamilton, 1974) qui y déroule une partie de son action, une île Thaïlandaise est désormais baptisée l'île « James Bond ».



Cette contribution de la nature ne se limite pas à ses motifs et à ses textures. Pour embellir l'image, les réalisateurs s'adjoignent régulièrement les services de l'environnement : la lumière si particulière du soleil couchant, la brume du fond des vallées, ... L'esthétique climatique est pareillement exploitée lorsqu'elle concourt à affuter ou à symboliser la tension dramatique. Le cinéma a compris depuis longtemps l'apport érotique d'une pluie battante sur un couple qui, loin de s'en incommoder, s'embrasse fougueusement (tels les adultères Scarlett Johansson et Jonathan Rhys Meyers dans *Match Point* de Woody Allen, 2005). De même, le crescendo scénaristique s'atteint plus aisément si l'opposition entre les protagonistes se résout sous les averses, dans les bourrasques, la foudre et le tonnerre. Dans *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991), c'est sur un bateau de plaisance malmené par une tempête diabolique que la famille de Nick Nolte et Jessica Lange s'engage dans la lutte finale contre la figure du mal qu'incarne De Niro. Ou encore, dans

*l'Arme fatale 4* (Richard Donner, 1998) c'est sous une drache qui crépite, puis sous l'eau, que Mel Gibson réussit, dans les zébrures d'un ultime éclair, à envoyer l'affreux Jet Li *ad patres*.

## La nature, c'est pratique

Le cinéma dispose de peu de temps pour permettre au spectateur d'identifier ce qui se passe à l'écran. Dès lors, il multiplie l'usage d'images simples qui évoquent immédiatement une catégorie plus large à l'esprit du spectateur. Ces indices sont de plusieurs ordres. Il peut s'agir d'un paysage typique pour désigner le pays où l'action se passe (un plan sur le mont Fuji-Yama : nous sommes au Japon), le moment de la journée (une chouette hulule : c'est la nuit), le type d'environnement (un plan serré sur des arbres : c'est la forêt ; un loup hurle : elle est sauvage) ou tout simplement le climat ou la saison (coup de tonnerre : il va pleuvoir ; tombe la neige : c'est l'hiver ; la branche bourgeonne : c'est le printemps, etc.).

Cette vaste gamme de stéréotypes repose sur la culture des spectateurs, leur usage et leur réception variera donc selon le contexte de la fiction et selon ce que le public en comprend. Une goutte isolée qui s'abat sur un sol sec évoquera peut-être une simple ondée pour les uns là où elle annoncera la mousson pour les autres. Quoi qu'il en soit, les éléments naturels facilitent la compréhension d'un film en aidant à établir le lieu et le moment de l'action et donc le cadre de l'existence fictionnelle. Ils constituent aussi des paramètres relatifs aux péripéties des personnages, au gré de l'imagination des scénaristes. L'averse soudaine qui s'abat sur la voiture conduite par Kad Merad dans *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2009) est un ingrédient du comique de stéréotypes : s'il pleut, c'est qu'on est bien dans ce Nord tant redouté par le héros.

# Le signe de l'intériorité

Depuis les Lumières, si toutes les créatures sont soumises aux mêmes lois de la biologie et de la physique, l'homme pense se distinguer par son esprit qui le placerait à une position unique face au monde<sup>3</sup>. Dans l'art, ce naturalisme se manifeste par le soin attaché à souligner l'intériorité des personnages, l'émoi, la psychologie, tout ce qui existe au-delà de la forme physique, le lieu de l'âme qui fonde l'humanité. Très sensible dans l'expression des personnages de la peinture, du théâtre ou même de l'opéra, l'expressionnisme sentimental a une place centrale dans la narration cinématographique, essentiellement animée par l'action de personnages mus à leur tour par leurs intentions. L'expression de l'intériorité prend au cinéma des formes très diverses. Les mimiques de l'acteur, la manière de filmer le personnage, son propos ou ses actions parlent souvent d'eux-mêmes. Comme l'intériorité est élément essentiel à la compréhension, il faut la rendre lisible et parfois, c'est toute la mise en scène qui résonne avec elle au point de la faire déteindre sur l'environnement.



Rejetée de la sphère culturelle et émotionnelle, la nature est réintroduite dans cette expression en devenant l'indice de l'état d'esprit de l'homme. Ainsi en est-il de cet enfant triste qui regarde à travers la vitre la pluie tomber sur un paysage désolant, ou de la joie de vivre qui s'exprime dans un environnement floral exubérant. Dans (Ingmar Bergman, 1957), le souvenir de la cueillette de ce fruit dans l'été radieux suédois symbolise la jeunesse et l'insouciance pour un vieux docteur au soir de sa vie.

On peut aussi évoquer la métaphore animalière qui fait écho au caractère des personnages, tel le chat précieux du cruel Blofeld, ennemi juré de James Bond. La pluie pour la mélancolie, l'été pour la jeunesse et la joie, tel animal pour la fourberie... Ces rapports entre états d'âme et motifs naturels sont évocateurs en tant que tels : nul besoin du symbolisme et de son hermétisme. Le langage cinématographique s'appuie

ici sur ce que ces indices provoquent chez le spectateur et révèlent la valeur sentimentale qu'accorde la culture à ces aspects de la nature<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> L'anthropologue Philippe Descola caractérise la modernité occidentale par le « naturalisme » qui postule une séparation nette entre culture et nature. Philippe Descola, *Par-delà Nature et Culture*, Gallimard, 2006, Paris. Voir aussi les textes introductifs de l'exposition la Fabrique des images, organisé au Musée du Quai Branly en 2010-2011 et dont Descola était le commissaire :

<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/la-fabrique-des-images.html>

<sup>4</sup> Quelques exemples de traduction émotionnelle par l'environnement : se laver dans l'eau d'une rivière pour se purifier après un viol (ce que fait une jeune kirghize dans *Le premier maître* d'Andreï Konchalovsky, 1965),



## L'écho du destin dramatique

La lisibilité de l'intériorité du personnage va de pair avec la clarté de la narration. Dès lors, la nature sert aussi à souligner les étapes du récit voire à les anticiper. (*Joe Wright, 2005*) est un drame romantique adapté de Jane Austen, typique du genre « films victoriens en costumes »<sup>5</sup>. Elizabeth, l'héroïne de modeste naissance ressent de l'attrance pour le beau et riche Monsieur Darcy qui manifeste également son intérêt. Alors que la formation du couple semble possible (mais un peu folle quand même), les deux personnages se rencontrent dans le parc d'un château sous une pluie battante. Lord Darcy fait aveu de son amour et tout concourt au bonheur. Mais les averses redoublent et le tonnerre tonne. A cause d'un malentendu, la scène vire à la dispute, conformément

à ce qu'annonce le climat. Plus tard, alors que tout semble perdu, c'est au petit matin, dans la fraîcheur d'une prairie embrumée, et surtout dans la lueur du soleil qui se lève, que les deux protagonistes se rencontrent à nouveau et cette fois s'embrassent.

Dans ces deux séquences, l'esthétique de la nature et du climat annonce au spectateur l'orientation du drame. C'est bien le rôle de la mise en scène : signifier ce que le film veut raconter. Ici, cette fonction s'appuie largement sur une association culturelle entre la destinée dramatique et l'impression que laisse l'environnement naturel, comme l'illustre d'ailleurs l'affiche du film où l'héroïne avance dans la campagne sous un ciel qui se couvre (ou se découvre). Les exemples comme celui évoqué sont nombreux et chaque genre se crée ses références. Dans *La nuit des morts vivants* (George Romero, 1968), un frère et une sœur viennent se recueillir sur la tombe de leur mère. Des grondements de tonnerre se font entendre, quelques éclairs font clignoter la pellicule, le frère s'impatiente. A l'arrière-plan, un des premiers zombies du cinéma s'avance gauchement. L'orage introduit la terreur qui s'abattra sur le monde. Orage : ô désespoir. Démultipliés dans des centaines de productions, ces procédés deviennent parfois des clichés parodiques, au point éventuellement d'alerter les personnages eux-mêmes.

---

symboliser la solitude affective par celui d'un lieu de vie telles les Alpes inhospitalières signifiant la solitude et la misanthropie du cheminot de *La Roue* d'Abel Gance (1923), ou le lac et les forêts enneigés et sinistres pour la maladie et l'enfermement psychologique du jeune bucheron épileptique amoureux de sa sœur de *Un lac* de Philippe Grandrieux (2008).

<sup>5</sup> Dans ces fictions, la société anglaise du 19<sup>ème</sup> siècle est sur le fil entre la tradition aristocratique rigide et l'individualisme bourgeois moderne. Il s'agira donc d'histoires d'amour impossibles entre personnes d'extractions inégales où les conventions du siècle contrarient les sentiments amoureux (souvent vus du point de vue de la femme, peu maîtresse de sa destinée).



# La nature telle qu'elle

On le voit, la nature est profondément intriquée avec le langage cinématographique. Elle est alors utilisée pour autre chose qu'elle-même : elle est au service de l'intelligibilité ou de la métaphore des drames humains. Mais les auteurs sont aussi nombreux à la convoquer pour en faire un personnage du drame, un élément avec lequel les personnages interagiront.

## L'ennemi implacable

Les éléments naturels peuvent être des personnages à part entière d'un film et, bien souvent, ils endossent le rôle de l'opposant. Déjà en 1911, au premiers temps du cinéma, Griffith réalise *The Last Drop of Water*. Une caravane de courageux pionniers s'enfoncent vers l'Ouest américain pour s'y établir. Leurs ennemis : les Indiens et la sécheresse. Comme le titre l'indique, les conditions naturelles sont hostiles et présentent un profil d'adversaire plus redoutable que les indigènes car implacables. C'est tout l'avantage de la nature : elle est mue par une mécanique qui lui est propre et qui, *a priori*, n'entend rien à la pitié. A ce titre, elle devient l'adversaire parfait auquel se mesureront des centaines de personnages qui démontreront leur héroïsme et leur abnégation. La nature est alors une bonne alliée de la narration. Elle permet aux scénaristes de ne pas devoir s'empêtrer dans des portraits psychologiques souvent hasardeux lorsqu'il s'agit de justifier la méchanceté des mauvais (même si ces portraits sont parfois remplacés par des explications scientifiques qui ne sont pas moins hasardeuses).



La nature ne calcule pas. Elle mettra en valeur aussi bien la bravoure des personnages que leurs défauts. C'est ainsi que la fragilité du héros d'*Into the Wild* (Sean Penn, 2007) se révèle dans la mort solitaire qu'il rencontre dans une nature à laquelle il n'est pas adapté, consécutivement à son rejet de la société. C'est d'une manière similaire que les deux jeunes héros de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) s'égareront mortellement dans le désert californien. De plus, d'habitude, la nature prévient de ses dangers. Si elle peut surprendre l'alpiniste perdu en montage, elle n'est pas fourbe et ne fait pas neiger au Sahara (sauf si l'homme la dérègle). Dès lors, celui qui échoue à la vaincre aura mal calculé ses propres forces et périra souvent par orgueil, au contraire de celui qui réussit et devient véritablement héroïque ou se transfigure, à l'image du duel d'apnée auquel se livrent Jean-Marc Barr et Jean Reno dans *Le Grand Bleu* (Luc Besson, 1988), ou de la compétition entre les scientifiques chasseurs de tornades de *Twister* (Jan de Bont, 1996), ou encore du conquistador Aguirre

qui entraîne son expédition vers un eldorado illusoire et l'engage sur un fleuve amazonien impassible pour une dérive en radeau sans issue (*Aguirre, la colère de Dieu* de Werner Herzog, 1972).

La nature est l'opposant parfait qui révèle les traits de caractère de ceux qui l'affrontent, valorisant les personnages ou les disqualifiant. Cet adversaire gagne aussi des galons cinématographiques lorsqu'il se déploie spectaculairement. Eruptions volcaniques, tsunamis, tremblements de terre, apocalypse climatiques... sont autant de prétextes à une débauche d'effets visuels pour un cinéma parc d'attractions. Et si la nature révèle les qualités du héros, elle peut aussi éclairer les ressorts des sociétés secouées par un désastre (et donc les positions des auteurs sur la « nature » de la société). Le cinéaste iranien Abbas Kiarostami s'empare des dégâts d'un tremblement de terre pour saluer la solidarité qui prend le dessus dans les campagnes appauvries (*Et la vie continue*, 1991), là où avec *2012* (2010), Roland Emmerich rejoue une sorte de Titanic à l'envers. Riches et pauvres s'y disputant l'accès aux arches géantes qui les sauveront de la destruction totale d'une planète Terre qui fait sa mue à grands renforts numériques de feu et d'eau.

## L'homme et sa nature

La nature est souvent conviée pour explorer et révéler une autre nature, celle de l'homme. D'aussi loin que l'on remonte, l'interrogation sur l'essence humaine et ce qui la distingue du reste du vivant est au cœur de la philosophie. Depuis les Lumières, le débat oppose volontiers deux visions articulées autour des pensées de Thomas Hobbes et de Jean-Jacques Rousseau.

Philosophe anglais, Thomas Hobbes (1588-1679) a développé une perspective pessimiste sur la nature humaine, encline à la violence et à l'égoïsme, que consacre son expression « l'homme est un loup pour l'homme ». Seul l'Etat, le Roi et la violence légitime peut imposer la paix, par la force si besoin. La civilisation est donc une chape de contraintes qui régule un état de nature intrinsèquement belliqueux. Pour Jean-Jacques Rousseau (1712-1788), au contraire, l'état de nature est bon et harmonieux. C'est la société, et tout particulièrement la ville, qui détourne l'homme de ses bons penchants et le conduit aux vices et à la violence. Cette vision caractérise aussi le romantisme du 19<sup>ème</sup> siècle où transparait la nostalgie d'une harmonie perdue, reniée par la société bourgeoise et industrielle. Au 20<sup>ème</sup> siècle, Sigmund Freud (1856-1939) développe la théorie psychanalytique qui sera à cheval sur les deux conceptions de la nature de l'homme. Pour lui, la culture est contradictoire avec les pulsions naturelles et conduit aux névroses. Mais il propose aussi une théorie de l'évolution des sociétés dont il décrit un état primitif sauvage et violent, articulé symboliquement autour du meurtre du père<sup>6</sup>. Il consacre la dualité à travers les concepts d'*eros* et de *thanatos*, les pulsions de vie et de mort qui animeraient chacun.

---

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, 1913, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004



Beaucoup de réalisateurs s'inspirent de la psychanalyse qui permet de faire évoluer des personnages tiraillés entre un devoir social et un désir profond. C'est dans ce contexte que la nature intervient en incarnant le lieu où les vérités qui font l'homme se révèlent, et où se déploie les interrogations sur la culture. (Pascale Ferran, 2006) l'illustre bien. Dans un univers bourgeois charpenté de morale et de tradition, Constance Chatterley

se lie avec le jardinier du domaine et finit par tromper son mari handicapé. Ce sera pour elle l'occasion de s'éveiller à la sensualité et de jeter à bas les oripeaux d'une morale précisément « contre-nature ». Car c'est bien à la victoire des penchants humains contre l'oppression des codes qu'invite le film. L'amour charnel est filmé sous la pluie, à même la terre, au milieu des bois qui bourgeonnent.

L'environnement naturel est plus qu'un cadre esthétique : il est le monde vers lequel reviennent les personnages, en contradiction avec la société, et dans lequel ils fusionnent. En somme, c'est une vision inspirée du « bon sauvage » de Rousseau, un être en résonance avec la nature, lieu d'un *eros* fort et originel. La nature oppose l'homme des pulsions, l'homme animal, à l'homme moderne, urbain, refoulé et pétri de conventions artificielles. Dans *Comédie érotique d'une nuit d'été* (1982), Woody Allen situe un chassé-croisé sentimental dans une nature au faite de l'été. Encouragés par cet environnement exubérant et sensuel, les désirs et les caractères profonds des personnages prennent le pas sur les règles sociales et remettent tout en cause pour trouver l'équilibre qui faisait défaut. Dans l'éthéré *Pique-nique à Hanging Rock* (Peter Weir, 1975), de jeunes collégiennes disparaissent dans un bush australien à la fois sensuel et dangereux, révélant les troubles d'une société austère aux prises avec les mystères de la sexualité qui affleure.

Cette veine psychanalytique et rousseauiste se renverse lorsque l'immersion dans la nature révèle non plus la bonne nature de l'homme ou les penchants de sa sexualité, mais au contraire ses instincts les plus cruels. Dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), c'est en remontant le fleuve Nung et en s'enfonçant dans la sauvagerie de la jungle que la civilisation s'efface devant la barbarie primale, symbolisant la violence aveugle de la guerre du Vietnam. Au cœur des forêts vietnamiennes, le capitaine Willard tue le colonel Kurtz, jouant à sa manière le rituel du meurtre du père caractéristique de l'état primitif pour Freud.

Quant au cinéma post-apocalyptique, il est fécond en situations de recul de la civilisation qui s'appuient sur un « retour » à la nature. A la suite d'une catastrophe, l'Etat, la loi et l'ordre s'effondrent. Suivant un parcours qui va souvent de la ville à la campagne, les survivants subissent la désagrégation de la société et le règne d'une violence sociale libérée. Souvent, opposée à la ville, la nature se présente d'abord comme un refuge pour devenir ensuite un espace d'existence social dépourvu d'ordre et de morale. Cette vision à la Hobbes est explicitement celle de *Panic in Year Zero* (Ray Milland, 1962) où suite à une attaque atomique, une famille réfugiée dans une grotte souffre

des exactions d'autres errants. Ils ne retrouvent la paix qu'en revenant sous la protection de l'armée. Dans un autre genre, l'horreur, *Delivrance* (John Boorman, 1971) raconte comment une descente en canoë se transforme en cauchemar pour quatre citoyens confrontés à la barbarie de dégénérés vivants à l'écart du monde dans la Géorgie profonde. Implicitement, ces œuvres supposent que la culture a su dompter une sauvagerie naturelle qui revient volontiers au galop dès lors qu'on lui abat la bride.

La nature au cinéma devient souvent le siège des luttes internes à l'homme<sup>7</sup>, celle de la chair contre l'esprit, de l'animalité contre l'humanité, de la civilisation contre la barbarie, ou d'une harmonie oubliée contre l'aliénation moderne<sup>8</sup>.

## La nature et l'enfance

L'interrogation sur l'essence humaine et son interaction avec la nature a trouvé un domaine particulièrement fécond avec le personnage de l'enfant. A la fois adulte en miniature et être à part, il est l'objet d'une transformation qu'opère sur lui l'éducation et les normes. Il est en quelque sorte une créature intermédiaire entre la nature et la culture dont la fiction s'est abondamment emparée.

Nombreux sont les films qui montrent des enfants qui s'isolent du monde adulte en se repliant sur la nature. Dans *Les jeux interdits* (René Clément, 1952), une petite fille perd ses parents lors de l'exode consécutif à la *blitzkrieg* allemande sur la France. Elle trouve refuge dans une ferme où elle se lie d'amitié avec un jeune garçon avec lequel elle entreprend de créer un cimetière d'animaux, à l'insu des adultes. Dans *La nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955), en pleine Grande dépression, deux jeunes enfants échappent au faux pasteur campé par Robert Mitchum en s'embarquant sur une rivière dont la mise en scène pastorale et lyrique reste marquante. Le sinistre film d'animation *Le Tombeau des lucioles* (Isao Takahata, 1988) se situe dans un Japon dévasté par la Seconde Guerre

---

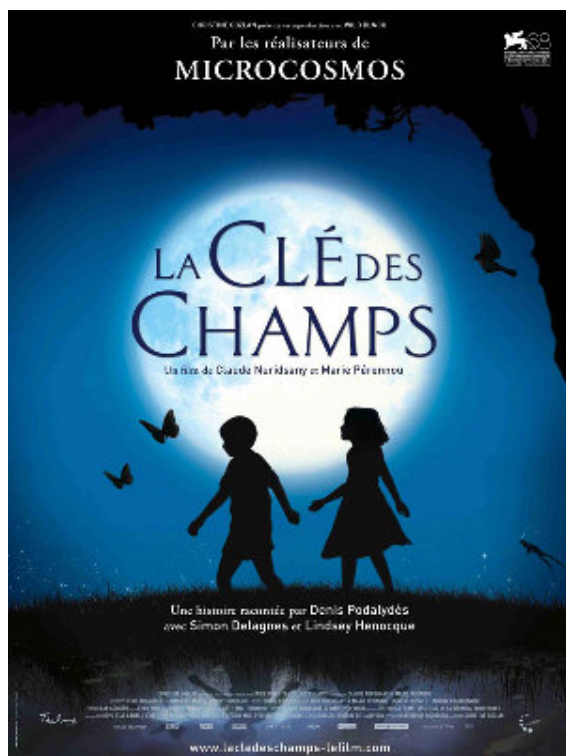
<sup>7</sup> Cette approche s'exprime dans le courant dit « naturaliste » auquel on rattache tant l'œuvre d'Emile Zola, dont les héros sont dominés par des instincts profonds qui se confrontent aux contradictions de la société, que des cinéastes comme Erich von Stroheim, Luis Buñuel ou David Lynch qui explorent les ressorts dissimulés de la conscience. Le terme « naturalisme » illustre ici cette pensée qui veut que la nature est un lieu qui se dissimule derrière la culture.

<sup>8</sup> Le film *Instinct* (Jon Turteltaub, 1999) illustre le débat jusqu'à la caricature. Un anthropologue est retrouvé, agressif et mutique, dans la jungle après avoir vécu parmi des gorilles et avoir tué un homme. Un psychiatre doit faire son évaluation avant son procès. Au fil des entretiens, ce qui apparaissait pour une régression dans la sauvagerie s'avère finalement être une philosophie de vie qui valorise un état de nature harmonieux, qui serait aussi celui de la préhistoire humaine, contre une civilisation moderne vorace. Le film contredit volontairement l'attente que son titre et sa bande-annonce suscitent, en basculant d'une conception à l'autre en passant par la levée des inhibitions culturelles (« le contrôle »).



mondiale<sup>9</sup>. Rejetés par une société qui les juge inutiles, un garçon et sa jeune sœur se réfugient dans un abri abandonné, à l'écart d'une ville, et trouvent un peu de joie dans le spectacle nocturne du vol des lucioles. Puis ils meurent de faim, leur clarté enfantine était éphémère dans les ténèbres du monde.

Dans ces films, la nature apparaît comme un refuge accueillant et consolateur pour les enfants confrontés à une société adulte qui les menace. Tout se passe comme si l'enfant y trouve une place qui lui est « naturelle » presque autant qu'il a sa place dans le monde des hommes. Mais son statut reste transitoire. Le contact avec la nature constitue un passage initiatique où se joue souvent l'apprentissage de la société et de ses règles.



C'est ce qu'illustre une série de films plus récents : dans (Claude Nuridsany et Marie Pérennou<sup>10</sup>, 2011) et *A pas de loup* (Olivier Ringer, 2012) les enfants s'écartent du monde des adultes, vivent au milieu de la nature et y établissent un royaume qu'ils animent de leur imaginaire. Ce parcours initiatique dont ils sont les moteurs (ils choisissent de s'écarter) les rapproche de choses fondamentales au contact d'un environnement vivant avec lequel ils interagissent. Le retour à la ville signifie l'aboutissement de l'initiation et une forme de renoncement à l'univers de la nature, à une compréhension de leur place dans la société. Ils grandissent<sup>11</sup>. Pour un parcours inverse, dans *Les Géants* (Bouli Lanners, 2011), trois adolescents dérivent progressivement de la société et s'isolent dans les Ardennes. Finalement, ils s'embarquent sur la Semois pour une échappée ouverte sur la nature, ponctuant un film qui dresse un portrait peu

<sup>9</sup> Ce film est produit par les studios Ghibli fondé par Hayao Miyasaki dont les anime donnent une large place au monde de l'enfance et à son rapport merveilleux avec la nature. Si cet aspect est déjà observable dans le conte écologique et futuriste *Nausicaä de la vallée du vent* (1984), il est surtout au cœur de *Mon voisin Totoro* (1988) et de *Ponyo sur la falaise* (2008). A l'insu du monde adultes, de très jeunes enfants affrontent les difficultés de la vie en interagissant avec des alter-égo animaliers ou des créatures fantastiques provenant d'une nature spirituellement vivace.

<sup>10</sup> L'histoire de *La clé des champs* prétexte à des images macrophotographiques qui explorent superbement l'écosystème d'une mare, rappelant *Microcosmos : le peuple de l'herbe* qui a fait connaître les deux réalisateurs en 1996.

<sup>11</sup> Ce renoncement à la nature est particulièrement spectaculaire dans *The Yearling* (Clarence Brown, 1946), un classique américain où un jeune garçon s'attache sentimentalement à un faon. En grandissant, l'animal devient turbulent et endommage les cultures, au point qu'un adulte tente de le tuer. Il revient au garçon d'achever le faon pour lui éviter des souffrances. La leçon est cruelle : il faut renoncer à l'innocence sauvage de la nature pour grandir et suivre la voie de la raison, synonyme de progrès.

flatteur du monde adulte. Héritier de Rousseau, ce cinéma tend à utiliser la nature comme un environnement accueillant qui résonne avec l'innocence d'une enfance en butte avec les difficultés du monde qu'elle doit pourtant intégrer.

Mais l'enfance et la nature servent aussi les thèses de Hobbes sur l'inclinaison de l'homme au conflit et au désordre, à l'image des adaptations récurrentes de célèbres romans sur l'enfance. Certes joyeux et sympathiques, les enfants de *La Guerre des boutons* sont en butte avec l'éducation lorsqu'ils profitent de leur refuge forestier pour jouer à la guerre des grands. Sautant un cran dans la barbarie, ceux de *Sa majesté des mouches* tentent de réinventer une société sur l'île déserte où ils ont échoué. Mais l'exercice tourne au meurtre et à la pure cruauté, seule l'arrivée des adultes et le rétablissement de l'ordre met un terme à l'horreur. Pires encore, *Les enfants du Maïs* créent un royaume mystique au cœur des immenses champs du Nebraska et trucident les adultes qui passent à leur portée. La nature ne joue pas de rôle actif dans ces fictions, elle n'est là qu'à titre de monde à l'écart, de lieu où le règne de la loi du plus fort et l'absence de règles libèrent les néfastes instincts infantiles.

Qui de la nature ou de la culture est bonne ou mauvaise ? On le voit, la fiction cinématographique est prompte à faire de l'enfance un laboratoire spéculatif pour mesurer l'effet de l'une et de l'autre. Le *modus operandi* est constant : plongez l'enfant dans la nature et observez les effets. Rapidement manichéenne, la question restera certainement longtemps ouverte, à l'image de l'incertitude qui ronge le docteur Itard dans *L'enfant sauvage* de François Truffaut (1970). Scientifique caractéristique de l'aube industrielle (l'histoire débute en 1798), le docteur recueille un enfant trouvé nu dans la forêt et entreprend méthodiquement de l'éduquer pour l'intégrer dans la société des hommes. Malgré quelques succès (il apprend notamment à lire et à s'habiller), le film laisse planer un doute. Victor est-il plus heureux avec ses semblables qu'il ne l'était au milieu des bois ?



## Matière philosophique

Les usages cités jusqu'ici s'emparent de la nature pour la subordonner au personnage humain comme adversaire, comme métaphore, comme révélateur de la nature humaine... Ces motifs sont finalement très anthropomorphes. En s'appuyant sur des esthétiques fascinées par les beautés naturelles qui environnent l'homme, plusieurs cinéastes convoquent la nature pour inviter à une réflexion volontiers relativiste. Elle n'y est plus un élément d'expression de la condition humaine mais un point de comparaison. Elle est invitée comme témoin, comme présence éventuellement indifférente aux affres des personnages.

Ce dialogue entre la condition humaine et la nature est notamment celui qu'échouent à nouer les astronautes confrontés à la planète *Solaris* dans la version du roman de Lew filmée par Andrei Tarkovsky (1972). L'océan qui recouvre cette planète est-il un être doué de conscience, mais tellement radicalement différent de l'homme qu'il est inaccessible à la communication ? Ou n'est-il qu'un phénomène « naturel » aux lois incompréhensibles ?

C'est aussi le choc troublant qui anime *The Thin Red Line* de Terrence Malick (1998) où soldats américains et japonais mènent une guerre horrible sous le regard impassible de la nature luxuriante des îles du Pacifique, sorte d'Eden ignoré et superbement filmé. La nature mise en scène par ce cinéma cherche à inscrire l'homme dans un univers, des cycles et une temporalité qui dépassent sa compréhension, posant ainsi l'éternelle énigme du sens de la vie qui anime la métaphysique. Avec *The Tree Of Life* (2011), le même réalisateur s'engage complètement dans cette voie en narrant parallèlement le drame intime d'une famille américaine et l'histoire mystérieuse, voire mystique, de l'univers. A travers ce cinéma philosophe, c'est la séparation entre la nature et la culture, entre l'univers et l'esprit, qui est questionnée, contredite ou franchement combattue.

## Une perspective moderne et occidentale



Ce parcours des rôles que joue la nature au cinéma est placé sous l'influence occidentale caractéristique de ce média. Pour un regard plus complet, il serait juste d'évoquer les cinémas africains, sud-américains, asiatiques, qui offrent d'autres perspectives sur la notion de nature. Citons le cinéma japonais où l'environnement occupe une place différente, ce que manifeste notamment les œuvres de Shōhei Imamura (, *L'anguille*,...), de Naomi Kawase (*La forêt de Mogari*) ou encore le cinéma d'animation d'Hayao Miyazaki (*Princesse Mononoke*, *Le voyage de Chihiro*). Moins soumis à l'intériorité humaine, les éléments naturels y apparaissent comme dotés d'une existence propre<sup>12</sup>. C'est également le sentiment qui vient à la vision d'*Oncle Bonmee* (*celui qui se souvient de ses vies antérieures*)

<sup>12</sup> Cette confrontation entre deux rapports à la nature est d'ailleurs au cœur d'un autre film japonais, *Dersu Uzala* d'Akira Kurosawa (1975). Tourné avec une production plus russe que japonaise, le film se distingue par la superbe des paysages sibériens. Mais surtout, il confronte deux perspectives sur la nature à travers deux personnages : un géographe russe et son guide sibérien animiste. Le premier s'appuie sur l'objectivité de l'environnement, les cartes, les mesures, et le second sur un dialogue spirituel avec la nature. Les deux hommes se lient d'amitié à travers l'affrontement à la rigueur du climat mais le vieux guide se croit maudit après avoir tué le tigre qui menaçait son ami russe. Il ne survivra pas à cette mélancolie.

(2010) du réalisateur thaïlandais Apichatpong Weerasethakul où un vieil homme commémore ses différentes vies, à travers le règne animal et végétal.

Imprégné par l'influence du monde occidental dont il est issu, le cinéma et ses fictions est un excellent terrain d'investigation pour examiner la culture de notre société. On peut tenter de cerner quelques grands traits de cette représentation de la nature.

*Une nature objectivée.* Dans ce cinéma, les éléments naturels se manifestent avant tout dans leur matérialité : ils sont filmés, esthétisés, et constituent un décor identifiable. A la manière des naturalistes des Lumières comme Buffon, le cinéma catalogue la nature par l'image. Elle y est factuelle et mue par des mécanismes qui lui sont propres et que capte la caméra qui l'observe. Le cinéma occidental s'attache à rationaliser les événements naturels. Aux yeux du trappeur expérimenté ou du scientifique, l'action de l'environnement constitue une réalité objective dont les lois se donnent à comprendre.

*Une nature séparée.* C'est sur cette nature en toile de fond que se détachent l'homme et sa culture, qui existent selon des mécanismes et des lois fondamentalement différentes<sup>13</sup> et souvent mystérieuses. Qu'il soit critique, philosophique ou simplement opportuniste, le cinéma met cette séparation en scène et renvoie à maintes occasions l'image d'un homme qui superpose ses propres lois à celles de la nature. Les incertitudes de l'existence humaine constituent l'enjeu des drames. Les sentiments, les psychologies et les valeurs humains sont la matière première du cinéma (mais pourrait-il en être autrement ?).

*Une nature asservie.* La réintroduction de la nature dans cette matière humaine s'effectue à condition qu'elle participe à son exploration. Comme facteur qui les agite, les révèle et les questionne, par effet de miroir ou d'opposition, comme écho et moyen d'expression des intériorités ou des destins, elle semble définitivement asservie aux interrogations de l'homme sur sa propre condition.

*La nature en nous.* Et c'est peut-être alors que la nature trouve sa revanche. Car si le cinéma reflète bien de l'homme « son commerce mental avec le monde<sup>14</sup> », les sentiments que produisent les éléments naturels sur le spectateur, bien que voulus par les auteurs, préexistent au film. La tristesse qu'évoque la pluie, les inquiétudes que provoque une forêt profonde ou l'angoisse insaisissable de l'infini du cosmos sont sans doute inscrites au plus profond de l'expérience humaine et sont héritées des rapports bien réels tissés entre l'homme et son environnement. Le cinéma ne les invente pas. Il rend compte de cette expérience en l'exploitant avec plus ou moins d'habileté pour émouvoir les spectateurs. Si le cinéma est le produit de la digestion de l'univers par l'esprit humain, il rend également compte – dans le monde occidental du moins – de l'emprise de l'univers sur la pensée, et finalement de la nature sur cette culture.

---

<sup>13</sup> Ce grand partage entre l'homme, sa culture et la nature, n'est pourtant pas universel. Nombreux sont les films qui présentent un environnement naturel habités par des hommes qui semblent tout autant naturels : les Indiens de *Jeremiah Johnson* (1972, Sydney Pollack) ou de *Danse avec les loups* (1990, Kevin Costner) rappellent que ce clivage est perçu comme spécifique à l'homme moderne et occidental.

<sup>14</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Gonthier, 1958, Paris

**Bibliographie**

Philippe Descola, *Par-delà Nature et Culture*, Gallimard, 2006, Paris

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 2003, Paris

Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, 1999, Seyssel

Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Gonthier, 1958, Paris