Université Ecole des Arts de la Sorbonne. UFR 04

Master 2 Cinéma Recherche

Sarah Bélot

L'EXPERIENCE DE LA NATURE DANS LES FILMS DE JEFF NICHOLS : UNE APPROCHE CONTEMPORAINE DU « SOUTHERN MOVIE »

Sous la direction de José Moure.

10/2018

L'EXPERIENCE DE LA NATURE DANS LES FILMS DE JEFF NICHOLS : UNE APPROCHE CONTEMPORAINE DU « SOUTHERN MOVIE »

Sarah Bélot

Master 2 Cinéma Recherche.

Sous la direction de José Moure.

Université Ecole des Arts de la Sorbonne (UFR 04)

2017 – 2018

L’expérience de la nature dans les films de Jeff Nichols : une approche contemporaine du « Southern Movie »

Chapitre 1 : L’empreinte du « Southern ».

- Une définition plurielle.
- Une histoire du « Southern Movie »
- Vers une représentation contemporaine.

Chapitre 2 : Le paysage nicholsien.

- La mise en scène au service de la nature.
- Le personnage « nicholsien » en relation avec le paysage.
- Les éléments en tant que reflet de l’interiorité des personnages.

Chapitre 3 : La poétique des éléments.

- La Terre
- L’Eau
- La Lumière ou le Feu
- L’Air et l’Ether

INTRODUCTION

Territoires

La première approche de ce sujet de mémoire a été pour moi la question du territoire. Comment partir d'une portion de l'espace terrestre que les géographes définissent aujourd'hui comme un espace délimité, créé par l'appropriation économique, idéologique, politique et sociale, par des groupes ayant une représentation d'eux-mêmes et de leur histoire, pour développer une analyse cinématographique[1] ? Tel a été mon point de départ. C'est en lisant le dossier « De l'horizon, de l'air, de l'aventure : Filmer un territoire », publié dans le numéro 11 de *La Septième Obsession* que j'ai voulu aborder cette notion et surtout l'ancrer dans un territoire plus spécifique : le Sud des Etats-Unis. Mais avant d'aborder la question du choix de ce territoire puis du choix du réalisateur, revenons sur le terme en lui-même et sa relation avec le cinéma.

Comment représenter un territoire au cinéma ? C'est cette question qui m'habite et me fascine chez les cinéastes du « territoire ». Qu'il s'agisse d'Apichatpong Weerasethakul et de ses forêts tropicales thaïlandaises, de Wang Bing et de sa Chine austère, des frères Safdie et de leur New York onirique, d'Alain Guiraudie et de son Sud-Ouest mythologique, de Robert Guédiguian et du quartier marginal de L'Estaque à Marseille ou enfin de David Lynch et de la province de Twin Peaks…

Ces cinéastes abordent le territoire de manières très différentes, mais toujours avec l'idée que le décor n'est pas juste un décor mais qu'il sert

[1] Guy Di Meo, *Les territoires du quotidien*, Paris : L'Harmattan, 1996, p.40.

également l'action et le récit. « C'est une topographie donnée et limitée, la circonscription d'un espace avec ses reliefs, ses trajets particuliers, ses propres règles et sa population spécifique. »[2]

C'est aussi ce rapport très personnel, cette fidélité entre un cinéaste et une région qui nous touche, lorsqu'une géographie est sublimée par une identité à tel point qu'elle devient l'un des personnages du film et que le spectateur peut humer l'atmosphère qui se dégage du lieu. Comment donc ces cinéastes arrivent-ils à personnaliser ces lieux ? Comment transmettent-ils leur vision d'un paysage qui leur est familier ? Que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire, le réalisateur utilise une réalité géographique qu'il va reconstruire pour créer son propre territoire. Il s'agit donc de créer un monde imaginaire à partir d'une réalité territoriale.

La prise de vue en décor réel est une problématique moderne, puisqu'on la voit apparaître dans la période d'après-guerre, avec le Néoréalisme Italien puis, par extension, avec La Nouvelle Vague notamment. Sortir des studios pour filmer la vie réelle est un changement radical dans l'histoire du cinéma. Car il n'est plus question d'inventer un décor de toute pièce, il faut l'élire puis s'adapter et prendre en compte la nature environnante afin de pouvoir ancrer ses personnages dans un environnement.

Dans l'éditorial du numéro de *La Septième Obsession. Revue bimestrielle de cinéma «* De l'horizon, de l'air, de l'aventure : filmer un territoire », Thomas Aïdan explique ainsi le titre du numéro : « Ces trois injonctions (horizon, air, aventure) pour un cinéma hors les murs implorent d'explorer le territoire comme une possibilité dramaturgique et non comme un seul élément du scénario. »[3]. Filmer (bien) un extérieur, c'est donner une nouvelle approche dramatique à son récit, c'est aussi proposer au spectateur de le transporter dans un lieu auquel il est étranger. Thomas Aïdan lance dans sa

---

[2] Mathieu Macheret, conférence « La caméra et le territoire », Forum des images, 24/03/2017, : https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema--la-camera-et-le-territoire-par-mathieu-macheret, (consulté le 28/08/2018)

[3] Thomas Aïdan, « A l'aventure » in *La Septième Obsession. Revue bimestrielle de cinéma,* N°11, Juillet-Août 2017, p.5

revue un manifeste contre un cinéma qui ne joue pas avec son extérieur, qui reste figé à l'intérieur ou à la surface des territoires, qui a peur du risque. Il prône un cinéma qui ose s'aventurer dans les paysages et la nature environnante. Un cinéma qui cherche à apprivoiser un territoire « le dompter puis lui conférer une signification »[4]. Les décors ne servent pas seulement à illustrer un scénario, ils se doivent d'être habités par le récit. Le territoire est comme un personnage du film, il doit nous transmettre des émotions. Chaque lieu transporte une atmosphère, une histoire, une culture particulière qui est vecteur d'émotion, de sensation. Les territoires nous plongent au cœur d'une réalité et nous donnent l'occasion de nous enfoncer dans un imaginaire qui les habite. « Plus on s'enfonce dans le réel, plus l'imaginaire se décuple. »[5]

Du territoire à l'idée du genre.

La création d'un espace imaginaire a donné lieu à la réinterprétation globale d'une zone géographique spécifique des Etats-Unis : l'Ouest. Ainsi, les cinéastes se sont emparés d'un cadre spatio-temporelle (à la fois un espace délimité et une période historique) pour glorifier et mythifier la conquête par les Américains de leur territoire, ce qui a donné lieu au Western. Abordant à la fois les thèmes de la disparition d'un territoire, de la civilisation, d'un espace et de l'homme au sein des grands espaces, il s'agit alors d'une construction et surtout d'une reconstruction d'un espace symbolique dans l'histoire des Etats-Unis.

Ainsi, en adoptant une logique semblable, le *Southern* s'impose comme étant le genre appliqué au territoire du Sud des Etats-Unis. Seulement, cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un territoire à glorifier, mais d'un territoire qui dévoile la face sombre du pays. En constante évolution, le « *Southern* » ne se délimite pas

---

[4] *Ibidem*

[5] Thomas Aïdan, « Introduction. Le murmure des territoire » in *La Septième Obsession. Revue bimestrielle de cinéma,* N°11, Juillet-Août 2017, p.13

à une période historique donnée mais construit lui aussi un mythe qui lui est propre, celui de la malédiction d'un territoire. Nombreux sont donc les cinéastes à avoir utilisé le Sud dans leur récit mais nous verrons cependant que peu sont parvenus à saisir l'essence même du territoire, tel que nous l'avons défini.

Le genre du « *Southern Movie* », nous permettra de nous interroger sur la vision contemporaine d'un Sud, et de sa représentation à travers le regard attentif du cinéaste Jeff Nichols.

Jeff Nichols : « du réel à l'imaginaire »

"Ecrire" un film, c'est penser dans un premier temps à ancrer son récit et ses personnages dans des lieux abstraits. Lors de la phase d'écriture, se construit donc un territoire imaginaire. La phase de repérages va être l'introduction à une réalité, celui des décors naturels, il s'agit d'une assise concrète dans un milieu. Ensuite, lors du tournage, la caméra affrontera une réalité topographique, aux reliefs des lieux choisis. Le champ et le hors-champ détermineront alors les frontières de ce territoire qui devient au fur et à mesure des étapes du film un territoire cinématographique basculant ainsi dans une dimension imaginaire.

Jeff Nichols à travers sa filmographie dresse une cartographie du Sud personnelle et contemporaine, en partant d'un lieu réel, sa terre de naissance : l'Arkansas. Petit à petit il en donnera une vision fantasmée et mythologique.

> « Guiraudie n'est pas un cinéaste du terroir, au sens du pittoresque, mais c'est vraiment un cinéaste du territoire, c'est-à-dire d'un lieu investi de forces qui ne sont perceptibles qu'au fil d'une expérience répétée ». [6]

---

[6] Roy Genty, « Entretien » in Thomas Aïdan, *Op.cit* p.64

J'ai relevé cette phrase issue d'un entretien avec le directeur artistique d'Alain Guiraudie, car elle me semble parfaitement adaptée au cinéma de Jeff Nichols. Ce n'est justement pas un cinéma du terroir qui reproduit l'aspect folklorique du Sud des Etats-Unis, tendance qui domine pourtant le genre. Le cinéma de Jeff Nichols dépasse ce cliché du Sud, allant plus loin, s'enfonçant dans les profondeurs matricielles d'un territoire qui l'a vu naître et avec lequel il a noué une relation intime.

Son ancrage dans le Sud des Etats-Unis lui permet de relier ses films à sa propre expérience, en particulier celle de l'enfance, source de son imaginaire. Il peut ainsi nous emmener vers un ailleurs, un lointain. Et comme dirait Bertrand Bonello « De toute manière, on le sait, plus c'est local, plus c'est universel »[7]

Un ancrage dans le Sud des Etats-Unis

Jeff Nichols a réalisé depuis le début de sa carrière cinq films qu'il a tous rattachés au territoire du Sud des Etats-Unis.

Tout juste sorti de l'école, il entame sa carrière de cinéaste avec *Shotgun Stories* en 2007. Le film autoproduit est peut-être son film le plus personnel. Il est habité par une simplicité liée aux décors à cause - ou plutôt, grâce - au faible budget dont il dispose. Jeff Nichols s'affranchit dans ce film des effets de mise en scène, filmant au plus proche la réalité de cette petite ville d'Arkansas. Peu nombreux, les décors (la maison, les champs, de grandes étendues, etc.) deviennent ainsi vite familiers au spectateur.

Puis vient ensuite, en 2011, *Take Shelter.* Un homme, Curtis, vit la vie de monsieur Tout-le-monde, à la différence près qu'il fait d'étranges cauchemars, prophétisant une tempête dévastatrice à venir. Ce film a été tourné

---

[7] Bonello « Entretien », in Thomas Aïdan, *Op.cit* p.64

pour des raisons financières dans l'Ohio, il n'appartient donc pas géographiquement au Sud des Etats-Unis, mais Jeff Nichols l'écrit en pensant à l'Arkansas. Il s'agit dans ce film d'une construction purement imaginaire d'un territoire qui devait s'établir dans le Sud des Etats-Unis.

Mud, sur les rives du Mississippi (2012) est le troisième film de Jeff Nichols. Film d'aventure, il suit le parcours de deux enfants qui découvrent une île sur le Mississippi. Sur cette île aux airs de bout du monde, vit Mud, un Robinson moderne qui s'est réfugié sur cette langue de terre pour fuir le monde.

Midnight Special (2016) reprend la figure de l'enfant, mais pour nous embarquer cette fois dans un vaste « road trip » surnaturel à travers le Texas, la Louisiane, l'Alabama et la Floride.

La même année sort *Loving*, film historique situé dans l'Etat de Virginie. Dans une Amérique ségrégationniste, Nichols nous raconte l'histoire d'un couple composé d'une femme noire et d'un homme blanc, contraints de quitter leur terre natale pour vivre librement leur amour.

Les films de Jeff Nichols se rejoignent tous autour d'une terre d'origine, celle du Sud. Une terre où il a grandi (Arkansas) et où il vit maintenant (Austin, Texas). Nichols n'a donc jamais quitté le Sud, que ce soit dans la réalité ou dans ses fictions.

C'est autour de l'expérience de la nature que nous aborderons le territoire du Sud des Etats-Unis. Cette notion nous permettra de regrouper ce qui est de l'ordre du sensible. Analyser la place que donne Jeff Nichols à la nature c'est aussi analyser le rapport aux corps, entre les personnages et la nature, entre la nature et le cinéaste mais aussi entre la nature et le spectateur. Charlotte Mariel, dans la conférence qu'elle a donnée au Forum des Images, relevait « l'ambiguïté du vocable nature ». Qu'est-ce que la nature ? Le sens peut invoquer le milieu naturel et les forces et éléments qui le régissent. Il peut s'agir aussi de la nature dans son acception la plus large. Elle peut également nous conduire vers l'homme et la « nature humaine ».

Le philosophe Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) a été un des premiers, à conceptualiser « l'état de la nature »[8], et plus près de nous, des philosophes comme Serge Moscovici et Clément Rosset ont revisité cette notion à travers « le retour à la nature ». Mais en ajoutant le terme « expérience », c'est notre présence au monde, notre rapport à la « Nature » que nous analyserons dans l'œuvre de Jeff Nichols, cinéaste de l'universel.

Au travers de cette expérience de la nature, il s'agit de comprendre la représentation contemporaine du Sud. Un monde et un cinéma contemporains qui placent de plus en plus la nature au centre. Le cinéma navigue ainsi dans le sillage de la pensée écologique contemporaine. A l'image, l'homme s'efface au profit d'une nature abondante. L'homme erre au milieu d'un paysage qui le dépasse, ou bien suit une trajectoire mystique lors de ce voyage au cœur de la nature. C'est aussi l'évolution de la place de l'homme au sein d'un genre, d'un territoire qui nous préoccupera.

Quelle est la singularité de la représentation du Sud des Etats-Unis par Jeff Nichols ? Nous verrons que Jeff Nichols aborde le territoire par l'intime. Comment l'œuvre de Jeff Nichols touche l'universel malgré un ancrage toujours très local ? Il s'agira de voir dans l'intégralité de son œuvre de quoi est constitué son territoire cinématographique, son imaginaire et analyser la notion d'expérience de la nature, en tant que construction d'un territoire fantasmé.

Pour répondre à nos interrogations, nous tenterons de définir le genre du « Southern Movie », ou du moins d'y repérer et analyser les motifs récurrents. Il s'agira d'examiner la représentation du territoire du Sud et nous verrons qu'il

---

[8] Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, 1755

s'agit dans le « Southern Movie » plus d'une représentation d'un folklore local que d'une représentation d'un territoire géographique. Cependant le territoire reste l'élément fondateur de ce genre. C'est dans cette partie que nous aborderons pour les développer le thème du renouvellement du genre et de la modernité de Jeff Nichols.

Ensuite, il s'agira pour nous d'analyser la place de l'homme dans le paysage Nicholsien. En quoi le paysage devient-il le reflet de l'intériorité des hommes ? Nous verrons comment le réalisateur filme les personnages au sein du paysage et de quelle manière ce dernier donne tout son sens au film.

Pour finir nous verrons la poétique des éléments contenus dans l'oeuvre de Jeff Nichols en utilisant la pensée du philosophe Gaston Bachelard. Il s'agira de nous pencher sur la personnification des éléments, en quoi ils deviennent des motifs renouvelant ceux du « Southern Movie ». Bachelard et sa philosophie des quatre éléments, entre science et poésie, nous permettra de nous approprier une grille de lecture applicable aux images de Jeff Nichols.

CHAPITRE 1 : L'EMPREINTE DU « SOUTHERN »

Le "Sud" constitue un espace à part entière dans la géographie états-unienne, tranchant avec le rêve américain. Tantôt idéalisé, tantôt caricaturé, le Sud est sans cesse reconstruit. Traversé par de nombreux événements historiques, il suscitera l'intérêt d'artistes dès la fin de la Guerre de Sécession.

Ainsi, nous appellerons « Sud » toute terre faisant partie des 11 états confédérés qui sont apparus pendant la guerre de Sécession, à savoir l'Alabama, l'Arkansas, la Floride, la Géorgie, la Louisiane, le Mississippi, la Caroline du Nord, la Caroline du Sud, le Tennessee, le Texas et la Virginie (cf Fig 1).

L'objectif de cette partie consiste à dessiner les contours du « Southern Movie » afin d'en identifier les principes fondateurs, pour ensuite les analyser plus spécifiquement dans le cadre du travail de Jeff Nichols. Le Southern ayant traversé le 19ème (en littérature), le 20ème et le 21ème siècles, il paraît essentiel de replacer le Sud dans l'histoire des Etats-Unis afin de mieux comprendre l'évolution de ses représentations, intrinsèquement liée à celle de l'épopée américaine.

Ainsi nous allons dans un premier temps dresser une frise chronologique en partant de l'influence de la littérature gothique jusqu'aux différentes représentations contemporaines pour pouvoir ensuite établir la place de Jeff Nichols au sein de ce genre.

1.1. Une définition plurielle.

Marie Liénard-Yeterian écrit dans l'avant-propos de l'ouvrage Le Sud au cinéma, « Le Sud est un espace-temps circonscrit par une histoire »[9]. Même si notre propos n'est pas à proprement parler historique, il s'agit de contextualiser ces espaces pour mieux expliquer le chemin de représentation qui a été tracé au cinéma. Ce territoire sera traversé par de nombreux événements historiques qui divisent encore aujourd'hui les Etats-Unis entre le Nord et le Sud.

Tout commence avec l'arrivée en 1492 de Christophe Colomb dans les Caraïbes puis, en 1513, par la découverte espagnole de la Floride par Juan Ponce de Léon. La conquête européenne s'établit ainsi d'abord dans le Sud où Espagnols et Français se partageront cette terre, parfois jusqu'au 19ème siècle. Géographiquement, les territoires du Sud sont voisins des Caraïbes et le conflit avec le Nord, l'esclavagisme puis la ségrégation raciale seront autant de sources d'inspiration majeures pour la littérature et le cinéma. La représentation du Sud dans l'imaginaire collectif suit ainsi les soubresauts de l'histoire, évoluant à son rythme et contribuant ainsi à brouiller les cartes du genre "Southern Movie".

En effet, comme le dit Marie Liénard-Yeterian, « on parle du Sud mais il faudrait parler des Suds, car il s'agit bien d'un espace pluriel, re/construit, imaginé, voir fantasmé »[10]. C'est ce(s) Sud(s) là qui constitue(nt) une culture à part entière. Tara McPherson parle même d'une « culture schizophrène à propos du Sud »[11]

---

[9] Liénard-Yeterian, M, *Le Sud au cinéma de The Birth of a Nation à Cold Mountain,* Les Éditions de l'école Polytechnique, 2009, p.7

[10] Marir Liénard-Yeterian, *Le Sud au cinéma de The Birth of a Nation à Cold Mountain,* Paris *:* Les Éditions de l'école Polytechnique, 2009, p.7

[11] T McPherson, , *Reconstructing Dixie : Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South.* Durham and London : Duke University Press, 2003. Citation original « «The Nation's cultural schizophrénia about the South » p.65

1 1.1. Une classification impossible ?

Pour Taina Tuhkunen, une classification des films du Sud est impossible, elle s'explique en deux points dans *Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran.*[12] D'une part, « L'évolution de ce cinéma, ponctuée de phases d'exacerbation et d'édulcoration, de réappropriations volontairement anachroniques ou délibérément cavalières des scénarios préexistants est loin d'être logique et linéaire. » D'autre part, « les fantasmes fondateurs et les réseaux historico-culturels où s'enracinent ces films sont trop complexes pour que l'on puisse se contenter de classifications simplificatrices, malgré l'attachement explicite de ces fictions cinématographiques aux conventions, à commencer par les codes chromatiques ».

L'auteur nous explique que ce cinéma a été traversé par des périodes de représentations qui visaient à exagérer les traits « sudistes » ou bien à les adoucir, en particulier concernant la question raciale, parfois totalement occultée, donnant lieu ainsi à des images d'Epinal du type de "l'esclave heureux chez son bon maître". Tukhunen relève ainsi la contradiction fondamentale de ces films, qui s'inspirent de faits historiques tout en faisant abstraction des problématiques de cette même période où en tentant de les gommer.

En appliquant la même grille de lecture au genre du Western, on s'aperçoit toutefois que la démarche est finalement assez semblable. La conquête de l'Ouest s'est construite sur le massacre des indiens d'Amérique, progressivement marginalisés dans la société. Leur représentation cinématographique s'est alors figée dans une caricature de "l'Indien" dénuée de toute nuance. Il est vrai qu'en évoquant le Western, des images très précises surgissent naturellement : les cowboys, les espaces infinis, les chevaux, les troupeaux. Ou encore des bandits mexicains et de cruels Indiens opposés aux bons "Américains" : pionniers, rangers solitaires, shérifs, qui affrontent sans

---

[12] Tuhkunen, T, Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran, Pertuis : Rouge Profond, 2013

Figure 1. : Carte des états confédérés américains, source web : PBS (Public Broadcasting Service) "The Civil War" http://www.pbs.org/kenburns/civil-war/war/maps/#/detail/the-confederate-states-of-america

relâche tous les incarnations possibles du Méchant. Le public se retrouve facilement dans le manichéisme du Western, cette représentation simpliste et accessible facilitant le travail d'identification du spectateur, toujours avide d'icônes américaines.

À travers le Western, Hollywood a en effet construit un mythe, glorifiant la conquête de l'Ouest et faisant des Américains un peuple de pionniers, modèle de courage et de ténacité. Véritable antithèse du Western, le Southern s'est forgé ainsi une tout autre place dans l'imaginaire collectif en assumant la fonction cathartique du théâtre des pulsions les plus sombres du peuple américain.

Libéré du contexte historique bien défini qui caractérise le Western, le Southern est ainsi libre d'aborder un très large éventail de sujets, à condition de respecter les codes inhérents au genre : des personnages solidement arrimés à la culture sudiste - à travers notamment la langue, l'apparence physique - et un l'espace fictionnel ancré tout aussi profondément dans le Dixieland.[13]

1.1.2. Le genre du « *Southern Movie* »

Le « Southern Movie » est un genre qui comme nous l'avons vu précédemment résiste à une définition précise et dont le seul critère valable réside dans son ancrage géographique dans le Sud des Etats-Unis.

En effet, à la différence du Western, dont les films se passent entre 1865 et 1890, le Southern ne s'inscrit pas dans une période historique donnée, il est en constante évolution. Il traverse donc l'Histoire, allant de la guerre de Sécession aux catastrophes écologiques, s'adaptant chaque fois aux circonstances sociales et historiques du territoire. La représentation de ce Sud est complexe mais traverse les idéologies américaines.

---

[13] Dixieland ou Dixie : surnoms pour les Etats formant la confédération. Cette appellation provient de Jeremiah Dixon, typographe qui traça la ligne de séparation entre le nord et le Sud entre le Maryland et la Pennsylvanie au milieu du 18ème siècle.

Plusieurs études portant sur le genre du Southern Movie ont démontré de quelle manière les studios d'Hollywood ont proposé à chaque époque une représentation répondant aux standards du moment ainsi qu'aux attentes du public.

Le Southern qui, comme on le sait désormais, n'est pas borné par une période historique déterminée comme par exemple la guerre de Sécession - verra sa représentation évoluer considérablement en fonction des époques, des années 30 à nos jours. Il en est de même pour les thèmes abordés par le cinéma telle que la question raciale. Tantôt territoire idyllique et tantôt lieu de tous les dangers et de toutes les perversions, le genre du « Southern Movie » résiste à toute définition basée sur autre chose que son cadre géographique.

Néanmoins, le Sud propose une esthétique très particulière, identifiable, en raison des problématiques qui lui sont accolées, à tel point qu'on pourrait se risquer à évoquer l'existence d'une "véritable personnalité", qui se dégagerait de cette zone géographique.

Nous distinguerons entre les sous-genres du Southern Movie dans la partie qui suit.

Il convient également de revenir rapidement sur le terme anglais « Southern » pour « Southern Culture », que nous pourrions être tentés de traduire simplement en français par "sudiste", si ce terme ne semblait aussi péjoratif. Il renvoie en effet le plus souvent à l'image d'un Sud fermé, très conservateur alors que la « Southern Culture » fait référence à une représentation plurielle, ouverte, bien loin des clichés négatifs véhiculés par la traduction française.

La relation entre le Sud littéraire et le Sud cinématographique est également très importante dans la construction du mythe, produisant un effet de miroir doublement déformant, le cinéma se nourrissant d'une image du Sud déjà fantasmée et revisitée par la littérature. Ainsi, à travers un panorama du Southern Movie, nous reviendrons sur cette interdépendance entre cinéma et littérature.

> « Perhaps because the industry knew it was dealing with a national myth, the most important film representations of the South have been adaptations of literary works. »[14]

1.2. Une histoire du « Southern Movie »

Depuis la guerre civile, le Sud fascine le public américain. Il a toujours été vu comme une terre exotique et étrange dotée de mœurs et de codes bien particuliers, inspirant la littérature comme le cinéma.

Dans le « Southern Movie », il est intéressant d'observer les motifs récurrents liés au territoire qui réapparaissent et se reconstruisent en même temps que le genre lui-même. Servant d'outils et de repères à ce genre pluriel, différents motifs vont nous permettre de mieux cerner le « Southern Movie ».

1.2.1. Les Plantation romances.

Dès les premiers temps du cinéma, le Sud a été mis en scène. En 1903, Edwin S. Porter adapte un roman de Harriet Beecher Stowe; *Uncle Tom's*. Appartenant au genre très populaire des romans de plantations, il esquisse un premier Sud fantasmagorique.

L'image du Sud y est portée par le romantisme. Les personnages chevaleresques prônent le courage et la résilience des Sudistes en pleine guerre de Sécession. C'est la glorification de « la cause perdue », un terme qui renvoie aux Confédérés qui se sont battus avec acharnement contre le Nord pour préserver leur indépendance. Cette apologie d'un Sud perdu, teintée de

---

[14] Maurice Yacowar, Encyclopedia of Southern Culture, Charles Reagan Wilson & William Ferris, Chapel Hill : University of North Carolina Press, p.925. Trad : « C'est peut-être parce que l'industrie cinématographique savait que ce territoire abordait le mythe national que les représentations du Sud les plus essentielles ont été tirées d'œuvres littéraires »

nostalgie, passe par une glorification du territoire même et renvoie là encore à un avant-guerre idéalisé.

La plantation offre ainsi un cadre idyllique où peut se déployer la nostalgie du Sud d'antan, bercée par les images de terres fertiles, véritables cornes d'abondance, détenues par de riches et heureux propriétaires. Des motifs tels que les magnolias ou bien des histoires d'amours au clair de lune vont être repris régulièrement lors d'évocations de ce paradis perdu, au temps de l'esclavage, où les Noirs sont censés vivre heureux et harmonieusement avec leurs maîtres blancs, bien loin de la réalité de la question raciale.

Plutôt que dénoncer la ségrégation, un certain cinéma s'attache surtout à glorifier les plantations qui font les richesses de la région. En sublimant un supposé rapport harmonieux entre l'homme et la nature, il escamote en même temps totalement le rapport de domination dont les Noirs sont victimes.

Tout comme dans le Western, le Southern des Plantation romances place les cultures au centre d'un enjeu esthétique. Transformant un territoire inégalitaire en paradis naturel, il créé de toute pièce une ode à la vie heureuse. Les maisons typiques, grandes bâtisses blanches qui surplombent les champs apparaissent sublimes, véritable havre de paix abritant le bonheur d'une famille blanche. Cette image d'Epinal apparaît à partir des années 30, au moment de la Grande Dépression, période où le public a besoin de romantisme, de sublime, qu'Hollywood va leur offrir abondamment. En anglais cette période romantique, propice à la nostalgie, est nommée, « The Old South », le Vieux Sud. Toute cette imagerie provient d'un groupe d'écrivains de la fin du 19ème siècle ; William Alexander Caruthers, John Esten Cooke, John Pendleton Kennedy et Mary Johnston.

Ce genre s'essouffle dans les années 40, même si une dernière tentative tardive en 1957 dans *L'arbre de la vie* (*Raintree County*) d'Edward Dmytryk, démontre à quel point cette représentation est désuète.

1.2.2. Deux films fondateurs : Autant en emporte le vent et Naissance d'une nation.

Deux films fondateurs du cinéma américain mais aussi du cinéma mondial s'ancrent dans un Sud américain en pleine crise. C'est en effet en pleine guerre de Sécession *qu'Autant en emporte le vent* et *Naissance d'une nation* situent leur action.

Premier grand film de l'histoire du cinéma, *La Naissance d'une nation*, de David W. Griffith est une adaptation d'un roman de Thomas Dixon. Le film a été très controversé pour ses positions ouvertement racistes. Il retrace la guerre de Sécession puis la reconstruction du Sud après la victoire du Nord. Tout juste sortis de l'esclavage, les personnages noirs sont présentés comme des violeurs cherchant à assouvir leur soif de vengeance. Les Blancs, qui jadis les exploitaient sont présentés comme de pauvres victimes tandis que le Ku Klux Klan - alias « les Chevaliers Blancs » - vient rétablir l'ordre et la justice.

En dehors même de son propos scandaleux, ce film est le premier à s'approprier avec brio un langage cinématographique, qui permet de le considérer comme le premier film d'auteur, dans l'histoire du cinéma. Comme véritable chef d'œuvre, ce film est d'autant plus dangereux car il véhicule habilement une réalité totalement déformée. En dépit des polémiques suscitées, la pellicule immortalise des clichés. Considéré comme une œuvre de propagande, le film aura un énorme impact sur le public et atteindra son but en réussissant à semer chez les Blancs - et en particulier auprès des femmes - une forme de répulsion à l'égard des hommes noirs.

On retrouve ainsi une nouvelle fois une représentation très manichéenne du territoire américain, organisant la confrontation entre le Nord et le Sud. Si le Nord à historiquement gagné, le Sud l'a finalement moralement emporté en se voyant accolé l'image de Sudistes dont l'honneur a été lavé et qui sont devenus, comme par miracle, un peuple héroïque résistant à l'oppresseur nordiste.

Le best-seller de Mary Johnston donne pour sa part naissance au fameux *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (1929), qui traverse les générations et symbolise à lui seul cette vision idéalisée du Sud. Pour Marie Liénard-Yeterian, « il est typiquement américain, mettant en scène le spectacle de la grandeur et de la romance au cœur du conte de fée américain »[15.]

Le film s'ouvre sur un Vieux Sud, idyllique, Scarlett vit dans la plantation Tara. Privilégiée, elle est élevée par sa nourrice, une esclave noire. Mais la guerre de Sécession sévit et détruit tout, déconstruit et trouble le quotidien de Scarlett. La troisième partie du film relate la reconstruction des terres brûlées par la guerre. A travers l'histoire de Scarlett, on assiste à ce moment historique essentiel dans l'histoire du Sud ; de sa prospérité à son basculement dans l'apocalypse. Le film dure près de quatre heures et s'articule autour de différent mouvements ponctués à chaque fois par de majestueux paysages. Les couleurs sont époustouflantes, la couleur rouge prédomine symbolisant à la fois la passion amoureuse et la violence de la guerre.

Les plantations, autrefois paradis naturel, sont détruites par le feu, ce qui donne lieu à de magnifiques images. Sur ce fond rouge, Scarlett vit ses passions amoureuses en même temps que la guerre sévit. Le rouge du ciel ajoute ainsi également une touche onirique et surréaliste aux paysages (voir fig.1). Le film s'achève sur cette image de Scarlett sur une colline surplombant la plantation de Tara, elle regarde vers le passé, vers une terre et une époque qui n'existent plus. Même en tentant de reconstruire, rien ne pourra remplacer ce qui a disparu à jamais. Le ciel vire en une teinte rosé, évocatrice d'une défaite emprunte de romantisme.

---

15 Liénard-Yeterian, M, « Angel or Demon » dans Le Sud au cinéma de The Birth of a Nation à Cold Mountain, Les Éditions de l'école Polytechnique, 2009, p.39. Citation en langue original « Gone with the wind is quintessentially American, staging the pageant of grandeur and romance at the core of the American fairy-tale. »

Cette vision nostalgique et romantique de la terre de Tara va inspirer par la suite un bon nombre de films « Southern », qui exploiteront longuement le filon du “paradis perdu”.

On voit donc bien que le Sud est dès les premiers temps du cinéma le territoire idéal pour fonder un imaginaire collectif. Ces deux films vont poser les bases de cette représentation au sein du cinéma américain.

1.2.3. L’influence de Tennessee Williams

L’œuvre de Tennessee Williams va casser cette représentation d’un Sud lisse et utopique. Il présente au contraire le Sud comme un espace dysfonctionnel. Avec des personnages, souvent féminins, hantés par des traumatismes, psychologiquement instables. Ses personnages féminins hystériques, proches de la folie, sont le reflet d’une société au passé troublé. Sortie la même année que *Baby Doll*, l’adaptation *d’Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire)* d’Elia Kazan sort en 1951. Le personnage de Stella, interprété par Vivien Leigh, ne peut refreiner sa folie lorsqu’elle fait irruption dans la vie de couple bien tranquille de sa sœur et de son beau-frère. On retrouve cette même figure féminine dans *Soudain, l’été dernier* de Joseph L. Mankiewicz (1960) avec Elizabeth Taylor dans le rôle de Catherine. Hantée par le souvenir traumatique de son frère, le personnage est présenté au début du film comme ayant basculé dans la folie. Dans un environnement bourgeois et protégé, la sauvagerie du Sud fait sauter toutes les digues et s’empare de l’âme torturée des personnages. Dans *Chut, Chut, Chère Charlotte* de Robert Aldrich (*Hush, hush… sweet Charlotte*) sorti en 1964, le personnage principal, Charlotte vit dans une très grande et belle demeure typique de la Louisiane. Mais Charlotte, interprétée par Bette Davis, est sujette à des crises de démence, à cause de lourds secrets.

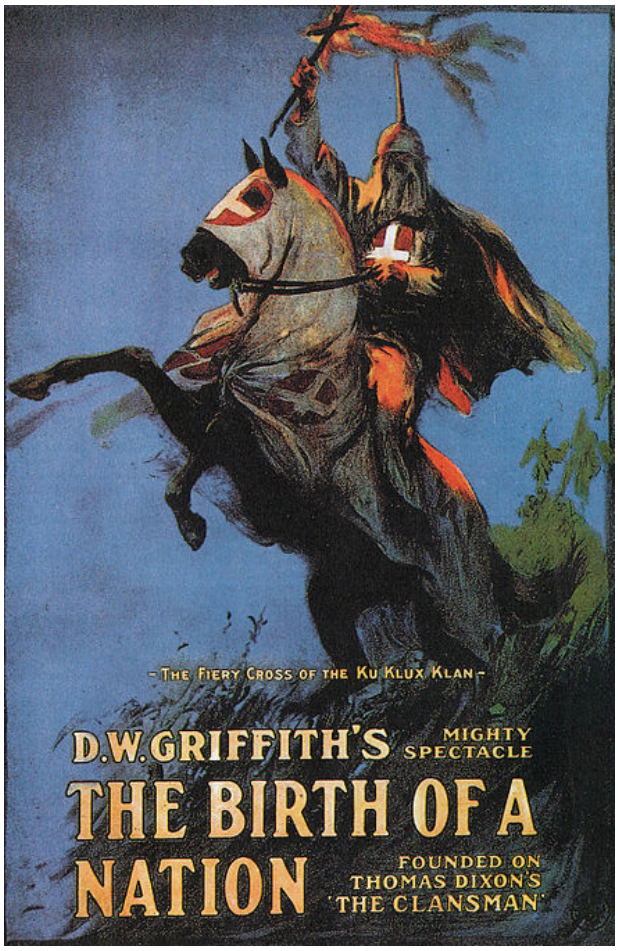

Figure 2 : Photogramme, *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939). Scène finale, Scarlett sur la terre de Tara. Figure 3 : Affiche commercial à la sortie de Naissance d'une nation/ The Birth of a Nation, D.W. Griffith, 1915

1.2.4. « Southern » décadence

Un changement radical de paysage va permettre de passer à une autre période du Southern. Les idylliques plantations seront troquées contre les effrayants marais et marécages appelés « swamps » et « marsh » en anglais. Une opposition topographique est très souvent utilisée entre le marais, symbole d'instabilité, de trouble et la terre ferme plus sûre et plus rassurante. Les marécages deviennent donc un espace d'expression pour un sous-genre qu'on appellera « Southern Décadent » (traduit de l'anglais « Southern Decadence »). « La moiteur tropicale, l'air empoisonné, la proximité des Caraïbes sont propices aux fièvres, à l'envoutement et aux mélanges avec des imaginaires mystiques et hétérogènes »[16]. C'est ainsi qu'on voit apparaître des personnages mystiques se confrontant aux forces du mal. Le registre change et le Sud devient un espace fantastique peuplé d'étranges créatures humaines ou animales. La culture vaudou qu'on trouve surtout en Louisiane y est pour beaucoup. Elle donne lieu à des séquences de transes où la magie noire côtoie le film policier, comme dans *Aux portes de l'enfer* (*Angel Heart)* d'Alan Parker (1987) qui se déroule dans la ville de La Nouvelle-Orléans.

On retrouve aussi le personnage du "Redneck"[17] meurtrier dans des films comme *Les Nerfs à vifs* (Cape Fear) de J. Lee Thomson (1962) repris en 1991 par Martin Scorsese. Claire Dutriaux comparera d'ailleurs l'évolution de « la masculinité sudiste maléfique »[18] à travers ces deux œuvres. Le contraste entre Max Cady et son avocat - un bon père de famille qui vit une vie des plus tranquille - est marquant et permet de surligner la marginalité de Max Cady, qui

---

[16] Vincent Malausa, « Horreur Diurne » dans Cahiers du Cinéma, décembre 2012, p.77

[17] Littéralement "Nuque-rouge", ce terme désigne des Américains issus d'une zone rurale, le plus souvent dans le Sud, mais on retrouve aussi le terme dans les Appalaches et chez les Canadiens et Australiens. Ce terme, considéré comme une insulte ou une marque d'ironie, peut être rapprochée des termes "plouc" ou "rustre" en français.

[18] Claire Dutriaux « Deux visions, deux Suds ? » *Le Sud au cinéma de The Birth of a Nation à Cold Mountain.* Dir. Marie Liénard-Yeterian et Taïna Tuhkunen, Les Editions de l'École Polytechnique, 2009, p.198.

apparaît comme une figure animal. Au tribunal, lorsque les deux hommes s'affrontent, on ne voit finalement plus que l'inhumanité de ce dernier.

Ces personnages représentent une Amérique profonde, vivant au plus proche de la nature, dépourvue de codes sociaux. Ils ont souvent le plus grand mal à s'intégrer au monde urbain. Considérés comme des sauvages, ils sont plus proches des bêtes féroces que des humains. Nous retrouvons cette même représentation avec les « rednecks » dégénérés du très culte *Délivrance* (*Deliverance*) de John Boorman. Sans cesse représentés comme la face sombre de la société, ces personnages sont des marginaux, qui vivent en dehors des villes et se comportent comme des animaux. Ils sont devenus au fil des représentations le mal du Sud, son bouc émissaire. Cette menace qu'ils figurent est la source d'une angoisse profonde dans le Sud. Ils en sont la cause mais aussi la solution. C'est donc par des images grotesques qu'on dépeint l'homme rural du Sud qui rejette la vie citadine, privilégiant la liberté que lui offre la nature sauvage.

Le "white trash", qu'on peut traduire en français par "petit blanc" en est une déclinaison. Il s'agit dans le monde blanc des Etats du Sud, d'une classe inférieure à celle des propriétaires de plantations. Ce sont les laissés-pour-compte blancs de ce Sud-là. Ils sont aussi souvent associés aux Cajuns, descendants des Acadiens, ethnie originaire de la Nouvelle-Écosse et du sud du Nouveau-Brunswick au Canada. Ils parlent une langue différente, le français Cajun, qui contribue à les caricaturer comme des sauvages des bayous. Ne parlant pas l'anglais, ils sont perçus comme des étrangers et suscitent l'incompréhension et la peur.

> « Il n'y a pas si longtemps, les mille kilomètres de marécages et de cyprès étaient encore une région sauvage pour les gens vivant aux alentours. Ils savaient que ces eaux stagnantes étaient remplies d'alligators et que les forêts marécageuses hébergeaient les mocassins d'eau, une espèce de serpent mortelle. Ils craignaient ses créatures, mais surtout ils avaient peur de ce territoire inexploré, dans lequel un homme pouvait facilement disparaître pour toujours. »
>
> Carton de début de *L'Étang Tragique* / *Swamp Water,* Jean Renoir, 1941

Comme l'explique le carton de L'Étang Tragique de Jean Renoir, les « swamps » forment un territoire très mystérieux, où personne n'ose pénétrer, hormis les fugitifs et les marginaux, pour qui cette vaste étendue quasi-impraticable pour l'homme et où l'eau est omniprésente fait office de refuge pour les criminels.

Ces paysages permettent également d'érotiser les personnages dégoulinant de sueur, accablés par un climat moite et humide, en particulier dans des films de Série B, tels que *Swamp Women* de Roger Corman (1956) ou bien *The Big Bird Cage* de Jack Hill (1972).

Dans le droit fil de ces territoires marécageux, le genre du Southern gothique, emprunté à la littérature d'Edgar Allan Poe fait son apparition dans le paysage cinématographique. On est face alors à la réutilisation des motifs Southern mais cette fois dans le cadre d'une démarche qui vire complètement dans le fantastique et l'horrifique. Taïna Tuhkunen souligne ainsi « sa surexploitation par l'industrie cinématographique, toujours aussi avide de nouveaux scénarios ayant pour cadre le Sud, une région si atypique, et donc attirante au sein de la Nation américaine, le film sudiste se montre également

capable de se régénérer en se regardant, en reconnaissant et retravaillant ses sources, en se retournant vers ses films matrices. »[19]

C'est bien ce réemploi du « Southern Movie » qui va renouveler le genre progressivement et le faire évoluer vers d'autres grandes catégories de genre, telles que le film d'horreur, le film de vampire ou bien le film fantastique. Pourtant, le Gothique en littérature renvoie originellement à La Nouvelle Angleterre, et donc au Nord des Etats-Unis. Edgar Allan Poe situe ses histoires dans des villes lugubres comme Baltimore. Stéphane Delorme dans l'introduction d'un dossier[20] des Cahiers du Cinéma consacré au « Southern Gothic » oppose le Nord et le Sud du Gothique. Ainsi, le Gothique du Sud serait « fondé sur une série de contradictions » [21] opposant l'horizontalité du Sud - « Du Southern, on déduit le soleil, la chaleur, la torpeur, la pauvreté, la Grande Dépression, tout ce qui plie les corps »[22] - à la verticalité du Gothique. « Du Gothique au contraire on retient la raideur, la religion, l'architecture, la droiture – une verticalité qui dans le contexte du Sud devient vite délabrée, branlante, ruinée. ». Une opposition entre la droiture et la courbure, le chaos, le délabrement propre à ces territoires du Sud.

Après les personnages humains et les bêtes sauvages, viennent les créatures purement fantastiques : les vampires. Des premiers films de ce genre comme *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)* de Friedrich W. Murnau en 1922 et *Dracula* en 1931 de Tod Browning, aux séries télévisées récentes comme *True Blood*, le Sud, et en particulier la Louisiane, semble être la terre de prédilection des vampires.

---

[19] Tuhkunen, T. « Le Sud inquiétant » in *Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Rouge profond, collection « Raccords », 2013, p.260

[20] Stéphane Delorme, Introduction au dossier « Southern Gothic », in *Les Cahiers du Cinéma*, Décembre 2012. P.70

[21] *Ibidem*

[22] Stéphane Delorme, *Op.cit* p.70

Grand film fantastique, *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur, fait l'objet 40 ans plus tard d'une reprise par Paul Schrader (*Cat People, 1982*). Le réalisateur situe l'action à la Nouvelle-Orléans pour mieux exploiter l'animalité supposée des hommes du Sud. Il y déroule une histoire reposant sur la confrontation entre le bien et le mal sur fond de relations incestueuses entre frères et sœurs, effleurées sans jamais être affirmées - autant de thèmes « largement Southern ». Tout ceci agrémenté de rituels vaudous propres à la ville de La Nouvelle Orléans, offrant ainsi un terrain parfait pour y déployer son univers fantastique.

Le film d'horreur Southern ramène ainsi le Sud à sa place d'épicentre des angoisses et des névroses américaines. Une réplique prononcée par Claude Kersek (Joe Don Baker) dans *Les Nerfs à vif* de Scorsese (*Cape Fear*, 1991) l'illustre à merveille :

> « Vous avez peur, mais ce n'est pas grave. J'aimerais que vous savouriez cette peur. Le Sud est né dans la peur. Peur de l'Indien, de l'esclave, de cette fichue Union. Le Sud a cette bonne vieille habitude de savourer la peur. »

Le Sud contraste avec Hollywood et l'usine à rêves de l'Ouest, il transforme le territoire en usine à cauchemar.

1.2.5. La malédiction continue avec les cinéastes de la contre-culture

Dans les années 60, les cinéastes de la contre-culture font leur apparition dans le Sud des Etats-Unis. Parmi eux, citons Robert Altman, Denis Hooper, Francis Ford Coppola, Tobe Hooper, Arthur Penn, Martin Scorsese ou encore Steven Spielberg. Pour autant le Sud polarise encore et toujours les passions meurtrières et attirent les duos de gangsters, comme dans *Bonnie and Clyde* (1968) d'Arthur Penn. Le territoire reste maudit et symptomatique du mal américain. Dans cette période il symbolise d'autant plus une société en crise.

Ainsi, dans les années soixante et soixante-dix - ce qui rejoint notre précédent point sur l'attrait pour les films d'horreur – les images horrifiques se radicalisent, regorgent de sang, les crimes sont de plus en plus épouvantables et aucun détail n'est épargné au spectateur. Un des exemples les plus emblématique est naturellement le grand *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tobe Hooper qui se passe dans une bâtisse à la frontière entre le Texas et le Mississipi. Autre film de Tobe Hooper, *Le Crocodile de la Mort* (*Eaten Alive*, 1977) appartient au sous-genre du « Wrong Turn Movie » qui pourrait se traduire par « film ou l'on prend la mauvaise route ». Le film comme son nom l'indique traite du motif effrayant du crocodile, qu'on associe immédiatement aux bayous et à la sauvagerie animale, fatale pour l'homme.

Les paysages du Sud semblent également très bien convenir aux nouveaux road-movies américains. Revisitant le thème de l'errance cher à Jack London puis à Jack Kerouac, les vagabonds font maintenant halte dans le Sud, comme dans le cultissime *Easy Rider*, de Dennis Hooper en 1969 ou bien, encore une fois, dans *Bonnie & Clyde*.

Entre guerre de Sécession, ségrégation raciale, tueurs en série et consanguinité, le panorama des représentations sudistes est chargé d'une malédiction. Le Sud damné semble être le lieu de toutes les perversions, ce qui provoque un attrait morbide qui n'est jamais démenti par les spectateurs. En contrepoint radical au Western glorifiant l'Amérique, le Southern en incarne sa face la plus sombre, la plus cachée et aussi la plus violente : celle du désespoir, de la pauvreté et de la détresse des laissés-pour-compte de l'Amérique.

1.3. Vers une représentation contemporaine du Sud.

Cette vision morbide du Sud continue d'être véhiculée par des œuvres contemporaines, notamment très récemment par l'excellente première saison de la série télévisée *True Detective*. Néanmoins, est apparue également une nouvelle génération de cinéastes qui ont choisi de s'ancrer dans le territoire réel et de s'éloigner ainsi des stéréotypes accolés au Sud.

1.3.1. Terrence Malick

En 1978, Terrence Malick réalise *Les Moissons du Ciel (Days of Heaven)*. Un couple d'adolescents fuit Chicago pour aller travailler dans les grandes plaines du Texas comme ouvriers agricoles. Le riche paysan qui les emploie tombe amoureux d'Abby. Le couple décide de se faire passer pour frère et sœur afin de tromper le paysan et de profiter de sa richesse, donnant naissance à un trio amoureux mystificateur. Malick signe ainsi son deuxième film après *La Ballade Sauvage (Badlands)* de 1973. En maître absolu du paysage, il parvient dans ce film somptueux à faire des plaines du Texas un personnage à part entière.

Il propose une nouvelle image au Sud, mettant en avant les espaces infinis qui composent le Texas. Le cinéaste se tourne vers un récit qui met les personnages au cœur d'une terre, d'un territoire. Les moissons et la maison perdue au milieu de vastes plaines nous renvoient aux plantation romances. Mais ici le lien est plus fort et les personnages entretiennent un rapport presque mystique à leur environnement. Une fusion entre le personnage et le paysage s'opère pour la première fois grâce au « Southern Movie ». Les paysans ne sont plus perçus comme de vulgaires sauvages, ils font corps avec les éléments, la nature. Les champs dans lesquels ils évoluent reflètent leurs abîmes personnels. (Voir fig. 4,5,6) Une scène splendide intervient ainsi à un moment clef de l'histoire lorsque le propriétaire terrien découvre qu'il a été trompé par les soi-

disant frère et sœur. Une invasion de sauterelle apparaît dans les champs, grignotant les épis de la même façon que la maladie qui le ronge progressivement à mesure qu'il se rend compte de la mystification dont il est victime.

Fou de douleur et désespéré, il brûle son champ. L'horizon lointain que bornait l'espace filmique se trouve alors bouché par les flammes et une épaisse fumée noire qui petit à petit occupe tout l'écran. Le paysan disparaît en même temps que son champ.

La nature et plus précisément la terre prennent ici une place prépondérante, le récit se servant du paysage comme élément dramatique. Malick représente les plaines du Texas comme un paradis perdu, reprenant ainsi à son compte l'esthétique des films de plantations. Mais il ne s'agit pas cette fois de glorifier les personnages mais la nature elle-même. Le sublime est au cœur de son film. Les personnages et l'histoire restent inférieurs à l'immensité du paysage et pourtant la scène de l'incendie des champs symbolise le pouvoir destructeur de l'humain. Le paradis est ainsi perdu face à la bêtise humaine, semble nous dire Terrence Malick. Schéma qu'il reprendra aussi dans *La Ligne Rouge* (*The Thin Red Line*, 1998) et dans *Le Nouveau Monde* (*The New World,* 2005), présentant la terre comme un paradis perdu et détruit par l'Homme.

Malick, Texan de souche remet ainsi le paysage au centre du cinéma « Southern », influençant à son tour plusieurs nouveaux cinéastes. Ainsi, avant d'en venir à Jeff Nichols et au lien évident entre son cinéma et celui de l'auteur des Moissons du Ciel, il convient de s'attarder sur l'influence majeure de Terrence Malick sur ce qu'on pourrait appeler l'« Ecole d'Austin ».

Figure 4, 5 et 6 : Les Moissons du Ciel / Days of Heaven, Terrence Malick, 1978

1.3.2. L'Ecole d'Austin.

Austin, ville considérée comme progressiste au sein d'un État, le Texas, très conservateur, a été et continue d'être un centre majeur du cinéma d'auteur américain, en grande partie grâce à Richard Linklater. Ce dernier a fondé la *Austin Film Society* puis des studios qui ont attiré les investisseurs dans cette ville texane. David Gordon Green en est aussi l'un des acteurs essentiels. Avec un premier film, *Georges Washington* en 2000, il retient l'attention de Terrence Malick, qui va lui proposer de produire son prochain film. Gordon Green est d'ailleurs considéré alors par la critique comme un héritier malickien. Avec leur collaboration sur *L'Autre Rive,* en 2004, les deux réalisateurs ont effectivement de nombreux points communs. Les voix élégiaques, déjà utilisées pour Georges Washington, renouent avec une tradition malickienne. Mais c'est également par l'ancrage des personnages dans une nature southern dans son film *L'Autre rive (Undertow)* que David Gordon Green s'inscrit dans sa mouvance. Le renouvellement du genre s'opère grâce à son rapprochement esthétique avec la nature. Par ricochet, Hollywood est totalement rejeté, au plus grand profit d'un nouveau cinéma indépendant, enraciné dans le Sud.

A travers le cinéma de Gordon Green, les personnages d'enfants livrés à eux-mêmes figurent néanmoins comme un reflet d'un Sud marginal et se placent dans une tradition du *Southern movie*. Dans *l'Autre Rive*, l'adolescente et son frère fuient leur oncle qui vient d'assassiner leur père. Les deux enfants qui détiennent un héritage de pièce d'or font étrangement penser aux deux enfants poursuivis par un pasteur psychopathe dans *La Nuit du Chasseur*. Les enfants - on le verra plus tard également avec Jeff Nichols - servent de guides spirituels aux adultes pour leur permettre de se frayer un chemin dans les espaces tourmentés du Sud. Leur regard naïf et sans préjugés représentent un atout majeur pour décrypter la représentation du Sud.

Cinéaste éclectique, David Gordon Green ne peut être cantonné à un seul style. Il parcourt en effet le film d'auteur indépendant avec *Georges Washington*, la comédie déjantée, produite par Judd Apatow, en passant

également par *L'Autre rive (Undertow,2004),* produit par Terrence Malick. Originaire d'Arkansas, Gordon Green entretient dans son cinéma un rapport privilégié avec sa terre d'accueil, le Sud. Que ce soit dans ses films de début de carrière, précédemment cités, ou bien plus récemment avec *Joe* (2013) et *Prince of Texas* (*Prince Avalanche*, 2013) situés au Texas, il reste fidèle et tourne régulièrement dans l'état où il vit, le Texas. Tout comme Jeff Nichols et Terrence Malick, David Gordon Green, qui a étudié comme Nichols à la *University of North Carolina School of Arts*, est également installé à Austin, véritable Mecque du cinéma indépendant du Sud.

Un peu plus loin d'Austin, à la Nouvelle Orléans, Benh Zeitlin avec *Les Bêtes du Sud Sauvage (Beast of the Southern Wild, 2012)*, opère un renouvellement majeur du genre, en ancrant son film en Louisiane, dans l'Atchafalaya Basin. Le cinéaste, originaire de New York, tombe amoureux de la Nouvelle Orléans et décide d'y emménager quelques mois après la catastrophe de *Katrina,* inscrivant ainsi son projet de vie dans un décor post-apocalyptique.

Peuplée de fantômes, d'esprits et de créatures maléfiques, la culture vaudou - qui, ont l'a vu, a déjà beaucoup inspiré les récits du « Southern Gothic » - occupe une place centrale dans l'oeuvre de Zeitlin, qui l'utilise comme une porte d'entrée vers le merveilleux.

Dans un conte raconté par la petite Hushpuppy nous est dévoilé un univers magique, mais qui loin d'être paradisiaque se révèle tout au contraire terrifiant. Toutefois, la foi de ce personnage dans ces créatures fantastiques ainsi que sa connexion spirituelle avec les éléments et la nature, lui permettra de surmonter les épreuves de la vie.

Figure 7 : *Les Bêtes du Sud Sauvage*, 2012, Benh Zeitlin. Après la catastrophe les digues qui protégeaient le bassin ont cédé, l'eau a donc envahi tout le village, obligeant les derniers habitants à se déplacer uniquement à l'aide de leur bateau. Figure 8 : *L'Autre Rive / Undertow*, David Gordon Green, 2004. L'oncle maléfique cherche les enfants qui se sont enfuis avec le trésor.

Ce nouveau courant cinématographique rattaché au Sud, en particulier à Austin, prend tout son sens pour analyser le travail de Jeff Nichols, qui se pose en héritier du « Southern Movie » et de son renouvellement sous la direction de Terrence Malick. Sous la figure tutélaire de ce dernier, chacun s'attache désormais à creuser son sillon dans la terre tourmentée et la moiteur du Sud.

1.3.3. La place singulière de Jeff Nichols.

Jeff Nichols, enfant du Sud né dans l'Arkansas, démontre à travers sa filmographie tout le potentiel et tout l'éclectisme du « Southern Movie », genre dans lequel s'inscrit l'ensemble de sa filmographie. Mais comme on l'a vu précédemment, le Southern recouvre plusieurs périodes. Ainsi on retrouve la période romantique du Old South dans *Loving* et *Take Shelte*r alors que *Shotgun Stories, Mud* et *Midnight Special* relèvent plutôt du Sud décadent.

Comme on l'a vu, le genre du *Southern Movie* comporte plusieurs sous catégories. Il est donc difficile de dresser un portrait clair de ce Sud. Dans l'œuvre de Jeff Nichols, les deux versants du Southern "traditionnel" sont représentés. L'actrice Jessica Chastain incarne parfaitement dans Take Shelter ce personnage « *Old South* », la douceur de son visage et sa frivolité nous ramenant à un personnage de plantations romance. Elle a tout de la "Southern Belle" avec sa crinière rousse, sa peau très blanche, sa manière d'être si compréhensive envers son mari et d'agir toujours avec douceur et grâce. Elle ne travaille pas, vit pour sa fille et vend tous les week-ends ses ouvrages de couture pour gagner quelques sous. Il est également important de noter que *Take Shelter* intervient dans la carrière de Jessica Chastain juste après son rôle dans *The Tree of Life* de Terrence Malick où elle incarne un personnage très semblable, bien que le film se situe à une autre époque.

Dans le film de Malick, la référence à la Southern Belle de son personnage féminin paré de robes fleuries et contemplant la nature, est encore plus appuyée. L'innocence et la naïveté du personnage, qui confine parfois à

une forme de candeur, sont contrebalancées par la beauté, la douceur de ses traits et l'insouciance qui éclairent son visage.

Les personnages féminins sont assez semblables dans ses deux films suivants, même s'ils occupent une place moins centrale. Dans *Mud*, le personnage de la mère d'Ellis incarné par Sarah Paulson est représentatif d'un autre modèle féminin, avec son visage rond, les courbes de son corps et les robes révélant sa féminité. C'est également le cas avec le personnage de Kirsten Dunst dans le rôle de la maman d'Alton dans *Midnight Special*.

Les films de Jeff Nichols racontent également l'histoire de frères ennemis se battant stupidement jusqu'à la mort dans *Shotgun Stories*, ou bien celle d'un amour impossible entre le personnage de Mud et celui de Juniper, dans un style qu'on peut rattacher au « white trash ».

Plus généralement les professions des personnages de classes moyennes s'inscrivent dans un genre plus décadent. Allant de l'agriculture à la pêche en passant par le bâtiment, aucun des personnages nicholsiens n'appartient à une quelconque bourgeoisie, une catégorie sociale abondamment dépeinte dans les plantation romances. Les personnages de Nichols appartiennent toujours à une catégorie sociale très modeste : ils doivent se salir, littéralement, pour vivre.

Au-delà de la question sociale, *Loving* traite principalement de la question raciale, un sujet tabou et soigneusement évité par les « plantation romances ».

Ainsi, Jeff Nichols ne se place pas seulement dans la tradition d'un genre ou regroupement de sous-genres qu'on appelle Southern, mais il joue le rôle de passeur entre ces deux périodes. Fusionnant au sein de son œuvre l'héritage du « Southern Movie », Jeff Nichols incarne l'héritier du genre le plus à même de le faire évoluer dans une direction radicalement nouvelle.

A la question « Vous considérez-vous comme un cinéaste appartenant à la tradition du « Southern Gothic », genre littéraire ancré dans cette zone géographique ? » posé par Sandrine Marques dans le numéro spécial Jeff Nichols de La Septième Obsession (Janvier 2017), ce dernier répond :

« Je pense que oui. Quand bien même, je ne comprends pas tout à fait ce qu'est le Southern Gothic. Parfois, c'est une notion un peu artificielle. C'est un masque que portent les gens du Sud, même si ça ne représente pas toujours ce que nous sommes. Néanmoins, je fais partie, malgré moi, de cette tradition. Une grande partie de mon travail est une réponse à mon environnement et à mes sentiments. Le Sud a un rythme et une voix particulières. Je ne parle pas seulement de la langue, mais aussi de la musique, des couleurs. A chaque fois que vous vous trouvez en présence d'une zone agricole, les gens qui travaillent la terre ont une vision différente du monde. Dans cette région, la densité de population au mètre carré est faible. Ce serait idiot de ma part d'occulter les paysages du Sud, de ne pas les accepter ni les intégrer à mes films. »

CHAPITRE 2 : LE PAYSAGE NICHOLSIEN

Nous venons d'examiner les différentes interprétations des paysages du Sud des Etats-Unis dans l'histoire du cinéma. Dans cette nouvelle partie, il s'agira d'analyser la place du paysage dans l'œuvre de Jeff Nichols.

Comment le paysage Southern est-il représenté ? Quelle est la place de l'homme au sein de ce paysage ? Mais aussi plus largement, il conviendra de nous questionner sur les interactions entre les personnages et l'environnement dans lequel ils évoluent. Quelle version du Sud Jeff Nichols nous donne-t-il à voir dans ses films ?

> « Paysage : Etendue spatiale naturelle ou transformée par l'homme qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle. »[24]

A présent, nous allons nous attacher à la manière dont Jeff Nichols parvient à brasser les différents sous-genres du Southern. Pour cela nous analyserons la place du paysage à l'intérieur du récit et de la mise en scène. Quels sont les enjeux esthétiques et narratifs des territoires du Sud des Etats-Unis dans notre corpus de film ? De la même manière que nous avons cartographié les films qui ont bâti l'histoire de la représentation du Sud des Etats-Unis, nous nous apprêtons à dresser un portrait géographique de l'œuvre de Jeff Nichols.

[24] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827

2.1. La mise en scène au service de la nature.

La construction d'un territoire cinématographique se déroule en plusieurs étapes. En commençant par l'écriture, le cinéaste imagine un décor dans lequel il pourra faire évoluer ses personnages. Puis vient le moment où il doit trouver les lieux qui correspondent, la phase de repérages : « trouver le lieu où résonnera la puissance de feu du récit : s'y poser un instant, pour y entendre ce qui s'y murmure »[25]. Le cinéaste se confronte au territoire réel et par la sélection qu'il opère, il cartographie son film. Lors du tournage, c'est à travers le choix champ/hors-champ et les mouvements de caméra que la perspective du territoire se dévoile. Puis, enfin, le montage vient reconstruire l'espace imaginé.

2.1.1. Territoires

> « Quand vous faites un film que vous ne pouvez plus séparer de l'endroit ou il a été fait, à ce moment il devient vraiment unique.[26] »

Décortiquer les choix d'ancrage des films de Nichols nous permet de mieux en saisir les mécanismes. On découvre ainsi l'importance des paysages et de la nature à travers une étude minutieuse réalisée au moment des repérages pour les futurs lieux de tournage.

---

[25]. Thomas Aïdan, « Introduction. Le murmure des territoire » in *La Septième Obsession*, Juillet-Aout 2017, n°11. p.13

[26]. Voir Annexe p.122 : "When you make a film that is unseparable from the place where it's made, then I think it is the start of something truely unique."

Pour Jeff Nichols, tout commence dans l'Arkansas, dont il est originaire. Dans l'entretien qu'il m'a accordée en mai 2018 à Austin, il explique s'être longtemps interrogé sur sa spécificité en tant que réalisateur et en particulier sur la manière avec laquelle il pouvait rendre son film spécial en fonction de la personne qu'il était. Originaire d'Arkansas, les paysages dans lequel il a grandi ont influencé sa sensibilité et c'est ainsi qu'il a décidé de situer son premier film sur sa terre d'origine.

> « Au collège, je pensais souvent à ce qui pouvait me rendre unique en tant que réalisateur et il n'y avait pas grand chose, j'étais un homme blanc, ce n'est pas très intéressant d'un point de vue démographique (…) Je me disais que la meilleure façon de me rendre unique c'était de faire quelque chose en Arkansas, dans le sud. Mais aussi, je voulais montrer ma terre de la même manière que je la voyais et pas nécessairement comme elle était. »[27]

Il se souvient de la route qui liait Little Rock à cette petite ville au sud où habitaient ses grands-parents. :

> « J'avais l'impression d'être dans un autre monde. A Little Rock, Il y a toutes ces collines et dès que tu t'éloignes un peu tu arrives dans le delta de l'Arkansas qui est tout plat, et là tu peux voir la ligne d'horizon infinie, tu peux y admirer les splendides couchers et levers de soleil, c'est époustouflant. ».[28]

---

[27] Voir Annexe p.119. : « I was thinking a lot in college about what makes me unique and it's not a lot, I'm a white male like not the most interesting demographic (…). I was like okay the best chance I have to make myself unique is to make something in Arkansas, in the South. But also I kind of wanted to show it the way I saw it and that not necessarily the way it is, but just the way I see it »

[28] Voir Annexe p.118: "It really felt like I was going to a different world when I was going to visit my grand parents and it just felt very different. Little Rock, you get all these hills and then you get in this very flat Arkansas delta where the horizon line go forever and you see this beautiful sunset and sunrise. It's just really striking"

C'est lors de ces trajets quotidiens que l'enfant Jeff Nichols a forgé sa sensibilité aux paysages. C'est en découvrant John Ford que son intérêt a grandi et fait naître en lui l'envie de filmer à son tour les paysages.

« L'horizon infini » évoqué par Jeff Nichols se retrouve dès son premier film : *Shotgun Stories.* Par attachement mais également pour des raisons pratiques, le film a été tourné dans la ville de ses grands-parents. C'est peut-être grâce à cette intimité qu'il entretient avec ce paysage familier que Nichols a pu construire un film d'une simplicité universelle. Du fait d'un budget très serré, aucun décor n'a été reproduit ce qui rend très authentique cette atmosphère de ville désertée, aux personnages désargentés, déambulant, vivant simplement. *Shotgun Stories*, raconte l'affrontement de deux fratries partageant le même père. Son, Boy et Kid sont les frères déshérités et abandonnés par leur père. A la mort de ce dernier, toute une douloureuse histoire de jalousie avec la seconde fratrie refait surface et des plaies se rouvrent.

C'est donc avec ce premier film que Jeff Nichols nous propose sa vision du Sud, se servant à la fois d'un cadre social propre au territoire mais aussi en montrant ses personnages dans un quotidien qui les rapproche autant que possible de la nature. Tout cela en s'inspirant très fortement du cinéaste-paysagiste John Ford.

Le cas de *Take Shelter* est également intéressant car Jeff Nichols a déclaré avoir écrit le film en pensant à l'Arkansas. Or, pour des raisons de financement, il a dû finalement être tourné dans l'Ohio. Le repérage a donc nécessité plus de temps que prévu pour qu'il puisse s'approprier cet espace et qu'il colle avec les paysages qu'il avait imaginés. C'est donc en parcourant l'Ohio qu'il a réussi à remodeler ce qu'il avait imaginé en retrouvant cet horizon plat, propre à la région sud du delta en Arkansas. Dans un entretien avec Michel Ciment, il explique ses recherches climatologiques dans la région :

> « J'ai bénéficié de la présence très proche d'un lac… Le climat des lacs produit des effets particuliers, comme des tempêtes qui durent quarante-cinq minutes et qui sont suivies immédiatement d'un temps magnifique »[29].

L'autre élément très important a été de trouver une maison avec un terrain donnant un sentiment d'immensité. C'est sur cette base que le film a pu se tourner. Pour la scène finale du film, il a choisi de tourner aux abords du lac Michigan.

Néanmoins, il s'agit de son film le moins rattaché à un territoire spécifique. Ici, l'espace est avant tout mental, si bien que le film pourrait se dérouler dans plusieurs lieux différents. A ce propos, il nous confie dans notre entretien :

> « Pour *Take Shelter*, j'ai plus pensé à respecter l'aspect psychologique de la nature que nous ne pouvons pas contrôler, et moins aux spécificités du lieu, autrement dit dans ce film, il s'agit moins de l'Arkansas même si je l'ai écrit pour l'Arkansas. »[30]

Dans *Mud,* le processus est totalement inversé, l'ancrage dans le territoire est très important pour plusieurs raisons. Premièrement, pour des raisons sémantiques, liées à l'histoire, à l'image fantastique qui se dégage de ce lieu. Impossible de faire *Mud sur les rives du Mississippi* sans le Mississippi lui-même. « C'est un lieu porteur de sa propre mythologie, grâce à Twain et la vie

---

[29] Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols. Communiquer ses peurs », Michel Ciment, Positif, revue mensuelle, n°611, Janvier 2012, p.17.

[30]. Voir Annexe p.120 : « When we made Take Shelter, I was thinking way less about a specificity of a place and more about the psychology of nature enforced that we can't control and it was less about Arkansas, even if it was written for Arkansas. »

du fleuve »[31]. Mais aussi, puisque c'est en parcourant un livre de photographie qu'est née en lui cette idée. Dans cette petite ville au sud-est de l'Arkansas, il est d'abord tombé sous le charme des petites maisons de pêcheur « houseboat », puis a commencé à imaginer une histoire d'aventure. L'écriture de ce film est donc directement inspirée par les terres humides de l'Arkansas. Si bien qu'en apprenant qu'un cousin possédait une de ces maisons flottantes sur le Mississippi, il est allé y passer quelques jours, en immersion totale. « J'y suis resté une dizaine de jours. C'était magique ! On y est entouré d'animaux, aigles, serpents… Terrifiant ! L'aventure est partout, authentique», déclare-t-il[32]. Il affiche le même enthousiasme lorsqu'il raconte ses souvenirs de tournage :

> « Chaque jour, il nous fallait plusieurs heures pour arriver sur le tournage, au fond de la forêt. Nous traversions un bois et soudainement nous tombions sur ce spectacle, émerveillés, comme les enfants dans le film »[33].

Nichols dans ce film a donc véritablement plus qu'investi ce territoire, il est allé jusqu'à y puiser son inspiration.

Le cas de *Midnight Special* est un peu différent car, pour la première fois il s'agit de lieux multiples, qui permettent de traverser plusieurs États du Sud. « La seule chose que je voulais, c'était sentir visuellement l'opposition entre l'immensité ouverte et la sécheresse de l'Ouest texan, le vert luxuriant et marécageux de la Floride », déclare Nichols dans une interview [34]. Les paysages sont abordés dans ce film à travers une palette subtile qui nous permet de distinguer ou plutôt de ressentir toutes les nuances de cette traversée. Il ne s'agit

---

[31]. Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols. Le moment crucial ou l'enfant devient homme », Michel Ciment et Yann Tobin, *Positif, revue mensuelle*, Mai 2013, p.23.

[32] Ibid, p.22

[33] Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols. Le moment crucial ou l'enfant devient homme », Michel Ciment et Yann Tobin, Positif, revue mensuelle, Mai 2013, p.22

[34] Jeff Nichols entretien réalisé par Vincent Malausa, « Une raison à toute chose, entretien avec Jeff Nichols » in *Cahiers du Cinéma*, Mars 2016, p.58

pas cette fois de définir un lieu-personnage, bien au contraire. Le film étant tourné en quasi-totalité la nuit, l'obscurité doit nous guider, mettre nos sens en éveil, en dépit où plutôt grâce à cette obscurité qui enveloppe tout.

Le film s'ouvre sur le portrait du père d'Alton interprété par Michael Shannon qui découvre son image à la télé. Il est recherché par la police, accusé d'avoir enlevé un enfant, qui est en fait son fils Alton. La course-poursuite nocturne avec les autorités ne fait que commencer, dans cette ambiance mystérieuse. Tous les ingrédients sont réunis pour susciter la terreur. Des marécages de Louisiane ou de Floride en passant par le Texas désertique, nombre de films d'horreur ont trouvé ici aussi leur inspiration, comme nous l'avons évoqué précédemment. Le défi a donc consisté essentiellement à dénicher des routes suffisamment inquiétantes pour coller à la profondeur de la nuit, sujet sur lequel nous reviendrons dans notre troisième partie. Cette route déroule à l'infini son ruban noir sous la lune et nous emporte, impatients de deviner ce que nous allons découvrir, comme un « Voyage au bout de la nuit ».

Cette étape de repérage est fondamentale dans le travail du réalisateur. Il nous explique dans l'entretien (en annexe), à quel point chaque décor est méthodiquement sélectionné, en fonction d'une certaine flore[35], d'un angle particulier, d'un assemblage d'éléments précis. C'est d'ailleurs avec son chef opérateur Adam Stone qu'il mène cette recherche qui leur permet de commencer à s'approprier le territoire.

[35] Voir Annexe p. 139 Nichols nous raconte " sometimes people were thinking : « there's the same road just over there, why dowe have to go there ? » But I was explaining : « this road has those pine trees in it and this is the kind of road we need to be on » "

Figure 9 : Midnight Special, Jeff Nichols, 2016. Séquence de fin, Alton dévoile son monde.

2.1.2. Mouvements de caméra.

La ville presque déserte de *Shotgun Stories*, nous plonge dans une Amérique profonde touchée par les crises successives, ne disposant d'aucune activité en dehors de l'agriculture et de la pêche. Le choix de cette ville ne vivant que sur ses maigres ressources naturelles en dit long. Mais c'est surtout sur le choix des cadrages que nous pouvons fonder notre analyse. *Shotgun Stories* comporte uniquement des plans fixes de paysages immobiles. L'immobilité est essentielle, les personnages semblent coincés à l'intérieur du cadre, de la même manière qu'ils sont piégés dans cette ville et, symboliquement, dans leur vie.

On retrouve aussi cette sensation d'enfermement dans *Loving.* Jeff Nichols l'évoque dans un numéro spécial lui étant consacré dans *La Septième Obsession* :

> « Ici, les personnages sont toujours en prison, même s'ils ne sont pas effectivement détenus. C'est pourquoi j'ai voulu avoir des plans très stables, bien que j'ai recherché du mouvement. Nous avons donc utilisé des Dolly, qui sont verrouillées. Cette technique étant employée dans des films traditionnels, votre impression de classicisme vient de là… »[36]

A la différence de *Shotgun Stories*, il utilise des mouvements de caméra mais grâce à l'utilisation d'une « dolly », le mouvement est comme verrouillé afin de montrer la liberté toute relative des Loving.

Jeff Nichols adopte une stratégie totalement différente dans Mud en utilisant une caméra flottante, qui donne du "roulis" à ses images, alors même que les enfants vont et viennent constamment à bord d'un bateau. On a donc l'impression tout le long du film de suivre un cours d'eau, mais on y reviendra dans notre partie concernant le Mississippi.

---

[36]. Jeff Nichols dans « Gothique Romantique. Entretien avec Jeff Nichols », Sandrine Marques, in *La Septième Obsession*, 2017, n° 8, p.29

> « *Mud* a beaucoup été conçu sur des mouvements (…) Cela ne voulait pas dire que j'allais utiliser une « steadicam », mais que j'allais tourner dans la perspective de ce garçon depuis la rivière : j'allais laisser couler le film à partir de son point de vue. »[37]

La ville elle-même n'est pas filmée de la même manière que le Mississippi. Quand il s'agit du fleuve, il utilise des plans larges, ce qui est particulièrement visible au début du film. L'espace est grand, la profondeur importante. Tout le cadre est occupé par cette île prête à dévoiler tous ses mystères. Un travelling avant accompagne le mouvement du bateau vers l'île. Lorsque les enfants sont en ville, les plans sont en revanche plus resserrés, réduisant la perspective, générant un sentiment de suffocation, qui contraste avec la sensation de liberté que procurent les grands espaces. La caméra ne bouge presque pas, elle n'accompagne pas les enfants dans leur découverte de la vie. Tout se fige en arrivant en ville, la fluidité qui accompagne les passages entre la maison de pêcheur et l'île de Mud, disparaît.

« Dans *Take Shelter*, la caméra se rue sur le personnage de Michael Shannon »[38]. Les mouvements de caméras sont alors quasi-nuls. La plupart du temps, ce sont seulement des plans fixes qui illustrent le quotidien de Curtis et de sa famille. Les mouvements de caméra sont presque invisibles, opérés avec la plus grande discrétion. La caméra « panotte » très lentement pour dévoiler un ciel ensoleillé sans fournir le moindre indice sur la tempête qui se prépare. Le geste du caméraman est imperceptible, pourtant le plan avance, dans un mouvement aussi indétectable que la force destructrice de la tempête qui se rue sur eux. Une fois dans l'abri, un travelling avant très lent nous permet de pénétrer au cœur du refuge de Curtis, refuge psychologique mais qui permet également au spectateur de croire lui aussi à la prophétie. Ce mouvement de caméra nous permet en fait de pénétrer dans les tréfonds du psychisme de Curtis, au cœur de son intimité.

---

[37] Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols », Positif, Mai 2016, p.30
[38] Jeff Nichols, « Gothique Romantique. Entretien avec Jeff Nichols », *op.cit.*

Dans *Midnight Special*, la caméra s'élève dans le ciel. Surplombant les territoires, elle prend de la hauteur. Ce point de vue d'une caméra qui regarde vers le bas semble très rapidement menaçant. Mais alors qu'il semble que la menace provienne du ciel, donc des éléments, de la nature, elle vient en fait du pouvoir, de la « puissance » publique. Les hélicoptères qui planent au-dessus de la famille en sont le symbole, et cette surveillance de jour comme de nuit les contraints à se cacher ou à utiliser des subterfuges pour échapper aux forces de l'ordre. Cette vue du ciel est nouvelle dans l'œuvre de Jeff Nichols. Rejoignant un cinéma plus spectaculaire, ce type de plan au drone ou à l'hélicoptère se rattache à un genre plus hollywoodien que ses films précédents. Cependant, ces plans ne résultent pas du hasard ou d'une mode. Ils trouvent leur justification dans le récit. Tout le mystère de *Midnight Special*, réside en effet dans le petit garçon Alton et dans son rapport avec cet espace qu'est le ciel.

2.1.3. Montage.

Le montage sert à reconstruire le territoire cinématographique, après avoir fait un travail de recherche autour d'un lieu puis de sa représentation, il s'agit d'y mettre de l'ordre et de donner un sens à ces paysages. Un exemple illustre bien notre propos, celui de *Shotgun Stories*. Nichols indique dans l'interview évoquée précédemment que le premier montage du film ne comportait pas toutes les images et plans de coupes du paysage. Il les a intégrées par la suite lorsque son monteur lui a proposé d'en faire un court-métrage. Et ces plans ont radicalement changé le sens du film. Le monteur, en voyant la nouvelle version du film, a déclaré : « Je pensais que les personnages étaient des attardés mais maintenant qu'on sait d'où ils viennent, je comprends

mieux ! »[39]. Cette anecdote montre bien à quel point un paysage peut orienter le récit et avoir une influence sur les personnages.

Loving est une histoire agricole. Au milieu des champs de coton s'épanouit la famille de Mildred, pendant que Richard, lui, est sur un chantier pour construire des maisons. Jeff Nichols dans un entretien avec Michel Ciment et Yann Tobin (*Positif*, 2016) raconte qu'il voulait « construire le film autour des saisons », « le temps m'a donné ma structure ». Lorsque les personnages sont obligés de partir pour la ville, ils doivent se confronter aux bruits et à l'agressivité urbaine. Les saisons ne comptent plus, car les paysages sont dénaturés. Nous voici confrontés à une absence de temporalité, le temps se dilate, s'étire lentement, signe de la souffrance éprouvée par les Loving. Les saisons, la nature, dictent l'écoulement du temps, elles servent de repère au spectateur. On sort ici de la question du territoire pour nous rapprocher davantage de la nature comme structure du récit.

2.2. Le personnage « nicholsien » en relation avec le paysage.

> « Elle (la nature) est centrale dans mes films, car, selon moi, elle forme les personnages qui y ont vécu. Ce que vous êtes, c'est là ou vous avez vécu. »[40]

Un réalisateur comme Terrence Malick place sur un même plan ses personnages et la nature. Dans son film le plus récent, *The Tree of Life* ou *A la*

---

[39] Voir Annexe p.121. : « I thought those people were retarded but when I saw where they were from, it simply came together and made much more sense to me. »

[40] Jeff Nichols, « Construire le film autour des saisons » in Positif revue mensuelle, Michel Ciment et Yann Tobin, Février 2016

Merveille (To the Wonder, 2012), cette fascination tourne de plus en plus à l'obsession et parfois même vire au grotesque. Nichols, de son côté, fait plutôt dialoguer la nature avec ses personnages. Les paysages deviennent alors des miroirs pour les hommes, des miroirs de leur anxiété, des miroirs d'une anxiété universelle. Mais la nature en elle-même n'est pas bonne ou mauvaise, elle est représentée telle que les personnages de Nichols l'envisagent. Ce qui ne veut pas dire qu'ils délaissent la nature, ils la considèrent seulement d'un point de vue humain. Le réalisateur insiste sur l'importance de la nature en emmenant ses personnages au plus près des paysages sauvages, mais aussi en créant un effet de dépendance physique et psychologique. Les personnages ne peuvent vivre sans cette nature car elle est le reflet de leur intériorité profonde.

2.2.1. L'ancrage dans la nature au travers des métiers

Pour pouvoir nous emmener dans un « réalisme poétique » ou encore un « naturalisme magique »[41], Jeff Nichols campe ses personnages dans le quotidien, notamment en leur attribuant des métiers manuels, toujours au contact de la nature. Le personnage « nicholsien » n'est jamais assis en costume derrière un bureau.

Dans *Shotgun Stories*, Son et son frère Kid travaillent dans une pisciculture. Les frères ennemis entretiennent leurs terres agricoles familiales et Boy entraîne un petit groupe de jeunes au basket, bricolant le reste du temps son van en bordure d'un lac. La pêche est dans la famille de Son une vraie religion. Une fois leur travail terminé, ses frères et lui pêchent quotidiennement dans les lacs aux alentours. L'eau du lac leur procure une certaine liberté. Ce sont les seules scènes où ils peuvent profiter d'un horizon dégagé. La pêche les rapproche de la nature avec simplicité. Les frères ennemis eux, appartiennent à

[41] Jérôme D'Estais, *Le cinéma de Jeff Nichols*, La Madeleine Editions Lettmotifs, 2017, p.46.

la terre agricole, aux grandes étendues. Leur regard au quotidien se porte sur un horizon ouvert.

Dans *Take Shelter*, Curtis travaille sur un chantier d'extraction. Les imposantes machines qu'il utilise servent à récolter du sel. Cette activité lui permet d'être constamment dehors, au contact du ciel, confronté à cette immensité. La tour d'acier qui trône sur le camion permet des plans d'ensemble très larges, le ciel prenant alors une place prépondérante. Cette activité fait également écho à la prophétie qui l'obsède, celle d'une fin du monde prochaine. Plus Curtis creuse la terre, plus ses cauchemars l'envahissent et se confondent également avec la réalité.

Plus le travail d'extraction progresse, plus la tempête se rapproche comme si la Terre préparait sa vengeance. Une tension se crée entre d'une part la réalité - le quotidien et le métier du personnage - et le basculement vers le fantastique provoqué par les cauchemars prophétiques dont il est la proie.

Nichols fait également du trou creusé par la machine pour récolter le sel une parabole, qui nous mène tout droit vers l'obsession de Curtis consistant à creuser un autre trou, mais cette fois dans son jardin pour protéger sa famille. Dewart, son ami et collègue, est le seul à pouvoir faire le lien entre ces deux univers.

Son métier est ici associé à beaucoup de valeurs symboliques importantes, comme « fouiller la terre, se heurter aux éléments. »[42]

Dans Mud, la situation est très différente car les personnages principaux - les deux enfants et Mud lui-même - n'exercent pas d'activités professionnelles, contrairement à leur entourage. Le père d'Ellis est un pêcheur, qu'il aide d'ailleurs en apportant le poisson dans le village. L'oncle de Neckbone est pour

---

[42] Jeff Nichols, « Entretien avec Jeff Nichols. Communiquer ses peurs », *in Positif, revue mensuelle*, Michel Ciment, n°611, 2012, p.20

sa part plongeur, tandis que les enfants passent le plus clair de leur temps aux abords ou sur le Mississippi.

Dans Loving, Richard travaille sur des chantiers de construction. Une fois à la maison il continue de bricoler et son plus grand rêve consiste à construire de ses propres mains une maison au milieu des champs. Toujours à l 'extérieur, il fait même des allers-retours entre Washington et ses chantiers de Virginie. Constamment, Richard scelle des briques pour monter des murs, cette image revient d'ailleurs à la fin du film. Dans un espace encore vierge, les Loving s'amusent à assembler les briques de leur future maison, le rêve se transformant en réalité.

Ainsi chacun des personnages de Nichols entretient un rapport étroit avec la nature dont ils dépendent pour vivre.

2.2.2. Des personnages et des paysages interdépendants.

> « L'espace représentait ces personnages. Ils avaient des vues sans issue, comme de l'eau stagnante. »[43]

Dans une société qui se veut de plus en plus déconnectée de la nature, Nichols nous ramène à travers ses personnages vers l'état de nature, dans lequel ses personnages sont subordonnés à leur cadre originel où la nature est omniprésente. A tel point que lorsque ses personnages en sortent, ils s'étiolent, incapables de se fondre dans la société urbaine. Qu'il s'agisse de Mildred, Mud, Alton ou Curtis, tous font figure de marginaux, ce sont les nouveaux sauvages.

---

[43] Jeff Nichols, « Entretien avec Jeff Nichols. Communiquer ses peurs » *Op. cit.* p.20

Mildred et Mud

A la question de Sandrine Marques « *Loving* semble être votre film le plus solaire » dans le numéro de *La Septième Obsession*, dédié à Jeff Nichols celui ci-répond :

> « Ce que vous ressentez, par rapport à la lumière, vient du personnage de Mildred. Elle n'apporte pas à elle seule la lumière du film, bien qu'elle irradie. Mais son éclat vient du fait qu'elle est imprégnée par la nature. »[44].

C'est bien de cette empreinte dont on veut parler ici, cette empreinte naturelle qui marque les personnages nicholsiens. Son appartenance aux paysages de la Virginie, au monde extérieur proche de la nature est telle qu'en en étant éloignée, elle ne peut que dépérir. Son teint devient ainsi de plus en plus terne à mesure que se prolonge son séjour en ville, signe de sa dévitalisation.

En revanche, lorsque le couple qu'elle forme avec Richard décide de revenir en Virginie et de se cacher dans une maison isolée, elle s'arrête un moment pour sentir le soleil sur sa peau. C'est alors un instant de grâce total où tout s'arrête, son mari la regardant amoureusement. Alors qu'ils pourraient vivre légalement dans l'état de Washington qui autorise leur situation maritale, ils préfèrent revenir sur leur terre où ils peuvent vivre harmonieusement à l'extérieur, dans une nature désormais apaisée. Mildred n'est pas faite pour la ville où telle une fleur coupée de ses racines elle dépérit, perd ses couleurs, ce qu'illustre le film qui à ce moment précis s'assombrit. Rien à voir avec les champs jaunes vifs de la Virginie, où sa beauté est éclatante. Mildred est intimement « liée à la nature»[45]dont elle provient.

---

[44] Jeff Nichols dans « Gothique Romantique. Entretien avec Jeff Nichols », Sandrine Marques, in *La Septième Obsession*, 2017, n° 8, p.29

[45] Jeff Nichols *in* Michel Ciment et Yann Tobin, Entretien avec Jeff Nichols, Construire le film autour des saisons, Positif – Revue mensuelle de cinéma, Fevrier 2017 p.17

Pour Mud, c'est la même chose, sa survie est étroitement liée à la nature. Tout comme Mildred (voir fig. 10 et 11) il ne s'épanouit qu'au soleil. Son teint hâlé est le signe du rapport harmonieux qu'il entretient avec les éléments. Il vit bien sur son île, se contentant de peu, s'autorisant à rêver. Rêver de liberté avec sa promise, rêver de naviguer au-delà (du Mississippi), de s'évader.

Ces moments de grâce dans le récit, lorsque ces personnages s'arrêtent pour contempler le soleil, nous exposent à des expériences sensorielles. Ainsi, tout comme Mildred et Mud, nous sentons à notre tour les doux rayons du soleil caresser nos visages. Ces deux personnages sont en communion avec le soleil, ils en dépendent et il est le moteur de leur quête de liberté.

> « Dans *Mud* Matthew McConaughey tourne deux fois son visage vers le soleil. Mildred fait le même geste dans *Loving* lorsqu'elle revient vivre à la campagne. Dans les deux cas je n'ai rien demandé aux acteurs(…) Ce geste se chargeait de sens à chaque fois dans l'histoire car les personnages sont des créatures terrestres ils appartiennent à la nature environnante »[46]

Mud comme Mildred sont totalement démunis au contact des paysages urbains. Lorsqu'à la fin du film, Mud fait irruption dans l'hôpital, on s'aperçoit tout de suite qu'il n'est pas à sa place. Tous les patients le dévisagent. Nous prenons alors conscience qu'il n'appartient pas à ce monde dont il ne reconnaît pas dans les codes. C'est un marginal, un sauvage par opposition à l'homme « civilisé ».

---

[46] Jeff Nichols dans « Gothique Romantique. Entretien avec Jeff Nichols », Sandrine Marques, in *La Septième Obsession*, 2017, n° 8, p.29

Figure 10 : *Loving*, Jeff Nichols 2017, Mildred interprété par Ruth Negga. Figure 11 : *Mud*, Jeff Nichols, 2012, Mud interprété par Matthew McConaughey.

Chez Alton, il ne s'agit plus vraiment d'une dépendance à la lumière, c'est plutôt la lumière qui hante son corps. Elle fait partie de lui, elle est intérieure à lui. Sa sensibilité lui permet de dialoguer directement avec le cosmos. Tout comme Mud et Mildred, il fait partie des personnages-lumières de la filmographie de Jeff Nichols.

Curtis passe son temps à l'extérieur, que ce soit au travail ou bien lorsqu'il commence à construire l'abri. Lorsqu'il se retrouve à la réunion d'école de sa fille, ses chaussures sont pleines de boue ; son attitude contraste avec celle des autres parents d'élèves. Le corps de géant de Michael Shannon semble ne jamais pouvoir se conformer aux espaces clos de la société américaine, que ce soit à l'école de sa fille, dans la bibliothèque, dans les rayons du supermarché ou bien encore dans les couloirs de la maison de retraite de sa mère. Il apparaît toujours en rupture avec ces espaces.

2.2.3. La figure de l'enfant.

L'enfance est un thème majeur de la littérature Southern. Mark Twain, père fondateur du roman américain en est l'exemple le plus probant. *Tom Sawyer* et *Les Aventures d'Huckleberry Finn* ont marqué l'enfance de tous les Américains. Mark Twain a créé avec ces enfants des histoires réalistes mais toujours marquées d'une part de merveilleux et de fantastique. Cette apologie de l'enfant aventurier et livré à lui-même a imprimé son empreinte sur le travail de nombreux cinéastes du Sud. *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton ou bien *L'Autre Rive* de David Gordon Green font, l'un et l'autre, le récit d'enfants orphelins poursuivis par un méchant qui cherche à récupérer un trésor. Il s'agit clairement d'un hommage rendu aux grandes œuvres initiatiques de la littérature américaine. On retrouve également cette inspiration dans l'œuvre de Jeff Nichols, et plus particulièrement dans *Mud*. Leur aventure va permettre à Ellis et Neckbone de grandir et ce thème du passage de l'enfance à l'adolescence est à rapprocher de celui des *Aventures d'Huckleberry Finn.* Tom Sawyer est battu

par son père, ce dernier faisant écho à la figure paternelle d'Ellis, lui-même à la recherche d'un père de substitution, plus aimant.

Neckbone est orphelin, élevé par son oncle, interprété par Michael Shannon. Mud n'est pas une adaptation de Mark Twain, mais l'inspiration est évidente, si on s'en tient aux citations et références faites à ces romans d'aventures. L'empreinte de pas en forme de croix sur le sable, prémisses d'une rencontre avec Mud, est un clin d'oeil au personnage du père de Finn qui porte des chaussures cloutées et dont les traces constituaient pour les personnages de Twain une menace. Ce père étant un violent alcoolique, il fallait mieux essayer de l'éviter.

Encore plus récemment, le film *Les Bêtes du Sud Sauvage* de Benh Zeitlin place la figure de l'enfant au centre des cataclysmes de la nature. La petite fille livrée à elle-même imagine alors un monde fantastique, au-delà du réel. Cette dure réalité dépassée par la petite fille nous conduit dans un univers merveilleux guidé par la magie, en référence à la culture vaudoue propre à la Louisiane. Ses croyances culturelles offrent à cette petite fille la possibilité de se réfugier dans un monde imaginaire à la fois terrifiant et réconfortant. Ce monde imaginaire lui permet d'être de plus en plus forte, d'affronter à la fois le drame de la maladie de son père et les catastrophes climatiques.

Figure omniprésente dans la représentation du Vieux Sud ou d'un Sud plus contemporain, qu'il s'agisse de Jeff Nichols, de Benh Zeitlin ou encore de David Gordon Green, l'enfant est un passeur entre la réalité et le merveilleux.

> « D'un courage indéfectible, plein d'illusions mais lucides sur la nature du mal, ils sont guidés par une moralité intacte et secondés par les puissances de l'imagination. Familiers des chemins buissonniers ce sont les maîtres de l'espace. »[47]

[47] Florence Maillard « Enfants sauvages » dans *Cahiers du Cinéma*, Décembre 2012, p.80

Le personnage de l'enfant permet également d'instaurer un rapport instinctif à la nature. Encore naïfs, découvrant la vie et leur environnement, ils s'émerveillent devant la nature, ce qui en fait de parfaits "personnages-guides". Dans les films de Jeff Nichols, les enfants sont dotés d'une sensibilité particulière, voire de pouvoirs surnaturels. Dans *Take Shelter*, l'enfant sourde et muette semble être la seule personne à pouvoir comprendre son père car elle est dotée d'une sensibilité aux éléments particulière, liée à sa surdité et à son mutisme. Tout se passe comme si elle avait développé un sixième sens, celui de l'instinct. C'est également ce qui pousse les enfants dans *Mud* à se rendre sur cette île et à accorder spontanément leur confiance à un personnage qui semble pourtant peu recommandable aux yeux des adultes.

Ce parcours initiatique leur permet progressivement de faire corps avec la nature, d'élargir leurs horizons. Libres de leurs déplacements, ils naviguent sur le Mississippi, enfourchent une moto, épris d'une liberté contagieuse, qui nous laisse à la fois entrevoir un monde merveilleux - qui ouvre le champ des possibles - mais également le monde des adultes fait d'amour mais aussi de haine et de violence.

Dans *Midnight Special*, Alton a « réellement » accès à un monde que les autres ne peuvent percevoir. Il communique directement avec la nature mais cela va encore plus loin puisqu'il a le pouvoir de la contrôler et d'interagir directement avec elle. Alton se rapproche en cela d'Hushpuppy, la petite fille des *Bêtes du Sud Sauvage*. Même si Hushpuppy est plutôt issue du monde de la magie, alors qu'Alton est un personnage de science-fiction, doté de pouvoirs surnaturels. Le « sur-naturel », ce qui est au-dessus de la nature, si on en croit l'étymologie du mot qui signifie au-dessus des possibilités de la nature. Alton serait donc dans une dimension qui n'appartient pas au monde réel, mais au ciel. Tout comme pour Ellis et Neckbone, qui nous permettent d'entrevoir à travers leurs regards un monde fantastique, Alton nous guide vers un monde surnaturel.

N'oublions pas aussi les surnoms enfantins dont sont affublés les personnages de *Shotgun Stories* : Son, Boy, Kid. Leurs prénoms renvoient à des personnages de comics mais aussi aux enfants qu'ils sont restés d'une certaine

manière, en étant sans emploi et sans véritables responsabilités. Son continue à jouer au poker tandis que Boy passe ses journées sur un terrain de basket. Leur position permet ce basculement dans le mythologique.

La figure de l'enfant favorise ainsi l'irruption du surnaturel ou du merveilleux dans un cadre naturaliste. Elle fait office de personnage-pivot entre deux mondes, du réel à l'imaginaire, du quotidien morne à la féerique ou inquiétante nature.

2.3. Les éléments en tant que reflet de l'intériorité des personnages.

Dans cette partie, nous verrons que la mise en perspective du paysage chez Nichols va bien au-delà du simple cadre de l'évolution des personnages, la nature devenant en effet le miroir de leurs troubles psychiques. D'autre part, toujours dans cette même dynamique qui nous conduit de l'intime à l'universel, nous tenterons d'établir que l'anxiété traduite par les éléments naturels qui se déchaînent a, en fait, une portée universelle. Elle est ainsi le reflet des troubles de notre monde contemporain.

2.3.1. Le paysage comme miroir des tourments intérieurs.

L'environnement et les événements climatiques font office de cartographie mentale pour les personnages. Ainsi, le désespoir des frères orphelins se traduit par un horizon bouché, l'anxiété de Curtis par une tempête, le romantisme d'Ellis par l'eau calme et voluptueuse du Mississippi, et la croyance dans *Midnight Special* par une ouverture dans le ciel.

Le film qui illustre le mieux cette idée est sans doute *Take Shelter*. L'anxiété grandissante de son personnage donne lieu à des cauchemars de plus en plus chaotiques, qui remettent en cause l'ordre des éléments. Signe de son trouble, la pluie se transforme en une substance visqueuse brunâtre, les animaux perdent le contrôle ; son chien l'attaque, des nuées de corbeaux se forment et volent frénétiquement avant de tomber au sol, morts. Même la gravité n'est plus respectée lors de cette séquence de cauchemar intervenant dans la seconde moitié du film où les meubles se mettent à léviter. A ce propos, Jérôme d'Estais dit la chose suivante : « Curtis est englouti dans le paysage, face à un horizon sombre, bouché, qui est aussi celui des obsessions dont il ne peut se défaire, de ses craintes quant à ce qui va arriver et qu'il ne peut changer »[48]. Il est vrai que, à l'inverse de ce qui a été dit précédemment, le corps de géant de Curtis paraît cette fois être celui d'un nain face à l'immensité du paysage.

Dans ses films, Jeff Nichols utilise un dispositif de champ/contre-champ (voir fig. 12, 13,14,15) qui permet d'isoler le paysage du visage humain. Ce qui ne signifie pas qu'aucune communication n'existe entre les deux. Bien au contraire, ce dispositif permet au paysage d'agir comme le reflet de l'âme humaine. Plusieurs exemples peuvent illustrer cet effet de mise en scène.

Dans *Take Shelter*, les catastrophes naturelles apparaissent toujours selon la même structure : un personnage, le plus souvent Curtis, est filmé de face (sauf à la fin du film, lorsqu'enfin sa femme finit par voir ce qu'il voit), le regard inquiet ou hypnotique. Le plan dure, afin de permettre l'ouverture d'un imaginaire chez les spectateurs : tout peut arriver. Puis en contre-champ une tempête menaçante, le reflet d'un homme possédé, des hordes d'oiseaux étranges. Ces quelques secondes stabilisées sur le visage humain permettent à l'inquiétude de s'installer. (Voir fig. 12, 13).

Cette tension entre le regardeur et le regardé s'applique également à *Shotgun Stories*. Les trois frères assis dans leur petit jardin contemplent un horizon fermé qui fait écho à leur condition.

---

[48] Jérôme D'Estais, *Le cinéma de Jeff Nichols*, La Madeleine Editions Lettmotifs, 2017, p.50

2.3.2. *Take Shelter*, reflet d'une paranoïa américaine. Prophétie d'une fin du monde.

Dans l'article *Prognosis End-Times : Madness and Prophecy in Melancholia and Take Shelter,* Briohny Doyle met en parallèle *Take Shelter* et *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011). Deux films qui mettent en scène des personnages pressentant une fin du monde imminente en y introduisant aussi le thème de la maladie mentale. L'auteur y démontre que depuis la Renaissance, la folie est liée intrinsèquement à la prophétie d'une fin du monde, tout cela très souvent dans un cadre religieux ou mystique. Dans ces deux films contemporains que l'auteur attribue à un courant post-moderniste, il s'agit plutôt d'une représentation des symptômes de notre société, rongée par le pressentiment d'un écroulement imminent du système.

Ainsi, Jeff Nichols assure [49] avoir été inspiré pour Take Shelter par la crise financière de 2008. Cette anxiété latente dans le film est donc le résultat d'une apocalypse économique qui a déséquilibré toute une société et qui a plongé une partie de la classe moyenne (dans ce cas américaine, mais on pourrait appliquer ce sentiment à toute autre société) dans la pauvreté. La tempête symbolise cette angoisse pour Curtis de voir tout ce qu'il a bâti disparaître. L'ouragan Katrina, qui a totalement dévasté la ville de La Nouvelle Orléans en 2005, a créé un un traumatisme tout aussi majeur aux Etats-Unis. Il apparaît comme une réminiscence dans ce film.

[49] Voir annexe p.134

Figure 12 et 13 : Take Shelter, Jeff Nichols, 2011. Contre-champs / champs

Figure 14 et 15 : Midnight Special, Jeff Nichols, 2016. Contre-champs / champs

Cette série de catastrophes frappant les Etats-Unis, marquée par des tempêtes dévastatrices, est ainsi vue comme le symbole d'une civilisation malade qui refuse également de croire à la gravité des problèmes écologiques. Dans *Take Shelter,* Curtis se retrouve seul contre tous. Personne ne le croit, tout le monde le prend pour un fou, ce qu'il finit par redouter lui-même, à tel point qu'il est contraint d'accepter un traitement pour soigner cette soi-disant maladie psychiatrique.

Ainsi, il s'agit tout au long du film de savoir si Curtis devrait écouter son instinct, ce qui le ronge et l'empêche de dormir. Il y a toujours dans la folie, cette très mince frontière entre la paranoïa et le pressentiment. Curtis commence par suivre son instinct, comme les animaux qui fuient des semaines à l'avance leur territoire, à l'approche d'une catastrophe. Mais, très vite, son entourage le pousse à voir les choses autrement. L'homme se détourne alors de son instinct pour suivre la science humaine et la rationalité. Seul le dernier plan du film donne raison à son « animalité ». Dans la notion de préserver ou plutôt de défendre son territoire, existe quelque chose de très sauvage. Un instinct de survie qu'on prête aux animaux et rarement aux humains. Curtis est animé par cette volonté de garder son territoire.

> « La beauté de la chose, chez Nichols, c'est la manière dont la mise en scène épouse dans le moindre détail le fonds paranoïaque d'une Amérique épuisée, sans jamais lever le doute sur la vérité ou le mensonge des images qu'on voit ».[50]

[50] Fabien. Gaffez, « Tempêtes sous un crâne » in *Positif, revue mensuelle*, 2012, pp.15-16

2.3.3. De l'au-delà à la notion de croyance.

> « Je ne suis pas très religieux, mais je crois tout de même qu'il y a un esprit de la nature, et comme Malick, j'essaye de l'approcher par le cinéma. »
>
> Jeff Nichols dans Les Cahiers du Cinéma, janvier 2012[51]

Bien que très éloigné du rapport divin qu'on trouve chez Malick, il y a dans l'œuvre de Nichols une spiritualité de la nature évidente.

<u>Mud – personnage vaudou connecté à la nature.</u>

Matthew McConaughey interprète un personnage tout droit sorti d'un « Southern Movie » classique. Les bras tatoués de symboles : un serpent semble s'enrouler autour de son corps, motif que l'on retrouvera tout au long du film, symbolisant une menace latente. Ces différentes superstitions renforcent la profondeur de son personnage : « Ne jamais dormir deux fois au même endroit » s'exclame-t-il lorsque les enfants le surprennent dans un hamac qu'il a construit lui-même. Il allume des feux pour se protéger des mauvais esprits. Il fait aussi figure de sorcier en apparaissant et disparaissant à plusieurs reprises. Lorsque les enfants l'aperçoivent pour la première fois, ils découvrent d'abord ses pas, puis comme par magie, alors que dans le plan précédent rien n'indiquait sa présence, il apparaît près de leur bateau. Même système avec Juniper. Cette dernière regarde dans le vide et puis, subitement, la figure de Mud lui apparaît. Les enfants le voient disparaître tragiquement dans les eaux du Mississippi mais plus tard on le verra réapparaître une première fois de manière onirique dans l'eau, mais est-ce bien lui ? Impossible de l'affirmer, une ombre passe à la surface de l'eau très rapidement comme un mirage. Puis on le découvre, sur le bateau. Cette image clôt le film.

---

[51] Jeff Nichols, « Entretien », in Vincent Malausa, *Les Cahiers du Cinéma,* n°674, janvier 2012

Mud n'a peur de rien, il vit en totale harmonie avec la nature sur son île, semblable à un Robinson Crusoé. Les enfants lui apportent des vivres pour qu'il puisse se nourrir plus facilement mais il vit le reste du temps à l'état sauvage. Conteur talentueux, regorgeant d'anecdotes et de croyances, Mud incarne une figure emblématique du folklore local, celle du retour à l'état sauvage dans la culture vaudoue, comptant sur la nature qui peut le soigner à l'aide de plantes à l'opposé de la médecine classique et pratiquant la transe.

Il est intéressant de voir l'évolution du traitement cinématographique de la culture vaudoue, représentée au départ comme une pratique terrifiante dans le cadre du mouvement Southern Décadent. Aujourd'hui, la connexion du vaudou avec la nature est considérée de manière positive. Le retour au sauvage n'est plus synonyme de perdition et de folie mais il résulte au contraire d'un choix raisonné alors que la diabolisation s'inscrit, comme c'est le cas dans de nombreuses fictions contemporaines, dans la civilisation et la culture urbaine. *Les Bêtes du Sud Sauvage,* film qui fait l'apologie des populations très défavorisées du Sud de la Louisiane, est à cet égard emblématique. Ces dernières parviennent en effet à s'en sortir grâce à leurs croyances fondées sur leur connexion à la nature. De la même manière, Mud représente ce retour à la figure du sauvage dans ce qu'il a de plus pur.

Motif du double

Raphaël Sergeant, dans son article *L'enfant et les sortilèges*[52] voit dans *Shotgun Stories* une « portée symbolique du surnaturel », par la double fratrie qui s'affronte. Bien qu'ils soient « opposés culturellement et socialement » ils ont « un comportement mimétique », la violence des uns entraîne la violence des autres, deux des frères décèdent en même temps, ils s'entretuent. On peut parler de folie surnaturelle, les frères apparaissent comme des possédés, la spirale de la violence lancée, elle s'avère très difficile à stopper.

[52] Raphaël Sergeant, « L'enfant et les sortilèges », in *Positif, revue mensuelle*, Mai 2016, p.27

On peut aussi parler des doubles-mondes qui habitent les films de Jeff Nichols. La dualité d'un monde rêvé ou plutôt cauchemardé et la réalité dans *Take Shelter*. La fluidité esthétique entre ces deux mondes est telle qu'elle ne nous permet pas de les distinguer clairement. Un monde merveilleux plein d'espoir amoureux versus une ville pleine de déception et de violence. Ou encore un monde terrestre et un monde céleste auquel Alton appartient finalement.

Le "système de croyance" chez Curtis et dans *Midnight Special*.

A ce que nous nommions instinct, Jeff Nichols nous corrige en employant le terme de "système de croyance"[53]. Ce qu'il nomme ainsi renvoie plus à une croyance en l'humain, en la famille qu'à une croyance en l'au-delà. Néanmoins, le père d'Alton est prêt à tout pour son fils, il se fie à lui sans jamais vraiment le comprendre. C'est de cette croyance filiale dont veut nous parler Nichols quand il évoque son absence dans *Take Shelter*, Curtis se retrouve en effet seul dans sa paranoïa, seul à y croire. La relation à la nature est toujours ce qui anime ce sentiment. Mud fait confiance à un esprit de la nature, ce qui lui permet de survivre au sein de l'île. Seul *Midnight Special* aborde cette question d'un point de vue religieux, faisant intervenir dans le récit les membres de la secte entretenant une fascination pour Alton. Obsession malsaine, qui se traduit par une scène de viol étonnante puisqu'elle se fait par les yeux.

Alton, « l'enfant lumière »

Dans les premières images de *Midnight Special*, on découvre un enfant portant d'étranges lunettes, en pleine nuit, qui ne sont que des lunettes de piscine et avec son casque sur les oreilles, il a une allure surprenante, premiers signes de son anormalité.

---

[53] Voir annexe p.133 : « belief system »

Raphaël Sergeant parle de « personnage pivot »[54] entre le monde réel et le monde extra-terrestre. Ses pouvoirs lui permettent d'exprimer une sensibilité hors du commun. Il capte les ondes radiophoniques (voir la séquence de la radio lorsqu'il se met à parler dans des langues étrangères). Comme tout enfant surdoué, ses pouvoirs sont inexplicables et provoquent à chaque fois la stupéfaction. Sa place ne lui permet pas d'être un enfant normal, il est sollicité par tous et occupe une place centrale dans la secte qui le vénère. Ses pouvoirs lui permettent de montrer un autre monde à autrui. A travers ses yeux, des faisceaux lumineux surgissent et se connectent avec le regard de l'autre afin qu'il puisse entrevoir ce monde parallèle. Il ouvre une porte vers l'inconnu, permet aux illuminés de la secte de donner raison à leur croyance, il est à leur yeux l'incarnation du Messie. Les scientifiques sont plus sceptiques et le placent dans une salle blanche pour l'étudier comme un rat de laboratoire. Ce monde inconnu s'avère être en fait un monde de paix, Alton peut enfin rejoindre les siens. Le climat d'angoisse qui règne pendant tout le film face à l'incompréhension d'Alton, de ses pouvoirs, trouve son issue à la fin du film. Alton, n'est pas comme les autres, il est sur-humain, au-dessus des humains. Son personnage communique directement avec les éléments, grâce à ses pouvoirs surnaturels. Son état de santé est inhérent aux éléments, ainsi lorsqu'il va mal, l'herbe jaunit autour de lui, tout s'assèche à son toucher. Sa colère entraîne la chute de météorites. Il est à l'origine de phénomènes climatiques tels que des cataclysmes sismiques, tremblements de terre et tsunami.

De la terre au ciel, en passant par l'eau du fleuve, Jeff Nichols nous transporte dans des paysages sudistes qui suivent une certaine logique narrative. Ainsi, son oeuvre commence avec Shotgun Stories, une histoire de terre, puis se poursuit avec l'eau du Mississippi pour finir dans le ciel, dans le surnaturel. Nichols quitte progressivement son cadre naturaliste pour basculer dans la science-fiction pure avec Midnight Special.

---

[54] Raphaël Sergeant, *Op cit*. p.28

CHAPITRE 3 : LA POÉTIQUE DES ÉLÉMENTS

Dans notre troisième et dernier point, il s'agit de resserrer notre analyse autour des éléments naturels. Après avoir étudié les relations entre le genre cinématographique du Southern et les paysages du Sud puis les relations entre les personnages et les paysages dans les films de Jeff Nichols, nous allons à présent nous attaquer à la personnification des éléments naturels.

En quoi peut-on parler de personnification autour de son œuvre ? Comment Jeff Nichols place-t-il les éléments au cœur de son récit ? Comment crée-t-il une poétique cinématographique des éléments ?

Grâce à la philosophie de Gaston Bachelard, et plus particulièrement à ses *Essais sur l'imagination de la matière* et ses *Essais sur l'imagination du mouvement* nous étudierons la « loi des quatre éléments »[55]. Loi utilisée par l'auteur pour classer « les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. »[56]

A ces quatre éléments nous ajouterons l'Ether (que nous avons traité dans la partie Air), la "quintessence" selon Aristote, qu'on assimilera à sa théorie du ciel. Nous utiliserons ces cinq éléments comme des outils permettant d'analyser la cinématographie de Jeff Nichols qui place la nature au centre de son œuvre.

---

[55] La théorie des quatre éléments apparu pendant l'antiquité dans le cadre d'une philosophie naturelle, pour analyser et décrire le monde a travers donc le feu, la terre, l'eau et l'air.
[56] Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Le Livre de poche, biblio essai, p.10

3.1. La Terre

> « Avec la substance de la terre, la matière apporte tant d'expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu'on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l'intimité de la matière. »
>
> Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries de la Volonté[57]

Nous avons choisi de commencer par la terre qui clôture pourtant l'étude philosophique menée par Gaston Bachelard autour des quatre éléments pour rester en lien avec Jeff Nichols qui met en scène cet élément dans son premier film *Shotgun Stories*. L'élément terrestre est un élément qui repose sur une ambivalence associée à la matière selon qu'elle est dure et offre une résistance à la modification ou molle et dans ce cas malléable. Cette multitude d'images de la terre poussera Gaston Bachelard à y consacrer deux études : *La Terre et les rêveries du repos* et *La Terre et les rêveries de la volonté*. Les espaces terrestres offrent pour Bachelard une « imagination matérielle », c'est-à-dire une rêverie qui se forme au contact de la matière. En cela, ce premier élément permet de penser les relations entre l'homme et la terre.

La Terre nous ramène à une réalité physique facile à imaginer. Elle évoque également une certaine fixité car on ne la conçoit pas dans le mouvement. Nous retrouvons cette ambivalence de l'élément terrestre chez Jeff Nichols à travers des motifs tels que la maison, la grotte, la boue, le serpent qui rampe, les racines ou l'horizon comme ultime frontière entre la terre et le ciel.

---

[57] Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté,* Librairie José Corti, 1948, p.2

3.1.1. *Shotgun Stories* et les frères orphelins de terre.

Shotgun Stories oppose Son, Boy et Kid, abandonnés par leur père mais aussi privés de terre, à leur frères rivaux héritiers de la grande ferme paternelle. Ce père est au centre du conflit mais c'est autour de cette terre symbolique que tout va se dérouler.

Les frères agriculteurs disposent d'un large horizon, d'un large territoire sur lequel ils semblent s'épanouir pleinement, tandis que les frères déshérités n'ont guère de perspective, leur horizon est bouché. La maison de Son est le seul élément de stabilité de la famille, le seul véritable bien qu'il possède sur terre. En revanche, le jardin où Kid a trouvé refuge n'abrite rien de plus que la tente qu'il a plantée là, il ne possède rien d'autre. Boy dispose seulement d'un van dans lequel il dort au bord d'un lac.

> « Son cinéma fait le portrait d'hommes rivés dans l'espace étroit de leur conscience et de leur lopin de terre »[58]

Selon Philippe Dubois, la figure de l'horizon peut être envisagée « comme charnière articulatoire, comme ligne de raison du paysage, comme suture, comme raccord entre ces éléments ". L'horizon dans le paysage représente ce point médian entre la terre et le ciel. C'est ainsi que d'un point de vue esthétique cette ligne symbolise une ouverture du champ des possibles, la terre ne semble pas avoir de limite. Une absence d'horizon, c'est un espace rétréci qui enferme les personnages. Tout ceci permet également de revenir à la phrase de Denis Roche, déjà citée : « Le cadre en photo, c'est un horizon plié en quatre et qui se mord la queue ». L'horizon est donc un cadre dans le cadre. Il fait office de "surcadrage" naturel ici.

---

[58] Fabien Gaffez, « Jeff Nichols. Take Shelter : Tempêtes sous un crâne », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°611, janvier 2012, pp.15-16.

Cette allégorie autour de l'horizon permet à Jeff Nichols de jouer sur la profondeur des étendues du paysage. A travers une esthétique proche des Western fordiens qui n'est pas anodine, puisqu'il s'agit bien d'un combat terrestre. Le père absent se réincarne en poussière, il habite chaque parcelle de la région tout comme il s'inscrit dans la mémoire de ses enfants. Cette guerre est une affaire de (re)conquête pour les frères abandonnés.

Dès l'ouverture de *Shotgun Stories*, le spectateur est plongé dans le thème central du film, celui de la guerre autour d'un territoire. Les plans de champs agricoles se succèdent (voir fig.16), l'horizon est dégagé, séparant distinctement le ciel de la terre. Durant cette introduction, on peut également voir les tristes bâtiments de la ville industrielle.

Entre plans splendides sur ces champs de cotons et la ville désertique, une dualité est posée.

3.1.2. Take Shelter et la préservation de la terre.

> « Non content de s'enraciner, il faut désormais aller sous terre, se nicher au fond de ses peurs, s'abriter du monde et des autres. Paysagiste accompli, Nichols filme les personnages comme des paysans prisonniers de leur propre pays. » [59]

Curtis a pourtant tout ce qu'il lui faut : une maison, un terrain, une femme et une fille. Mais il est rongé par cette peur, cette peur de perdre tout ce qu'il a bâti. Il va trouver refuge et réconfort en creusant dans son jardin, se retrouvant ainsi au sens propre sous terre. Cette proximité avec la matière fonctionne comme si elle lui permettait d'accéder à son intimité. En se rapprochant de l'intériorité de la terre, ses rêveries vont se répéter et s'intensifier. Incompris du monde extérieur, son obsession pour la construction de cet abri apparaît comme le symptôme de toutes ses angoisses.

---

[59] Fabien Gaffez, Op. cit pp.16-17

Figure 16 : *Shotgun Stories*, Jeff Nichols, 2007, Plusieurs plans se succèdent pour exposer la région.
Figure 17 : *Take Shelter*, Jeff Nichols, 2011. Curtis descend pour la première fois dans l'abri de jardin

Lorsqu'il descend pour la première fois dans l'abri, Curtis a déjà fait plusieurs cauchemars. On le voit descendre lentement, pas à pas, il s'enfonce et entre dans le sous-sol. Un banc se trouve en face de lui, il s'y assoit et il semble à ce moment que la pénombre l'enveloppe d'une confortable protection. Il semble trouver un peu de répit, un peu de réconfort et avoir enfin un moment à lui. Il ferme les yeux et se laisse porter. Fabien Gaffez, dans les *Cahiers du Cinéma,* compare cet abri à une prison dorée. Alors que le monde clos du souterrain est généralement associé à un sentiment d'oppression, Curtis y trouve au contraire une confortable cachette, susceptible de le libérer de ses cauchemars. Cet espace, dont il se préoccupera pendant toute la durée du film, constituera une matérialisation de son monde imaginaire où il peut se réfugier pour continuer à vivre en attendant d'y survivre.

En creusant pour se protéger, le personnage renoue avec ses instincts primaires et son animalité. Il agit comme un animal traqué qui cherche ainsi à échapper aux prédateurs en creusant son terrier. Cet instinct, réservé normalement aux animaux, se révèle une clé pour comprendre le personnage de *Take Shelter*.

3.1.3. Traversées dans Midnight Special

Une course effrénée de *Midnight Special* nous transporte par ailleurs dans l'univers du road movie. Genre emblématique, dont on pourrait dire même qu'il a fondé l'image des Etats-Unis. Dans ce film, il s'agit bien de traverser la terre pour se rapprocher du ciel…mais nous y reviendrons. L'immensité du territoire états-unien a nourri tout un imaginaire lié à la route. Le déplacement d'un état à l'autre habite le cinéma américain. Dans un premier temps forgé par le Western, ce thème est associé à l'esprit de conquête et donc au mythe du territoire vierge. Les hommes débarquent sur des espaces immenses où tout est à construire. Mais ces traversées renvoient également à la fuite, à la vitesse par des effets de mise en scène tels que le défilement du paysage. Ainsi, Jean-

Baptiste Thoret, dans la conférence sur *Le road movie américain* [60] qu'il a donnée en 2016 à la Cinémathèque de Toulouse qualifie le road movie de *surgenre,* puisque « toute l'histoire américaine se vit et s'écrit sur la route. ». Le motif de la route dans le cinéma américain est un phénomène culturel. Très souvent associé à la fuite, il peut aussi bien épouser la forme d'un couple fugitif - comme dans *Badlands* de Terrence Mallick (1973) et *Bonnie and Clyde* (1967) - ou bien encore celle d'un duo féminin dans *Thelma et Louise* (1991) de Ridley Scott. La route est une quête, une fin en soi. On traverse des étendues parfois désertiques, et de motel en motel les rencontres adviennent.

Midnight Special est une fuite familiale pour échapper aux autorités. « Dans la plupart des road-movies, les personnages veulent toujours se diriger vers l'Ouest, vers le coucher de soleil. Alors que les miens conduisent vers l'Est, vers le lever du soleil. »[61] Les personnages se dirigent à contre-sens, de l'Ouest vers l'Est, à contre-sens du temps qui passe.

Jeff Nichols parle de *Midnight Special* comme de son film le plus rapide. Le défilement du paysage nocturne auquel on assiste dans la voiture accentue la course contre la montre. L'objectif n'est pas de faire l'expérience d'un seul paysage, mais d'expérimenter la diversité des territoires du Sud. Le passage d'un Etat à l'autre, d'une faune et d'une flore à l'autre. Entre bayous de la Louisiane, immensités désertiques et arides à l'Ouest du Texas, la fuite est d'autant plus déstabilisante qu'on change sans cesse de terre d'accueil. Nichols nous plonge dans un voyage initiatique dans les terres du Sud des Etats-Unis, mélangeant les genres du Southern et du « Road Movie ». Il reprend le motif de l'exil américain et le réinterprète en un exil où l'enfant est amené à quitter ses parents. L'instabilité est présente dans tout le film, une instabilité liée au personnage d'Alton qui devient de plus en plus fragile, mais aussi une instabilité du paysage sans cesse mouvant et changeant, jusqu'à la scène quasi-finale,

---

[60] THORET, Jean-Baptiste. *Le road movie américain*. In Les journées professionnelles de la 10eme édition du festival Zoom Arrière, in Benoliel, Bernard, La Cinémathèque de Toulouse, 1er Avril 2016 (en ligne). https://vimeo.com/171566926 (Consulté le 15 Aout 2018)

[61] Voir Annexe p. 138, « (…) most of the movie they always want to go to the West cause it's where the sunset is. But my guys are riding east, in the direction of the sunrise. »

lorsqu'Alton attend avec sa mère que cet autre monde vienne le chercher. La caméra semble enfin se poser et nous laisse contempler ce paysage de Floride. La terre cesse de changer et devient enfin accueillante. La scène se passe d'ailleurs en plein jour comme si le jour s'était levé après la longue nuit menaçante dans laquelle toute le film nous avait plongés.

3.1.4. *Mud* et le bout de terre comme reflet d'un imaginaire.

Mud. Sur les rives du Mississippi, le titre français annonce déjà cette dualité entre terre et eau. C'est sur cette terre entourée d'eau que vit *Mud*, personnage dont l'homonymie avec la matière (boue) nous renvoie à la personnification de la terre dans sa dimension malléable. Dès la scène d'ouverture, les images nous placent au centre de cette problématique d'eau et de terre. Le morceau de terre qui apparaît au milieu du Mississippi sous les yeux ébahis des deux enfants nous embarque dans cette imagerie de l'apparition, du mirage. Cette île semble rêvée, tout comme ces terres vierges du Western, c'est un eldorado, le champ des possibles s'ouvrent à nous. L'excitation des enfants nous parvient à travers la puissance du champ / contre-champ : d'un côté les enfants ébahis et de l'autre cette image fantasmagorique.

L'île symbolise souvent ce lieu utopique, en dehors de toute civilisation, vierge de tout contact avec l'homme comme le suggère le terme anglais de « *wilderness* », qui signifie qu'une terre n'a pas encore été touchée par la main de l'homme. Comme sur l'île de Robinson Crusoé, la seule échappatoire consiste à construire un bateau. Ce qui est presque le cas dans Mud à la différence près que le bateau est déjà créé mais inaccessible car perché sur un arbre. Il s'agit donc de le remettre à l'eau.

Figure 18 : *Shotgun Stories,* Jeff Nichols, 2007. Figure 19 : *Mud sur les rives du Mississippi*, Jeff Nichols, 2012. Première apparition de l'ïle. Figure 20 : *Ibidem*

Son abord difficile fait de ce morceau de terre un refuge qui s'apparente à celui de Curtis, sous terre. Dans l'île, les enfants trouvent leur terre d'évasion où ils peuvent fuir le quotidien familial. L'image de l'île (voir fig.18) renvoie à un imaginaire fantastique pour les enfants comme pour les spectateurs. Elle est une ouverture sur l'aventure, sur la recherche d'un trésor, qui est ici en réalité une quête de l'amour. La magie fait partie de cette univers enfantin, et les espiègleries de Mud ne nous surprennent pas. Les enfants et Mud sont des réfugiés sur cette terre qui les accueille, cette proximité avec la nature leur offre un confortable espace de rêverie. Au plus proche de l'élément terrestre, Mud et les enfants s'offrent un moment de repos qui leur permet d'entretenir un rapport intime, quasi sensuel avec la matière. Cette ouverture donne l'occasion aux enfants de grandir au rythme de leurs rêveries. La malléabilité de la terre leur permet d'expérimenter, de recommencer sans cesse, de se développer au mieux par contraste avec la ville couverte de matières dures comme le bitume qui bloquent cet éveil et les ramènent aux difficiles réalités de la vie. A la fin du film, Ellis est rappelé à cette réalité quand sa mère vient le reprendre pour l'emmener avec elle vers la ville. Le conte s'arrête et donne place au quotidien et à la réalité. Mais le passage de l'enfance à l'adolescence a pu se faire. De manière allégorique, c'est sur cette île qu'il a pu grandir.

L'élément terrestre offre ainsi un refuge confortable aux rêveries des personnages et du spectateur. Un abri-sous terrain ou un morceau de terre délivrent une sécurité propice au développement de l'intimité. La terre est aussi un élément qu'on traverse et qui par sa dureté nous confronte aux réalités du paysage, comme dans *Shotgun Stories*, film profondément ancré dans le sol. La Terre pose ainsi les premières bases de la filmographie de Jeff Nichols, profondément attaché à son territoire natal. « Plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et

laborieuse. »[62] nous dit Baudelaire. Mais c'est sans compter sur les autres éléments dont ne sont pas dépourvus les films de Nichols comme l'eau et surtout l'Air et le Feu qui, par leur nature éthérée permettent à l'imagination de s'envoler. Mais commençons par l'eau...

3.2. L'Eau

L'eau est le vecteur de l'apparition du fantastique dans l'œuvre de Jeff Nichols, que ce soit pour *Mud* ou bien pour *Take Shelter*. Ces deux films s'inscrivent dans la réalité avant de basculer, via l'eau du Mississippi où celle de la pluie, dans le fantastique ou la science-fiction.

> « Mais si nous pouvons convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces, il ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cette approfondissement ; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances. Il reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, un type d'intimité, intimité bien différente de celle que suggèrent les « profondeurs » du feu ou de la pierre. Il devra reconnaître que l'imagination matérielle de l'eau est un type particulier d'imagination (…) l'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne

[62] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, M. Lévy frères, 1868, p.317

s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. »[63]

Cet extrait se situe dans l'introduction de *L'Eau et les Rêves*, de Gaston Bachelard, sous-titrée « imagination et matière ». C'est dans ce sens que nous allons nous aussi aborder l'élément eau. Comment ce fluide opère-t-il un basculement doux, lent et sinueux vers le fantastique ?

Par ailleurs, l'eau prend un sens très particulier dans le contexte du Sud. Dans la représentation du Sud, l'eau est liée à son aspect sombre, visqueux, bourbeux. On l'associe aux marécages, aux bayous de la Louisiane et de la Floride. L'eau est une référence dans la littérature Southern que ce soit chez Edgar Allan Poe, William Faulkner ou Tennessee Williams, l'eau du Sud à une charge dramatique liée à la mort. Dans le contexte Southern, elle est à la source d'une puissance imaginative très forte, charriant les mythes et légendes associés au territoire. Le Mississippi qui traverse *Mud* en est l'exemple le plus pertinent et c'est par cela que nous allons commencer.

3.2.1. Le Mississipi : puissance imaginative et mythologie transportées par le fleuve.

Le Mississippi traverse quatre des onze états sécessionnistes : le Tennessee, l'Arkansas, le Mississippi et la Louisiane où il achève sa traversée pour se jeter dans le Golfe du Mexique (voir fig.20). On retrouve souvent ce fleuve chargé de légendes dans la culture Southern. Dans les romans de Mark Twain tel que le très célèbre *Les aventures de Huckleberry Finn* où Huck et son ami Jim, en fuite, descendent à bord d'un radeau le Mississippi. Pour ne pas se faire repérer, ils naviguent de nuit. Lors de cette épopée, ils assistent à des

---

[63]. Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Livre de poche, 2018. coll. biblio essai. p.12

scènes effrayantes, font des rencontres étranges, et vivent de multiples aventures.

Mud, sur les rives du Mississippi s'inspire des romans d'aventures de Mark Twain, reprenant les personnages d'enfants aventuriers qu'on trouve chez Huckleberry Finn ou chez Tom Sawyer. Comme dans les romans de Twain, le thème de la naïveté propre aux enfants transparaît dans le film de Jeff Nichols. Elle permet au lecteur ou spectateur d'aborder les paysages avec un regard neuf et sous la forme d'un immense terrain de jeu/d'aventure. Les enfants naviguent illégalement sur le Mississippi, en empruntant le bateau du père d'Ellis et tout est soigneusement minuté afin de ne pas se faire prendre. Le goût de l'interdit provoque cette excitation communicative.

Le Mississippi est un fleuve chargé d'histoire et de très nombreux bateaux ont navigué sur ses 3.800 kilomètres de long. Véritable artère commerciale entre le Nord et le Sud du pays, ses enjeux sont considérables. La sonorité même du nom « Mississippi » est mystérieuse. Les deux doubles « s » sonnent comme le sifflement d'un serpent. De même, sa trajectoire en courbe devient de plus en plus sinueuse à l'approche des Etats du Sud, son rythme se ralentit comme s'il était pris d'engourdissement - symbolisant la « laziness » en anglais, qui colle à ces territoires. La chaleur le transforme alors en un nid d'histoires mystérieuses. Jeff Nichols n'a pas choisi par hasard de situer son troisième film dans les méandres de ce fleuve.

«À son approche du Golfe du Mexique, son cours devient hésitant, se modifiant dans le temps et l'espace, alors que se multiplient les bras secondaires, les affluents, les défluents, les lacs et les méandres, y compris ceux que le fleuve abandonne, les bayous. » [64]

---

[64] Rodolphe de Koninck. « Le delta du Mississippi : une lutte à finir entre l'homme et la nature », *Hérodote*, 2006/2 (n° 121), p. 19-41. URL : https://www.cairn.info/revue-herodote-2006-2-page-19.htm. (Consulté le 17 Juillet 2018)

Le fleuve à lui seul apporte cette magie fantastique, qui était déjà présente dans les aventures de Mark Twain. Dans *Mud, le* Mississippi devient un personnage à part entière, qui établit une connexion entre un monde réel et un monde fantasmé, mythologique. Seul un fleuve tel que le Mississippi pouvait abriter une île si mystérieuse. Le bateau perché dans les arbres tient miraculeusement. Un imaginaire se crée à la vision de cette simple image. Comment ce bateau est-il arrivé là ? Par quel miracle tient-il parfaitement entre ces branches ? Ces questions qui surgissent accentuent notre émerveillement et nous ouvrent à la rêverie, au sens de Bachelard.

Sinueux et lent, ce sont les mouvements qui accompagnent la traversée des enfants, dans l'œil de Jeff Nichols. Le mouvement de la matière se transmet, les enfants vont sans cesse de la ville aux abords du Mississippi, de la rive de la maison d'Ellis aux rives de l'île. Leurs traversées incessantes semblent reproduire les ondulations du fleuve.

Chaque fois qu'ils veulent se rendre sur l'île, ils se retrouvent sur l'eau, entamant comme un pèlerinage. L'eau est un entre deux monde : un monde réel et un monde fantasmé auquel Mud, « le père des eaux »[65], appartient. Figure paternelle de l'imaginaire, Mud initie les deux enfants à un monde qu'ils ne connaissent pas.

Le rythme langoureux du film se règle sur la vitesse de l'eau du Mississippi. Jeff Nichols le déclare d'ailleurs en 2013 à Positif : « Je souhaitais qu'un personnage ou une scène entraîne avec fluidité celui ou celle d'après, et ainsi de suite. Le rythme n'en est pas plus rapide, car le Mississippi ne coule qu'à une vitesse de 5 km/heure, et c'est le fleuve le plus sinueux du monde. Lorsqu'on navigue dessus, on ne voit pas où l'on va. Mais son mouvement est constant au fil de ces courbes ». [66]

---

[65] Surnom donné par Jean-Dominique Nuttens, « Mud. Le père des eaux » in Positif, revue mensuelle, n°627, Mai 2013.

[66] Jeff Nichols, « Entretien avec Jeff Nichols », Michel Ciment & Yann Tobin, *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°672, février 2017, p.18

Le Mississippi termine son parcours dans le delta entouré par les bayous, qu'on peut qualifier d'eaux mortes. Les bayous, comme on l'a vu dans notre première partie, sont un motif récurrent du paysage Southern, associé à des événements lugubres. Mud retourne dans les eaux du Mississippi, son corps disparaît, on le pense emporté à tout jamais. Jusqu'au moment où l'image d'un corps flottant à la surface de l'eau apparaît.

Un corps flottant à la surface du Mississippi, cette image fonctionne comme une allégorie du Southern movie, associée à l'eau noire des bayous et du Mississippi.

Rien de tel pourtant dans *Mud* où Jeff Nichols a choisi un *happy ending*. Après le corps flottant à la surface, on découvre à l'image Tom Blakenship aux commandes d'un bateau puis Mud qui apparaît. En écho, on découvre les deux enfants - le champ est sur eux - regards ébahis. Le plan suivant s'ouvre sur l'horizon, sur l'ouverture du Mississippi, vers la liberté, vers l'infini. Tout est possible, la fin est ouverte.

3.2.2. La Pluie dans Take Shelter.

> « La pluie a souvent mauvaise réputation. Elle assiège l'horizon d'un voile gris-noir, vide les lieux et pousse au refuge. La pluie contraint, limite, importune. »[67]

Le Mississippi entreprend le passage du réel à l'imaginaire. *Take Shelter* de la même manière s'ouvre sur l'eau. Le personnage de Curtis contemple le ciel, et soudainement une pluie s'abat sur lui. Mais pas n'importe quelle pluie, une eau visqueuse et trouble ruisselle sur son visage. Cut. On passe sur un plan de Curtis sous la douche, avec cette fois une eau limpide. L'ouverture du film est une démonstration de la limite entre les cauchemars et la réalité de Curtis,

---

[67]. Corinne Maury, « Trajectoires liquides » dans *L'attrait de la pluie,* Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2013, p.5-6

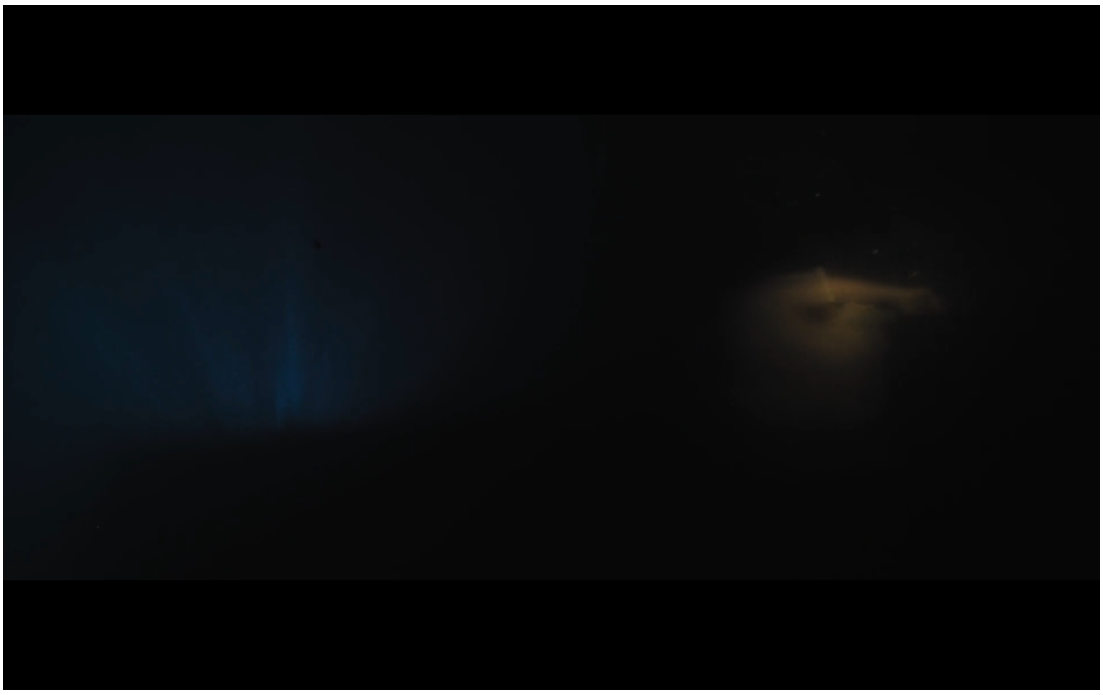

Figure 21: Carte de la trajectoire du Mississippi/ source : https://mississippivalleytraveler.com/mississippi-river-geology/. Figure 22 et 23 : Mud, sur les rives du Mississppi, Jeff Nichols, 2012.

son quotidien. Ces deux strates du monde de Curtis vont tout au long du film dialoguer. Sans opérer aucune différence de mise en scène entre les séquences « rêvées » et les séquences de la réalité, Jeff Nichols déréalise la réalité et réalise le rêve. La pluie dans ce film prend un rôle de passage, de transition, comme le Mississippi dans *Mud*, elle sert d'indicateur du passage vers le fantastique.

« La matière liquide invite à féconder le rêve, à créer des ramifications entre le monde du dehors et du dedans »[68]. Corinne Maury dans *L'attrait de la pluie*, analyse la pluie chez Tarkovski en tant que symbole liturgique, mais on pourrait reprendre ses termes pour parler de la pluie dans *Take Shelter*. Notamment lorsque la pluie s'abat sur la maison. La petite fille, muette, colle son visage à la fenêtre pour observer cette matière liquide au plus près. L'extérieur semble menaçant et en même temps la petite fille ne peut décoller ses yeux de l'averse. Le rapport entre intérieur et extérieur, rêve et réalité est exprimé dans cette séquence. La maison apparaît ainsi comme le refuge confortable de ces intempéries. Jusqu'à ce que le fantastique fasse éruption, les cloisons explosent et le danger extérieur envahit soudainement l'intérieur de la maison. La pluie déréalise les paysages. Les gouttes, d'un point de vue optique, opèrent un grossissement de l'image, floutent la réalité et la transforme en quelque chose de quasiment indiscernable. Esthétiquement, une pluie battante sur les vitres semble donc s'accorder totalement à ce passage vers le fantastique. N'oublions pas aussi la dimension dramatique des averses, qui renforcent le "pathos" de la scène et avivent les tensions. Le bruit des gouttes tapant sur les carreaux nous plonge dans un univers particulier, dans une bulle où le son devient ouaté et l'image un peu confuse. L'omniprésence des gouttes recouvre les autres bruits et de la même manière les sons du quotidien s'effacent au profit du bruit de la pluie battante.

---

[68] Maury, Corinne, « Andreï Tarkovski, La pluie-liturgie » dans *L'attrait de la pluie,* Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2013, p.27

Figure 24, 25, 26 : *Take Shelter*, Jeff Nichols, 2011, scène d'exposition. Passage du rêve à la réalité.

La musique de David Wingo, le compositeur attitré de notre cinéaste, accompagne la « consistance visuelle du film »[69]. Pour la pluie, des instruments légers, comme le xylophone et la guitare, ont été sélectionnés afin de reproduire ces battements de pluie en quelques notes. La musique devient de plus en plus sophistiquée au fur et à mesure des cauchemars, de nouveaux instruments venant s'ajouter avec comme point culminant la partie orchestrale qui intervient lorsque Curtis et sa famille sortent de l'abri.

Que ce soit d'un point de vue sonore ou visuel, la pluie est envisagée comme une matière fluide qui opère un basculement dans l'abstraction, conduisant à déformer la réalité.

La pluie a un puissant pouvoir évocateur. Chez les auteurs romantiques elle est cette « grisaille liquide, enfermant le corps dans l'ennui ou encore vécue comme un élément menaçant qui accentue la dépression du moi »[70]. De la même manière ici, la pluie appartient au psychisme du personnage de Curtis, elle est donc intimement liée à son mal être intérieur. On peut donc reprendre pour ce cinéma les mots de Corinne Maury à l'intention de Tarkowski et dire que Jeff Nichols « filme la nature comme une beauté tumultueuse ou l'eau agit comme une puissance de déstabilisation physique et psychique. »[71]

Dans notre énumération des cinq éléments, l'eau représente ainsi une phase transitoire entre La Terre et le Feu, comme le dit Gaston Bachelard dans l'introduction de *L'Eau et les Rêves*, « L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. »[72]

---

[69] David Wingo dans « Musique paysage. Entretien avec David Wingo », *in* Joachim Lepastier, *Les Cahiers du Cinéma*, mars 2017, p. 19

[70]. Maury, Corinne, « Andreï Tarkovski, La pluie-liturgie » dans *L'attrait de la pluie,* Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2013, p.31

[71]. *Ibidem*

[72]. Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Livre de poche, biblio essai, p.13

3.3. La Lumière ou le Feu.

> « De fait la nature et la pellicule sont intimement liées. C'est ainsi que vous commencez à réfléchir à la nature humaine avec plus d'acuité. »
>
> Jeff Nichols dans La Septième Obsession, Numéro spécial Jeff Nichols.[73]

Parler de lumière, c'est aussi évoquer son absence et donc l'obscurité, la nuit noire. Nous allons ainsi aborder dans cette partie la question de la lumière dans les films suivants : *Shotgun Stories*, *Take Shelter*, *Mud* et *Loving,* ainsi que celle de la nuit dans *Midnight Special*.

Tous ces films ont en commun l'usage de la pellicule, matière filmique qui permet une captation de la lumière. Par un mécanisme magique ou plutôt photosensible, la lumière s'imprime directement sur la matière. La pellicule permet à une matière immatérielle de le devenir. « Si nous aimons la pellicule c'est parce que c'est la meilleure représentation de notre vision. »[74]. Jeff Nichols, dans la tradition de Terrence Malick privilégie la pellicule et tente de conserver une lumière naturelle au plus proche du réel. Le film en tant qu'objet matériel se révèle alors comme un support privilégié pour immortaliser des lieux, pour capturer l'essence de la vie.

3.3.1. Le Soleil, une menace

Le Sud des Etats-Unis est géographiquement proche de l'équateur. De ce fait, il abrite des climats très chauds ou tropicaux. Sèche au Texas et très humide en Louisiane, la chaleur se fait ressentir dans les films, à travers la sueur des personnages mais aussi par une lumière qui cogne et brûle la pellicule.

---

[73] Jeff Nichols dans « Gothique Romantique. Entretien avec Jeff Nichols », Sandrine Marques, in *La Septième Obsession*, 2017, n° 8, p.30

[74] Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols *», Positif, revue mensuelle*, Mai 2016, p.30

Lorsque le soleil devient incandescent, brûlant ces paysages du Sud, la chaleur devient si suffocante qu'elle peut provoquer malaises et hallucinations. La réalité se trouble alors, les images se transformant en mirages. Ce thème est largement exploité par le Western, où les personnages traversent d'infinis déserts à cheval, leurs visages brûlés par le soleil, suant à grosses gouttes, guettant fiévreusement une oasis. Le soleil devient une menace, tout comme pour les deux personnages de *Gerry* (Gus Van Sant, 2003) qui se perdent dans un parc naturel aux Etats-Unis. A cause de la chaleur, de l'absence d'eau, leur vision se trouble et celle du spectateur se dédouble. De la même manière que la pluie, le soleil à son zénith déforme les images, trouble notre perception et celle des personnages.

Dans *Mud*, qui est un des films les plus solaires de Nichols, cette dimension est très présente et il devient souvent impossible de distinguer le vrai du faux, la réalité du fantasme. La moiteur de l'Arkansas est visible sur le visage brûlé par le soleil et suintant du personnage interprété par Matthew McConnaughey. Le spectateur ressent lui-même cette chaleur et ce qui a précédemment été associé à la magie peut aussi être vu comme un mirage : la première apparition de Mud dans le récit et son adieu à Juniper entre deux voitures.

La chaleur et la sueur se retrouvent également abondamment dans les « Southern Movies », souvent synonymes de folie. Le soleil à son zénith fait perdre la tête aux personnages et déclenche leurs pulsions les plus noires. On peut citer l'effroyable *Massacre à la Tronçonneuse.* Vincent Malausa emprunte pour cela le terme d'« horreur diurne », dans son article du même nom des *Cahiers du Cinéma* de décembre 2012, dont voici un extrait :

Figure 27 : Mud, sur les rives du Mississippi, Jeff Nichols, 2013. Figure 28 : Midnight Special, 2016

> « Cette « horreur diurne »[75] a trouvé en *Massacre à la tronçonneuse* son chef d'œuvre : par delà sa description ironique d'une famille de dégénérés texans, le film bascule ouvertement dans un régime hallucinatoire, assimilant le soleil à une espèce d'astre mauvais faisant ployer le film sous les visions hyperboliques. »[76]

Cette idée de démence généralisée est également présente dans *Shotgun Stories*. Cette guerre entre deux fratries prend des proportions démesurées, hors de tout contrôle. A mesure que le film progresse et que les morts s'entassent, le soleil semble agir comme un poison ardent qui leur ôte la raison.

Le soleil est également extrêmement menaçant dans *Midnight Special* où tout est mis en place pour qu'Alton ne voit jamais la lumière du jour (bâches noires, lunettes de piscine, trajets de nuits…). Lorsque cela arrive, il perd tout ses moyens. Il se retrouve alors plongé dans une transe qui déclenche ses pouvoirs surnaturels. Une idée lumineuse pour pouvoir plonger le film dans la nuit.

3.3.2. Entre obscurité et Lumière : *Midnight Special*. Une esthétique de la nuit.

La dissociation entre le jour et la nuit s'incarne dans le récit de *Midnight Special*. D'un côté le monde diurne ou évoluent les gens « normaux » mais aussi un espace-temps qui regroupe les forces ennemies, la secte et les forces de l'ordre qui sont à leur poursuite. De l'autre, le monde nocturne qu'habitent Alton et ses protecteurs. La nuit au cinéma mène à cet enivrant voyage et les routes sombres du film nous conduisent vers l'inconnu.

---

[75] Expression empruntée à un numéro de la défunte revue Admiranda intitulé « Ambiances américaines »

[76] Vincent Malausa, « Horreur Diurne » *in Cahiers du Cinéma*, décembre 2012, p.77

> « Ce que je voulais vraiment d'un point de vue visuel, c'est préserver cette idée qu'on ne sait pas où on va : on découvre des endroits, on ne sait pas où tout cela va nous mener, c'est aussi simple que ça. »[77]

La science fiction trouve dans la nuit une substance qui permet de plonger dans notre imaginaire. La nuit noire renvoie à la profondeur insondable de l'espace. Impalpable, elle a une fonction immersive. Il semble que Gaston Bachelard envisageait d'écrire un essai sur la nuit, qu'il aurait pu intituler « immatière ». La nuit est imperceptible mais son imagerie révèle une profondeur incontestable.

Dans sa thèse *Le traitement de la nuit au cinéma*, Diane Poitras analyse la différence de matière entre le numérique et l'analogique. La pellicule comme on l'a vu dans la précédente partie sur la lumière, procure un rendu plus réaliste, tandis que pour le numérique on peut employer le terme d'« hypervisibilité »[78]. Le numérique offre une plus grande profondeur de champ et une plus grande définition, qui est imperceptible à l'œil humain. Les capteurs des nouvelles optiques discernent mieux le réel que nous, ce qui provoque une image inconnue et donne paradoxalement ce caractère irréel à l'image. Le terme d'hyper-réalisation est plus adapté pour parler des paysages nocturnes captés par un système numérique. Cette nuit-là offre ainsi au spectateur un bouleversement de sa perception, qui ouvre au mystère et à la science-fiction.

Ce n'est donc pas par hasard que Jeff Nichols a pour la première fois recours au numérique pour *Midnight Special,* mais uniquement pour les scènes de voitures nocturnes.

---

[77] Jeff Nichols, « Une raison à toute chose. Entretien avec Jeff Nichols », in Vincent Malausa, *Cahiers du Cinéma*, Mars 2016, p.58

[78] Diane Poitras, « Le traitement de la nuit au cinéma », p.12

Figure 29 : *Midnight Special*, Jeff Nichols, 2016. La voiture éteint ses phares dans le plan suivant.

Un autre élément a attiré notre attention dans la thèse de Diane Poitras :

> « Lorsque la nuit est maléfique, c'est qu'elle défait l'ordre rassurant du jour. Si, au contraire, elle s'avère bienfaisante, c'est encore en opposition ou en résistance aux lois qui régissent le monde diurne, celui-ci étant perçu comme trop normatif, ou jugé corrompu, ou rendu invivable par le conflit. Il est intéressant de remarquer que cette ambivalence est principalement nocturne. »[79]

On s'attardera ici, sur la deuxième partie de sa démonstration. En effet, dans *Midnight Special*, la nuit ne présente pas ce caractère maléfique, au contraire, elle est paisible, elle laisse Alton respirer. Elle leur permet de se déplacer. Cette dialectique propose un monde diurne du mal et un monde nocturne du bien. Le monde diurne, lui, est habité par les autorités corrompues ou bien par les membres de la secte. A l'inverse de la représentation traditionnellement employée par Hollywood, ou bien comme on l'a vu dans le « Southern Movie », où les nuits sont le théâtre du cinéma de l'horreur.

La nuit dans *Midnight Special* se révèle être un territoire de projection idéal, elle nourrit l'imaginaire propre au genre de la science-fiction. Plus que de l'hyper-réalité, la nuit est surnaturelle, elle appartient à l'espace, à quelque chose qui nous dépasse, tout comme Alton, enfant surnaturel, que ses parents peinent à comprendre malgré tout l'amour qu'ils lui portent. L'équilibre de ce film tient entre la lumière qui sort des yeux d'Alton et ce magma noir dans lequel la voiture s'enfonce. « Ces phares reflètent les yeux du garçon, de même que les flashes à la fin. Avec toujours cet équilibre entre l'ombre et la lumière. »[80].

Alton se trouve exposé à la lumière lorsque ce monde caché est révélé. L'imaginaire fait à ce moment irruption dans le réel.

---

[79] Diane Poitras, *Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques*, p.11
[80] Jeff Nichols dans « Entretien avec Jeff Nichols *», Positif, revue mensuelle*, Mai 2016, p.30

Dans un extrait du texte de présentation pour le cycle *La nuit au cinéma* organisé par le Musée d'Orsay, on peut lire :

> « L'obscurité des salles rejoint alors celle des galaxies, et la lumière du projecteur prolonge celle des astres. »[81] .

La salle n'est alors que le prolongement de *Midnight Special*, la lumière du projecteur faisant écho aux yeux d'Alton et aux phares de la voiture.

3.4. L'Air et l'Ether

Dans cette partie, nous évoquerons les deux derniers éléments ; à savoir l'Air et l'Ether.

L'Ether ou plutôt les Ethers sont : « des substances subtiles distinctes de la matière et permettant de fournir ou transmettre des effets entre les corps » selon le *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences* rédigé par M. Scott Walter. Nous placerons ainsi les éthers sous la voûte du Ciel et de l'Espace.

L'Air sera associé au vent et à la tempête dans notre corpus filmique. Tandis que les nuages appartiennent au ciel mais répondent à l'action du vent.

Les premiers signes d'une tempête se manifestent par l'ondulation des arbres, par la mouvance des végétaux mais aussi par l'ondulation d'une surface d'eau. Invisible, le vent est perceptible à travers d'autres matières. C'est ainsi que *Take Shelter* s'ouvre sur un ciel nuageux, partiellement caché par un arbre qui ondule au gré du vent. « Les éléments sont non seulement des principes matériels, ils sont aussi des principes dynamiques, ils apparaissent comme des

---

[81] Extrait du texte de présentation pour le cycle La nuit au cinéma – Musée d'Orsay : http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/cinema/presentation-generale/article/la-nuit-au-cinema-46091.html?cHash=e4401a19c2

agents du drame cosmique » nous dit Bachelard en présentation de ses *Causeries sur l'imagination poétique*[82]. L'air est un élément invisible, imperceptible. Tout est donc à imaginer. Mais l'air est mouvant. Ainsi Bachelard, nomme son livre ; *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.*

La séquence d'ouverture de *Take Shelter* nous plonge directement dans l'univers du film. Impalpable, le vent se manifeste en faisant bouger les nuages et les feuilles de l'arbre, annonciateur du cyclone à venir. Ces images ténébreuses mais poétiques peuplent l'imaginaire de Curtis.

> « Si l'on va tout de suite à l'extrême image dynamique de l'air violent, dans un cosmos de la tempête, on voit s'accumuler des impressions d'une grande netteté psychologique. Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte »[83]

Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. 1943

---

[82] Gaston Bachelard. Causeries sur l'imagination poétique. France Inter, https://www.youtube.com/watch?v=ephpGDIhwIs.

[83] Gaston Bachelard. Chapitre XI « Le Vent » in *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943. p.256

Figure 30 et 31 : *Take Shelter*, Jeff Nichols, 2011, Les deux images ont été capturé à une seconde d 'intervalle afin de ressentir le mouvement de l'arbre.

Dans les travaux de Bachelard, on retrouve cette notion de colère du vent et plus précisément dans les images poétiques de tempête. Le vent se déploie et entraîne une force invisible dans un espace. Dans l'attrait du vent, l'auteur parle d'une « inquiétude figurale » en tant que « menace apocalyptique sur le plan du représenté »[84] .

Ainsi, le caractère menaçant de la tempête est bien sûr très prévisible, très attendu. Mais il nous fait penser à la menace de la nature. Une vengeance de l'environnement face aux attaques de l'homme. Déjà abordé dans la seconde partie, la tempête nous ramène à la notion de film environnementaliste. Car dans *Take Shelter*, il y a cette menace. Il semble que la nature se retourne contre l'homme. Dans les catastrophes écologiques, la responsabilité de l'homme est aujourd'hui clairement évoquée. L'abus des ressources naturelles dérègle notre environnement ce qui provoque des réactions de la nature. L'accroissement des tremblements de terre, des ouragans et des inondations est le résultat d'une utilisation de la nature déraisonnée. Ainsi, dans l'œuvre de Jeff Nichols, plane toujours la menace d'une "vengeance" de la Nature. Les visions de Curtis sont de l'ordre de la vision apocalyptique, il est le messager de la fin du monde. Ses rêves sont peuplés de démons venant du ciel et aussi maléfiques que destructeurs.

3.4.1. Filmer les ciels

En digne héritier de John Ford, Jeff Nichols conserve une fascination pour les ciels et leur immensité. A la manière également de Malick, il insère régulièrement des plans dit « de coupe », pour ancrer son récit dans le ciel et communiquer avec lui. Le ciel est ainsi tantôt une ouverture sur un autre monde dans *Midnight Special*, tantôt une menace dans *Take Shelter*, ou bien encore il permet de communiquer avec la terre dans *Shotgun Stories* par le biais de l'horizon. Filmer les ciels revient à donner une importance particulière à cet

[84] Benjamin Thomas, *L'attrait du vent.* Editions Yellow now, 2016, p.74

espace, tout en conservant une place à la terre. Le ciel ou plutôt les ciels sont abordés dans leur diversité, ils sont changeants : ciels bleus, ciels nuageux, Cieux annonciateurs de la fin du monde. Une lecture attentive de cette météo cinématographique du ciel permet au spectateur de mieux anticiper : qu'il soit calme ou menaçant, il est toujours annonciateur.

Le motif associé, celui des nuages, est également présent dans tous les films de Jeff Nichols. Une présence discrète mais qui confirme l'affection que le réalisateur a pour eux : « J'aime les nuages. J'aime conduire et les regarder. Je me perds en les regardant. »[85]

Objets poétiques, ils viennent peupler les ciels imaginaires du réalisateur, leur présence quotidienne permet un "onirisme en plein jour"[86]. Les paysages de l'Arkansas de par leur absence de volume offrent un terrain idéal à l'expansion des nuages. Le ciel prend au moins la moitié de l'image et les nuages peuvent s'y développer facilement.

Quand ils sont blancs et plein de légèreté comme dans *Take Shelter*, ils symbolisent un retour à la normale. Lorsque Curtis sort de l'abri après la tempête, la première chose qu'il aperçoit c'est ce ciel d'un bleu pur avec une petite tache de blanc, un petit nuage qui flotte près du soleil éclatant.

> « Le mouvement de vol donne, tout de suite, en une abstraction foudroyante, une image dynamique parfaite, achevée, totale. La raison de cette rapidité et de cette perfection, c'est que l'image est dynamiquement belle. »[87]

Parmi les autres motifs associés au ciel on trouve également celui des oiseaux. Êtres volants qui offrent aux rêveurs des "images matérielles

---

[85] Nichols, Martinus, Jeff Nichols : his favourite Films and Inspirations
[86] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*. *Ob.cit*. p.212
[87] Gaston Bachelard. *L'Air et les songes*. *Ob.cit*. p.79

dynamiques". Lorsque Mud décrit Juniper aux enfants, un plan de coupe interrompt la continuité du montage : un vol d'oiseaux passe dans un ciel bleu. Ce sont des oiseaux planeurs, cette image semble venir tout droit de l'imagination de Mud, elle ne semble pas réaliste, aucun mouvement de caméra n'y est opéré. Comme cela arrive fréquemment chez Malick également, il s'agit d'une image de la conscience de Mud. Juste après cet intermède il dit: "Elle est comme un rêve duquel on ne veut pas se réveiller"[88]. L'oiseau tatoué sur la main de Juniper va permettre aux enfants de la reconnaître.

Les oiseaux maléfiques sont présents dans *Take Shelter*, en référence au film d'Hitchcock *Les Oiseaux* (*The Birds*, 1963), ils interviennent à plusieurs reprises. En une nuée menaçante, ils viennent perturber un ciel empli de nuages cotonneux, ils font irruption dans le réel sous forme d'hallucination. Curtis est sur le chantier avec son collègue, il est le seul à les voir. Les oiseaux forment une masse noire terrifiante venant perturber le paysage céleste. Les bruits sourds des cris des oiseaux forment une cacophonie, qui nous plonge directement dans l'état mental du personnage. Comme des sifflets, très aigus, ces présences diaboliques viennent heurter directement le spectateur.

Plus tard dans le récit, dans un épisode de cauchemar, nous retrouvons cette même nuée de corbeaux, ils apparaissent encore plus menaçants, plongeant cette fois directement sur les personnages. Nous pouvons alors les distinguer dans leur unité. Ces oiseaux comme ceux d'Hitchcock semblent avoir perdu la tête, ils volent de façon frénétique dans tous les sens, opérant une chorégraphie aérienne délirante. Corbeaux, oiseaux de mauvais présage ? Oui, cet épisode intervient juste avant l'alerte tempête qui retentit dans la ville. Lorsque l'alarme sonne, Curtis est toujours dans son rêve, les oiseaux tombent un à un autour de lui, puis il se réveille et court avec sa famille vers son abri.

---

[88] Version originale : "She is like a dream you don't want to wake up"

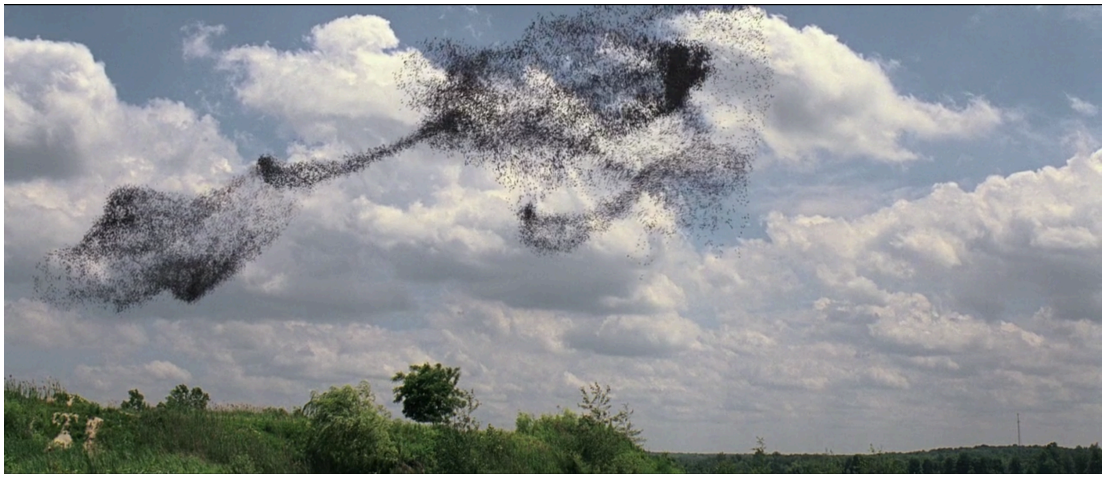

Figure 32 : Mud, sur les rives du Mississippi, Jeff Nichols, 2013, image « rêvée » de Mud. Figure 33 : Take Shelter, Jeff Nichols, 2011, nuée d'oiseaux hallucinatoire.

3.4.2. Un bateau perché dans les arbres.

Le ciel dans sa profondeur est un refuge pour l'imaginaire. Hormis *Midnight Special* et *Take Shelter*, *Mud* trouve aussi dans le ciel une inspiration poétique. L'image du bateau perché dans les arbres rejoint cette poétique du ciel, comme le déclame Bachelard : « La *barque dans le ciel* est un motif de rêverie que l'on retrouve chez de nombreux poètes. Le plus souvent, elle est la production imaginaire d'un rêve bercé, d'un rêve porté, elle est une ivresse de la passivité. »[89]. Dans *Mud,* l'univers du ciel est léger, il laisse aux enfants la possibilité d'une évasion. Avec la découverte du bateau, ils voient leur rêves les plus fous se réaliser, un bateau-cabane dans les arbres les fait quitter la terre pour les élever vers le ciel.

Le rêve, le fantasme proviennent du ciel dans tout le film. Lorsque Mud décrit Juniper aux enfants, il évoque les oiseaux qu'elle s'est tatoués sur le bras. (fig. 28) Les oiseaux sont un symbole de liberté alors que Mud est un fugitif coincé entre la terre et les eaux, avec le ciel comme échappatoire. Ce n'est pas pour rien qu'il dort sur le bateau perché ou bien sur un hamac entre deux arbres, qu'il a construit à l'aide d'une corde. Pour nourrir ses rêves de liberté, il se doit de quitter le sol, de ne pas s'ancrer dans la terre qui le rejette, mais plutôt de flotter dans les airs.

3.4.3. Le Surnaturel venu du ciel

Dans *Midnight Special*, le ciel représente une ouverture sur un monde extérieur. Dans ce ciel, c'est plutôt la menace de l'inconnu qu'on peut y voir. Davantage noir et obscur, le ciel de *Midnight Special* est une source de mystère.

Le ciel et sa voûte céleste correspondent directement avec Alton, communication qui est unique dans le cinéma de Jeff Nichols. Dans *Take Shelter,* si le personnage de Curtis entretient le même rapport au ciel, il

---

[89] Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Ob.cit. p.175

n'interagit pas directement avec lui. En revanche, Alton appartient à ce monde céleste, il est n'est pas placé seulement dans une position de contemplation du ciel, comme l'était Curtis, il en devient l'acteur. En effet, grâce à ses pouvoirs surnaturels, il entre en communication avec le « monde d'en haut ». Dans la séquence de la station-service, il déclenche même une tempête. Alton a désobéi, il est sorti du van, il se tient seul au milieu du parking et regarde vers le ciel. Furieux, son père accourt, le gronde et celui-ci lui répond : "Je suis désolé", il ne décolle pas les yeux du ciel, il est comme hypnotisé. Puis lors du contre-champ sur le ciel, on découvre une pluie de météorites qui arrive tout droit sur eux. Ainsi, il a le pouvoir de mobiliser les éléments et de les contrôler.

Le ciel noir, dû à la nuit, temporalité qui, on l'a vu, habite le film, plonge aussi *Midnight Special* dans l'infinité du ciel. Grâce à la nuit, la terre et le ciel se réunissent chromatiquement. Citons une nouvelle fois Bachelard « Le silence de la Nuit augmente la ''profondeur'' des cieux. Tout s'harmonise dans ce silence et cette profondeur. Les contradictions s'effacent, les voix discordantes se taisent. »[90]. Le ciel de nuit nous laisse apercevoir les étoiles situées à des milliards d'années lumière, la nuit prolonge donc cette infinité propre au ciel. Le dialogue avec le cosmos paraît se faire plus naturellement le jour tombé, il n'est donc pas étonnant que Jeff Nichols choisisse d'ancrer cette relation entre Alton et le ciel durant la nuit.

Le travail de Jeff Nichols évolue au fil du temps, se concentrant sur les éléments tout en se rattachant à des genres populaires. En commençant par la terre avec *Shotgun Stories*, qui offre une vision mythologique dans la bataille à mort entre les fratries, il propose finalement son oeuvre la plus réaliste mais aussi, d'un point de vu esthétique, la plus solidement ancrée dans la terre.
Take Shelter serait le pivot entre ciel et terre, le personnage de Curtis voit dans le ciel une menace et décide de creuser sous la terre pour échapper à cette

[90] Bachelard, G, L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, p.63

prophétie. Le souterrain devient alors un refuge alors que le ciel, lui, est diabolisé et que la terre est vouée à disparaître. L'imaginaire du ciel fait basculer le film dans le fantastique voir dans le mystique alors que la terre, la maison, ramènent le personnage de Curtis au réel, comme le fait de creuser à la fois dans son travail mais aussi pour assurer la survie de sa famille.

Le souterrain nous permet de pénétrer dans son psychisme et permet au personnage de renouer avec son instinct, sa part sauvage, tout ceci toutefois d'une manière au fond totalement rationnelle. Le souterrain est en quelque sorte dans ce film le rappel à la raison.

En continuant de manière chronologique, *Mud* est une évasion enchantée. Jeff Nichols introduit un nouvel élément, celui de l'eau, partiellement évoqué de manière fantastique toujours dans *Take Shelter* par le biais de la pluie. Mais cette fois il s'agit de l'eau du Mississippi. Tirant partie de la légende entourant ce fleuve, Jeff Nichols nous plonge dans un univers de conte. Très doucement, au gré d'une caméra qui bouge comme l'eau du fleuve s'écoule, on découvre avec les enfants l'existence de cette île enchantée au milieu du fleuve. L'eau fait survenir le fantastique, les enfants sont partagés entre leur univers quotidien et ce monde enchanté qu'ils rejoignent en traversant le Mississippi. Le fleuve a ainsi une charge dramatique forte, l'eau servant de passage entre deux terres, elle fait basculer le récit dans un univers fantastique et enfantin, comme Alice quand elle traverse le miroir.

Mais c'est sur la puissance mystérieuse et profonde du ciel que l'œuvre de Jeff Nichols s'achève, provisoirement bien sûr. Dans *Midnight Special*, grâce au ciel et au lien assumé qu'Alton entretient avec celui-ci, nous sommes plongés dans un univers de science-fiction. Au cœur de la nuit, Alton nous emmène dans un autre monde auquel il semble appartenir. Avec ce film, le réalisateur nous fait quitter la terre, projetant notre imaginaire sur un monde invisible qui plane au-dessus de nos têtes.

CONCLUSION

Comprendre la représentation d'un Sud contemporain, tel a été notre objet d'étude à travers l'œil du cinéaste, Jeff Nichols. Avant d'arriver au réalisateur, il a fallu apprendre à connaître ce territoire qui a été une source d'inspiration pour des artistes. Un territoire qui tranche avec la volonté du pays de se montrer toujours sous son meilleur jour, le Sud ayant été – et continuant d'être- l'espace qui concentre les pulsions sombres des Etats-Unis. Grands perdants de la guerre de Sécession, les Sudistes symbolisent la cause perdue, des groupuscules tels que le Ku Klux Klan naissent, plongeant ce territoire dans les ténèbres. L'histoire se poursuit : après le refus initial de l'abolition de l'esclavage, les crimes raciaux continuent de sevir et une ségrégation raciale n'est pas morte. La sombre histoire du sud donne alors naissance à des personnages machiavéliques et les états du sud servent d'arène au diable.

Géographiquement, les paysages invitent au macabre. Entre eau et terre, les bayous de la Louisiane sont des terres inhospitalières pour l'homme, la nature y est reine, peuplé d'animaux terrifiants ; serpents venimeux, crocodiles…, les rares humains qui s'y risquent sont des marginaux qui refusent de s'intégrer société. Par ailleurs, les immensités désertiques du Texas, où le soleil est le pire ennemi de quiconque veut survivre dans la nature, donnent naissance à des personnages horrifiques. C'est donc à la fois en creusant dans l'histoire de la région et en observant les paysages que le Sud est devenu l'épicentre du mal-être américain.

C'est donc dans ce contexte que Jeff Nichols investit sa terre natale du sud. Il appose un regard bienveillant sur ses personnages, qui contraste avec les figures démoniaques inhérente au genre du « Southern Movie ». Là où l'horrifique est associé à l'animalité, Nichols prêche une harmonie de l'homme avec la nature. Un dialogue s'instaure entre les paysages et l'homme donnant

lieu à un étonnant effet de miroir. Les éléments naturels deviennent le reflet des personnages nicholsiens et le prolongement de leur conscience.

En explorant l'intime de ses personnages, Nichols nous transporte vers quelque chose de bien plus grand. En les connectant à l'univers il nous fait justement toucher à l'universel. Par un raccourci saisissant, Nichols relie la paternité – et non la maternité – à une poétique du ciel, mais d'un ciel tourmenté par une angoisse existentielel, qui taraude chacun d'entre nous.

Nous voyageons dans une enfance au cœur brisé au gré des flots du Mississippi. Les nuages, la terre, la boue, le Mississippi, les oiseaux, les serpents, le vent, la tornade peuplent la poésie de Jeff Nichols. Ces motifs naturels servent d'intermédiaire au récit et lui permettent de basculer dans le fantastique, dans la science-fiction, rejoignant ainsi un imaginaire collectif tout en permettant d'ancrer le récit dans la réalité du Sud.

En substituant à des motifs archétipaux de nouveaux motifs tirés de la nature, tout en revenant à une « vérité sociale » du territoire. Jeff Nichols renouvelle ainsi en profondeur le genre du « Southern Movie » par la seule force de son imaginaire.

Le retour à la nature des personnages qui sont connectés aux éléments, contribuent à forger une représentation positive de ces espaces et de leurs habitants. Loin des clichés d'hommes sauvages marginaux et sanguinaires, Mud au contraire fait figure de père, de guide spirituel pour les enfants. L'instinct animal de Curtis triomphe. Alton est ramené vers les Cieux.

Nichols nous entraîne ainsi dans un cinéma qui fait corps avec la nature et qui y plongent ses racines. Il nous pose en tant que spectateur la question de notre présence au monde. Et quoi de plus universel que ce retour à l'ordre naturel, dans notre époque confontée à un drame écologique. La question d'un possible retour à la nature semble être au cœur des rêveries humaines. L'ancrage dans le Sud rend le propos environnementaliste encore plus pertinent et crédible, cette région meurtie ayant sans cesse était maltraitée et exploitée par l'homme. Les catastrophes naturelles s'y font de plus en plus fréquentes, que ce soit

Katrina ou encore le très récent ouragan qui a sévit en Floride, Michael. Les incessants forages des terres du sud, ont déséquilibré tout un écosystème. Désormais, les barrières naturelles contre les intempéries que représentaient les bayous louisianais disparaissent sous les eaux. Le paysage du sud est-il voué à disparaître ? Inconsciemment, cette dissolution des terres du Sud a nourri l'imagination de Jeff Nichols. Des cinéastes, comme Benh Zeitlin offre un précieux avenir à ce cinéma de prise de conscience. Est-ce là, l'enjeu du cinéma du futur, devenir le témoin de la disparition annoncé d'un territoire ?

Figure 34 : Midnight Special, Jeff Nichols, 2016.

ANNEXE

ENTRETIEN JEFF NICHOLS

8 et 9 Mai 2018, Austin, Texas.
Version originale.

Clearly, your work is very influenced by its location. How do you nourish your projects with that ?
How does the space interact with your writing ? For instance, do you first think about an environment and after about a character and the plot ?

With Shotgun Stories, there were a lot of pratical reasons to shoot in that space ; my parents live there, my friends were there but also more importantly than that it's were I grew up and it was interesting to me that I had never made a movie in the city I grew up in. We shot a few things in Little Rock which is where I'm from. But Little Rock is not that big and it's a city whereas I chose to tell a story outside of a city.

I grew up driving threw this very specific part of the state of Arkansas, going to see my grand parents. It's an old town down Little Rock. And there is about an hour of drive, so you drive into cotton field and it's very rural. It really felt like I was going to a different world when I was going to visit my grand parents and it just felt very different. Little Rock, you get all these hills and then you get in this very flat Arkansas delta where the horizon line go forever and you see this beautiful sunset and sunrise. It's just really striking.[91]

And so beyond just the practical reasons, I went there for the landscape. You know, the landscape defines the people that live in it and so I think throught my relatives and other things I got to know from other locals, I was just

[91] J'ai grandi en traversant régulièrement l'Arkansas pour aller rendre visite à mes grands parents dans cette petite ville au sud de Little Rock. (…) J'avais l'impression d'être dans un autre monde. A Little Rock, il y'a toutes ces collines et dès que tu t'éloignes un peu tu arrives dans le detla de l'Arkansas qui est tout plat, et là tu peux voir la ligne d'horizon infinie, tu peux y admirer les splendides coucher et lever de soleil, c'est époustouflant.

really interested in the people of those lands as much as the land itself. You can't really separate them. The people are the place and Vice-Versa.

I guess an important thing to say is that when I went to film school I started to think about if I had the oportunity to make a film, what I would want to say. I think, as a lot of people, myself included, you spend time trying to get to the point that you want to make film and all of your energy is put to that goal of being allowed to do it. Or giving the money or giving permissions or whatever it is. But I was lucky because in film school we did get to make stuff, enough stuff.

When you really start to think about it, thinking about the process of making a movie: why do I want to make a movie, what do I want to say ? I guess some people call it your voice or whatever… It makes me feel a little awkward but I think it's true, if you're gonna bother people with your movies, they should mean something. And I was thinking a lot in college about what makes me unique and it's not a lot, I'm a white male like not the most interesting demographic but I was from the South and the South is an interesting place and it is the place that has a weird history with film. I was like okay the best chance I have to make myself unique is to make something in Arkansas, in the South. But also I kind of wanted to show it the way I saw it and that not necessarily the way it is, but just the way I see it. [92] And that's where it all started, I was like let's think about a story that can take place there, a story that can represent a type of character that I really like. You can't really separate the people from the space, so those character have to make sense there. So let's take advantage of this because it's right there, it's pragmatic but it's also unique. And let's do something that I haven't see a lot in movies.

---

[92] À l'université, je pensais souvent à ce qui pouvait me rendre unique en tant que réalisateur et il n'y avait pas grand chose, j'étais un homme blanc ce n'est pas très intéressant d'un point de vue démographique, mais seulement je venais du Sud et le Sud est un endroit intéressant qui à une histoire bizarre avec le cinéma. Donc, je me disais, la meilleure façon de me rendre unique c'est de faire quelque chose en Arkansas, dans le sud. Mais aussi, je voulais le montrer de la même manière que je le voyais, pas nécessairement comme il est mais juste comme moi je le voyais.

Also in film school I did start to see more and more examples of films I wanted to make. It's the first time I saw *Badlands* by Terrence Malick and it's the first time I really studied and looked at *The Hussler* with Paul Newman. So I was starting to figure out that there had been voices and films that look at the South the way I look at it. I also started to read a lot more authors like Larry Brown and Harry Crews.

***Take Shelter*,**

So with Shotgun Stories I was still trying to figure out who I was.

When we made Take Shelter, I was thinking way less about a specificity of a place and more about the psychology of nature enforced that we can't control and it was less about Arkansas, even if it was written for Arkansas. We had to shoot in Ohio, because the guy who gave us a lot of money was from Ohio and it worked out okay, I would of prefered to shoot it in Arkansas. But the fact that it wasn't, didn't fundamentally change the nature of what the movie is telling. The movie is about nature and about human nature and human psychology. I was really thinking about marriage and about what happens when you get married and the responsabillity that comes with it. You're suppose to help each other which doesn't mean the man helps the woman more or anything like that. Although, where I'm coming from, in the South that typically is the kind of dynamic. Some people criticize my films for being too masculin but I guess I'm just obssesed by men and it's just my point of view, so I can't help that. And I think that this movie is a reminder that it has always been a myth or a lie that in a true couple, one is stronger and more supportive than the other. And there is, obviously, such a guy as Michael Shannon's character. A guy who has to make a living and provide healthcare for his daughter ; and the weight of that, might just be a vestige of what being a Southern American male is. It's still there, that myth. My wife supported me in my early days of making films, before we were married. She made a lot more money than I did but I still, regardless of that, felt the weight of needing to be a provider and to be succesful. And in Take Shelter, that weight, that feeling manifests itself in nature, in the storm.

The storm and how people react to it is a metaphor of their own nature. My dad is a really important person in my life and in my films. He is a furniture manager, he never made movies or anything like that, but he is a very smart man. He also never graduated college, he likes pop novels as much as he likes deep literature. So one time, I was talking to him about Take Shelter and about the storm, and he told me : « you know, in a normal movie you would give an explanation for what causes this Storm » I replied « that's a terrible idea, dad, it's just really bad. I don't care to answer that question, it would be to miss the point. Because it could be about the environment, it could be about the economy or it could be about your desolving marriage, your weakness inside of this marriage. » The point is, it's a manifestation of fear and it's related to *Shotgun Stories* in many ways.

I realized that in *Shogun Stories*, it was a lot about fear of losing your family and acting on negative responses. I guess in *Take Shelter*, I was more interested in the interaction between how nature acts and men think. I started using the environment differently, it's not just the setting anymore, it's actually part of the psyche.

Reagarding nature in *Shotgun Stories*, we didn't have enough time to shoot a lot of landscape scenery like the fields et cetera. I knew how important it was to me and I thought l'll just go back later and shoot those. I could't afford an editor so I edited the film myself with the help of Steve Gonzalez, who is a great editor. So he put together the first cut of the movie and he told me that it should be a short film. That's never a good sign, you never want to hear that ! So I went back out there later to capture those specific shots. When I finally sent him the cut back, he told me : this movie makes so much more sense now, I thought those people were retarded but when I saw where they were from, it simply came together and made much more sense to me.

It's really interesting to see how much that could redefine the film for a viewer and how important it was. In Shotgun stories I kind of knew what I wanted to do but I was still figuring it out. I gave interviews where I sound smart about the film but honnestly I think it's disingenious, especially for a student, someone trying to figure it out,

to say they have all the mastery about it and their project.

With *Take Shelter*, it was a really big step forward for me because I started to grasp the meaning and importance of locations. But it wasn't until *Mud* that I was like, alright the two are just unseparable. *Mud,* I think, is when I finally became a filmmaker and I fully had control of the medium.

Mud,

To get back to your question, Mud could have not been made anywhere else. It had to be made on the river in Arkansas. And to me that's why it's a success. Because when you make a film that is unseparable from the place where it's made, then I think it is the start of something truely unique.

It's like Scorsese making films in New York, there is nothing like that. If you think about it, *Take Shelter* could be made anywhere, you know in some sense, as long as it was a working class guy, you could make the story in a different place, you know.

Even though *Take Shelter* was shot in Ohio, don't you think it still strongly resonnates with a collective imagination people have of the South?

In my opinion, the anxiety related to storms is really representative of the South. The first time I saw *Take Shelter*, I immediatly thought about Hurricane Katrina. I actually never knew until now that the film was shot in Ohio.

Yeah, I think it's kind of a good point. But the nature was just different in that film. It was meant to do something different. Whereas, this river in Mud, that's the river, that's the Mississipi, that's the south and you can't separate one from the other. You can't separate the mythology around it, those kids and that place.

I see what you are saying. But then again, in *Take Shelter*, I could feel the southern space. I could feel the fears that come with nature's power ; nature's threat. In fact, since I've been in New Orleans, these have been strong aspects of space for me. There is something about the sky, a higher power, from the earth.

It's about the land and the, you know. The difference with Europe, is we have so much space here and I think that's exactly what I felt driving out of Little Rock to my grandparents' house. It's probably the same feeling one can experience in the desert. The perspective changes.

I know in France it's not the same in the farm and fields landscape, there is always somebody, something around. It's almost as if the grounds have been cultivated for many years. And there is something purely American about all the space. I'm sure there is some grand space in europe too, places like our lands ; I don't know, I haven't travel that much. But, that's part of all the steps I guess.

Nowadays, in american cinema, it's uncommun to see this kind of landcapes as you film it. That's one of the reason I think the french audience love your movies so muchh. Because it lets them an openning to the American southern landscape.

Yes, there is defenitly something specifically american about all this space. It's the farmland. However, what it means to be American is a very strange question, and it's getting stranger by the day. You've got to also take in mind how american independant cinema has progressed and evolved. You go back and look at John Ford for sure. I think it's more difficult to make movies outside of cities.

Ok, here's a speech- because movies are all fake, and if a director wanted this scene outside and they wanted to add wind, they would bring in big fans, that's all fake, and, originally, things had to be controlled because they needed to control light. Everything was inside because the cameras needed so much light just in order to work, then things started to be brought outside and cameras started to get more portable. But then this other thing starts to happen where you have movie stars and it's very difficult to take a movie star out on the street and just walk around because, people will flip out and think what if something goes wrong. That movie star's time is so expensive and you have to take care of them so much, you have to be pretty bold to do what the French

New Wave did and Italian Neorealism, where they started to break out of these studio molds, and we actually had to look to Europe, and that starts showing back up in the 60s and 70s over here, Even though the guys that were making that stuff in France and Italy, were inspired by John Ford and all these classic American movies. And, I think it's real easy to track that from the big studio system in the 40s and the 50s but it's more interesting when you think about the 80s and the 90s, like, for some reason, people still want to go out into the world and make movies, even though those lessons have been learnt, examples were plentiful, people just don't go out into the world to make movies, and part of it was growing up in a place like Arkansas.

It was really absurd to think about the fact that I could even make movies, I would tell people after making Shotgun stories that I made movies and I would laugh out loud, it was silly.

I'm willing to make films out in places that people don't usually make them, I think that's what you're talking about when you talk about people in France responding to my films, just that they're getting to see something that they don't typically get to see on the screen. It's not that people don't understand the South or something like that, you have to design how you make a movie, the way you make a movie in order to achieve that stuff, and I wanted to make a movie out on the Mississippi river. I was willing to, and still am willing to sacrifice things in order to get that, because it would be way easier to make them in these big cities, these big hubs. Even Scorsese figured out in New York, like you'd never seen a movie like *Mean Streets*, as a kid from Arkansas, that was as foreign as a European film, you know, cause I'd never been to New York. Like the films of Wong Kar Wai, you're like "yes, thank you for taking me there", urm, and I guess what I'm saying about the progression of films to me that I find interesting is that at some point it stops becoming a methodology just for the sake of transporting an audience to a place they haven't been, and it actually starts to impact the psychology of the characters in the movie.

Do you want to change the way movies are made?

I spend every day thinking about this question, the one thing I've realized, you spend all this time thinking like, 'these big stupid Hollywood movies, if I wanted to do that I could', and that's not true, those are really hard to make, it's just different, it's a different calculus. What I've realized from being allowed to make five films, is that I have a style in the way I make movies, the way I tell stories. I use to think I was super flexible, like I could make a comedy or I could make a drama. Now I realize what I like making, I can go to different genres, but there's a style, my style is, I guess more enrooted than I thought when I was younger like 'I can do anything' but then I woke up and realized that I could do one thing pretty well. And so as I challenged myself with making a bigger movie that hopefully would have a bigger audience, I can't escape my own style and I probably shouldn't try to, I'm curious though about what mechanism needs to change inside in order to make it more accesssible, I think about that a lot but I act on it a little.

I keep coming back to these things you know. I think a lot about how i'm affecting the audience and why people get out of movies, so I keep going back to a handful of basic tenets or rules. A movie has to deal with some kind of universal idea- Revenge, fear… It's fear of loss really in *Take shelter*, and *Mud* is about unrequited love. I feel like you love somebody and you desperately want them to love you back and they don't, and *Midnight Special*, the fear of not being able to control what happens to your child.

So like with Alien Nation, the film I'm working on now, it's supposed to be a big giant sci-fi movie, but I'm thinking of the same thing, what's the problem now, what's the issue? Right now I'm thinking about truth and trust. Being able to trust someone, who you're afraid of ? That seems to be the issue right now. How two opposing sides can trust each other in order to make any kind of progress ? So that's kind of what this movie is starting to become about. It's one of the rules, you have an universal idea. I mean you don't need to be from Arkansas to understand the biger concept. And then I usually try to find one moment in the movie, and

hopefully several, but at least one moment when you just really feel for the people on the screen. You make the whole movie kind of build and bend towards that, which I don't think that's how you are suppose to write. Everything I've listened to, people talk a lot about plot, and, I sometimes think plot gets in the way of a good emotion, you know? You need it, because that's what carries your audience through a film. Like you need it, and my films probably need more of it, but it's not the end at all, it's not the goal, it's not the reason you're making a film.. The reason you're making a film is to affect the audience, and so I try to just keep all that on the front burner, even if i'm making a movie about aliens.

Don't you believe you already have ?

This one is really about Aliens. And also, this one is weird because we want to do the Aliens the way they did *The Planet of the Apes.* The way they made those is the way we want to make our Aliens, technically. But also to me it's a terrible way to make movies because you can't be in the moment, you have to go back to it later. It's like you've captured the body movement first and maybe you go back and contoure their faces. It doesn't make much sense to me. It's drawing, it's like animation, it's not filmmaking. But I think we'll figure out a way to do it, but I have to change the way they do it, in order to capture emotion in the moment. Although, I'm not gonna do it, because I'm not in that, I like photography, I don't like painting. I'm not a painter, I'm a photographer. All of that is painting, so I'm trying to make it more like photography.

For me, I always feel like there is a sci-fi presence in your work. Like some parallel reality. For example in Midnight Special there is the Aliens. It's here but always off-camera. I feel a similar presence in Take Shelter.

I feel what you mean. This movie is a little bit different, because it will still take place in Arkansas but this time I've got Aliens walking around the tractors in mind and… It's cool but it's different. I don't know if they will let me do it, because it's really expensive. But I'm trying to work on that now.

It won't be like the other movie because the aliens will be in it. The fear of the other, that's what this movie is about. Which I think is a really universal thing.

Will there still be your reality landscape, your style of space?

When I think about an Alien movie there is spaceship somewhere, but that doesn't interest me very much. However if I think about an Alien walking around in Arkansas I can do that and I like that. Similar if I think about a revenge movie, like a Western, guys on horseback, you know. I don't know how to do that, but when I think about a revenge movie in Arkansas it resonnates with me.

So, yes landscape in my movies are also what ground me and influence me in my creative process. I'm allowed to have big crazy ideas but landscapes will bring me back to the ground, to the earth giving a voice to the characters. And also, it's really important to me a job to my character, a carreer, that is real, solid. So each of my character always have jobs. In *Shotgun Stories* they are working at the fish farm. In *Take Shelter* and *Mud* they work at a commercial fisherman company. In *Midnight Special*, I guess he doesn't really have a job, he is just part of a religious cult. But Joel Edergton's character is state trooper.

And no matter what there job is, there is always a link and dependance to the nature, to the environment…

Usually their jobs connect them to the nature and you really find people with day jobs in my movies.

I shoot in film, I have never really shot a movie digitally. Also, to me, film just looks better shot outside. In order to make film look good inside you need a lot of light.

That's part of my pragmatic thinking, and I find myself writing scenes to shoot outsides just because I know they will look better. So my characters all have outdoor jobs, because who wants to look at a guy in a desk sitting all day long.

It's a conscious choice and decision of aethetics and it comes down to people always asking me why my films are about nature. Especially, in

France, they have been asking me for years, and also about Terrence Malick and my relationship to him. It's funny because, he has inspired me especially with Badlands but not in regards of his approach to nature.

I love that all his movie are about the same thing, a kind of battle between nature and our human nature, violence and anger and all those things. And how they are all connected… I'm trying to explain Malick (rire), and how our will power somehow makes our nature a good or an evil presence. Whereas, the storm in *Take Shelter*, that vine climbing on the fence over there, it's not good or evil, it's just nature. It doesn't have a point of view. I don't think of nature as either good or evil. However I think humans can be good or evil. And it's not all good or all evil, you know, humans being part of nature there is this interesting nuance to consider.

In my point of view, Malick has a very religious way he represent nature. It's interesting because, when it comes down to the Southern representation, like for example in *Delivarance*, the South feels evil, I mean the territory itself and all the nature that come with it is represented as evil.

That representation was earned by the history of Civil War and the history of Civil Right movements. We earned it, but it can't be the whole truth.

It's not everything, it seems to be the only thing that defines the South and that's not enought in my opinion.

So, for me there is what we can call a decadent South and opposed is Terrence Malick, who sublimes the South in a way. So my theory now, is that your representation is in the middle of those two. Because, you sublime the South in a way but at the same time there is always the anxiety, this threat of the outside world. And in the collective imagination of the south, it's a really dangerous place…

Have you heard about the story behind Delivarance ?

The guy who wrote the story was inspired to write it because he was on a boat trip in Georgia, with his son and another guy, I think. Anyways they were going down the river in Georgia and

they got in trouble, and it was becoming a really bad situation and this redneck guy showed up and he helped them to get off the river, he was a really nice guy, and he saved them. And the writer made the character not so nice and that's Deliverance. But I think it's funny that Deliverance was inspired by a really kind Southerner And then he makes Delivrance and it's all those crazy rappist that live in the woods, viscious and evil.

Also I really care about my characters I really love them. I don't know how Malick feels about his character ; they might be just instrument for his plot. I don't know, I ll probably say that he doesn't care about his characters that much. I think his characters are a tool to get in some place, to get through with the themes.

When I start to think about my characters I'm like I really like this person and I don't want them to do bad choices and somehow it plays into it, the way the film feels and the way it ends, I don't like hopeless movies. But a lot of people would probably say my movies end on a dark tone. I don't think they're dark, I actually think they're quite hopefull. They are not always happy but they're hopefull, that's the nuance. Like I don't really like this movie Requiem for a Dream, it's so damn depressing. I think to myself, what did the director take me here ? To prove that you could ? I'm well aware that the world is a dark and viscious place, I don't need you to remind me. I'm not interested.

So, do you position yourself in the middle of those two representations ?

No I think the dark representation of the South is uncomplete and simply feeds stereotypes. Stereotypes can sometimes play a fundamental part in storytelling. Like, you have this type of person or this type of person. And we need those writers who take shortcuts and makes it easier with the audience, but it's also all cliché. And so, you have to know what the cliché are to get around them or throught them, and occasionally use them if necessary.

Sorry to come back to my Alien movie, but it's the good example and I'm really into it. So, the audience is not going to trust thoses Aliens because it's been ingraned that Aliens invade, but my Aliens are not invadors. But as a

storyteller it's usefull for the first half of the movie to play with clichés and the audience assumes the aliens are « bad » and slowly through out the movie realize « oh... they're not, we are ».

Those clichés and stereotypes, can be useful, but they shouldn't be THE THING otherwise it's just boring.
So I think the South has been, because of its history shown in a limited way.

And that's what I was attracted to by making *Loving* ; it was incongruous to most stories about that period, or what I knew about that period. And some people didn't like the film as result, specifically because they were searching for more violence.

I'm just more interested in storytelling that's not undimensional. And I try to execute that by creating characters that I care about and that have a good heart and hopefully that the audience will resonnate with.

There is always a really strong connection between your character and their environment, even a dependance, I'd say, for example, the characters' profession is always related to nature. Is that a way for you to transmit an ecological message ?

Yes, it's more over in *Take Shelter*. Those characters cannot exist without nature or their jobs, all that extension… Sorry, I'm gonna talk again about those Aliens… I'm very concerned about the limitation of our resources on this planet. It's my personal belief, but I think humans abuse, not because we are evils but because we don't know. I think when people will look back on this past century it'll be one of the most wasteful in history. This is a core[93] part of my belief system, I also think nature is really powerful, definitely so much more powerful than us. It's really interesting when you don't think about nature as the environment, but as a part of it and there is no line between human nature and nature. That interested me a lot because human nature seems much more complicated than nature. Darwin seems to get it right on so many things, nature just fights for sunlight and water, that's why things live or die, they're strong enough to go out and get those things and survive. It

[93] noyau

makes sense for plants and fish, but when you start to apply those same laws to humans it gets way more complicated. And I find it really interesting that we are those natural beasts and beings. We don't always operate as a selfish interest, although, maybe we should.

Alien Nation is a lot about this, you've come to me in a tricky time because I'm in the middle of the work with this new one. What becomes really interesting when you prepare an alien movie is when you start to realize maybe those things would apply to any intelligent species. Anybody that gains this level of thought then all those other problems are gonna come with it. Our issues are the result of our intelligence.

In the aliens' representation, most of the time, aliens are more intelligent than humans…

If you ask me personally, I don't know, I definitely believe in aliens, I don't know if i believe that they already have been here. I know for a 100% that we are not the only intelligent life in the universe.

What i found interesting about making a movie about aliens, is that if you build them and cast them in such a way that they're not a force superior but they're not inferior, they don't show up and becomes slaves. They also don't show up and wipe out humans like in all the movies. But they understand us, and they can communicate with us. And I thought it's really interesting to look at the early days to being here when we were trying to figure out equal footing[94]. We cant't treat them the way we treat native americans when westerns colonized United-States, when we just crushed[95] them and dictated them. Here, they have enough power to keep from being completely subjected[96] but they don't have enough power to wipe us out. So it's this very tense negotiation that's going on. And what's cool is that you start to find out much more about human nature when you're taking the human part away. Sci-Fi allows you to talk about life and humanity. Sometime it allows you to be more accepted and less judged when you talk about humanity in

[94] bases.

[95] écraser

[96] soumis

general.
I pass my days thinking about aliens… (laugh)

So in your movie you don't consider Aliens as a threat ?

There is an interesting conversation, I think it's gonna end up in the movie… They are talking about Darwinism, actually a human character is speaking to an alien. He is talking about one of the limitations of humans. Humans actually have a lesser view of humanity than aliens do. The alien talks about raising his children, and that he wants them to be able to work in big cities and interact with humans.. But the human answers that it cannot happen because humans cannot work like that. He talks about Darwinism and about the fact that anything that is different from humans is considered as a threat and they're gonna kill it because they have to. And he brings up this point that, loving your children is obviously natural because nature gives you that feeling in order for you to take care of your ascendance like that your ADN gets pushed further in the future, and maybe that's what love is for your children, just a manifestation of this idea we want to keep living. But earlier in the film, this human risks his life to save those two children, so the alien answers « there is a flaw6[97] in your thinking becuase you save my children and that didn't benefit you or your species at all ». And he trapped him in his logic. It's true people risk their lives for dogs, and it goes against this idea that automatically when someone puts a gun against ourselves, we only protect our own.

It gives bigger ideas of what's really going on in nature. Nature is so balanced. I read this book *Cradle to cradle*, it's written by an architect, the book is about recycling. He is talking about how a cherry tree is a perfect system, sometimes we think we have to pick it and get rid of them from the yard. But really, no, they fall down to become soil and trees make new leaves, it's a cycle, it's a closed system. Nature is full of systems, as this tree. I think it's really beautiful, and I don't know how it relates with my movies, but surely it's somewhere, because I think about it a

[97] défault, faille

lot.

For me it's obviously here, firstly, with the notion of instinct that the character has in Take Shelter. In Mud also, with the children that have this natural instinct, in Shotgun Stories it is the same, they are acting as children, their behavior is completely insane, there is no sense of reason…

Yeah, in Shotgun Stories there is this feeling of what is good and what is not. Michael Shannon's character should not go to this funeral and certainly should not spit on his dad's casket and he just can't help himself. So, there is this sense of principals or instincts of what is good or not. This domino effect in this movie starts with this choice, and in the other side they cannot let this slide. Same in Mud, for Ellis he feels that love is possible, and he fights for this all along.

In fact, I would talk more about belief systems[98], like Son in *Shotgun Stories* has a belief system. It's not ok for him to abandon his children but at the same time he can pass his days playing poker.

And in *Take Shelter* the character is responsible for taking care of his family. In Mud it's really about the boys belief reflected in Mud because Mud has this crazy belief system. Does he really believe in it? that he loves Juniper and that's why he is on this planet to take care of her? But when Ellis realizes at the end of the movie that Mud doesn't believe in it anymore, he is like « you were the only one to believe in it and now you don't believe in it anymore, fuck you guys… ». Midnight Special is about this lack of control of your children, it's more an instinct in this case, the instinct of taking care of your children.

There is also, Alton. He has this supernatural instinct that is directly related to nature. There is this direct dialogue between the sky and him.

It's the first time I've started to get into the idea of faith. I don't believe in faith, because I don't think nature cares about us. Cormac McCarthy, the

[98] Systèmes de croyances.

guy who wrote *No Country for Old Men,* at the end the character goes to kill Llewelyn Moss's wife, he does it and he doesn't get killed. And people were pissed because it's a bad guy and he should have been killed. And the author answer : « no because I don't believe in a conscious god and I don't believe it's how justice works. ». Nature doesn't prescribe outcomes even if we want that because we want all to make sense. That's the thing in *Take Shelter*, this storm doesn't care about them, it does not care if they are in the beach or in the storm shelter. Nature does not have a point of view.

What is also really interesting in Take Shelter is the fact that nature can't be controlled by humans…

Also *Midnight Special* is really about that too, it's a big extension of Take Shelter. I think those two movies are more linked than people realize. One, because those two characters represent me. It's important to know that, because it's me grabbing the idea that I have no control of what's happen to me, to my family, to you, or anybody. Also about the fact that you cannot control the sky, the storm… So how do you function knowing that ? You just have to deal with it. In real life people get busy, they don't think about that, they just pay their bills, go to their jobs… Life just happens, it fills the time and you don't have to think about it.

There is also for me this general idea about the fact that we have been destroying in a way our environment for the last 50 years … and now you see and you hear about more and more natural disasters happening all over the world destroying cities, along with deaths, as if it was a natural revenge. And in Take Shelter Nature's revenge is there, and the anxiety about it…

I never thought nature was revengeful. I think we are such a small blimp[99] and the trajectoryr is planned. Nature is just taking care of itself, even if that means wiping us out in order to survive.

I'm really interested in the notion

[99] Ballon dirigeable

of terraforming, the idea of trying to fix things, I think it could be a huge fail it could be human failing in ground skills. There was this bay in Canada with oyster farming, it was making their living. And one year they stopped having it. A chemical balance in the water changed and there were no more oysters. So because it was really important for the local economy, they incorporated other chemical products in the water in order to fix it. But of course it leads to the disappearance of other species. So for me you cannot fix nature, it is way more complicated than that. You can't engineer the way you engineer concrete or building. I love this kind of stuff ! I think this constantly talking about us trying to control over nature and nature is just doing what it wants…I find this really interesting.

I think all this is in your movies, in a way. Even maybe if you don't think about it when you write.

Yeah it is, you're not wrong ! Writing is weird, and the more I do it, the harder it seems. More intangible, more mystical.

It was really hard for me to finish the first version of Alien Nation. I felt like really separate from myself. Sometimes when you get back and see your old films you're like : who wrote that ? Did I write that ? This kind of analysis is really tricky, sometimes it all connects in a way that makes sense but you didn't necessarily plan it like that. It is not like I set up being a filmmaker making a commentary on nature. But if you are being honest building your characters they're gonna be a part of nature, affected by it and their action would be a result of it or a response to it.

Would you say you've been influenced by Katrina for Take Shelter ?

It's terrible, but I don' t think so. For *Take Shelter* I was thinking about the economic collapse. I was really thinking about a second great depression happening similar to the one in 1930, which was a seismic economic calamity. And it happened in 2009, I was writing Take Shelter when everybody was afraid of it and it happened. People's pensions or saving were wiped out. I consider environment as a hole. I remember when we started filming *Take Shelter*, deep

water rising was happening. The oil spill in the Gulf from the oil rig[100]. It was so bizarre, I was in a hotel room, I turned on the news and I remember Larry King was interviewing a Texas oil man. The first question was « : « If this deep water rises, do you think it's possible that it could rain oil ? ». It was crazy because I was doing a movie about this viscous rain. Water in this planet, is for me a symptom of health of our environment and our ecosystem. And I didn't need an explanation of why it was viscous and oily but you just know than when rain is fucked up something is wrong. Something is wrong about the health of a system. So the effect of the deepwater rising kind of disappeared, it's not really obvious anymore. I know exactly what happens with all that oil, there is probably a high level of marine' life been killed. We will know the effect in 10 or 15 years. And we'll be like, why is there no more shrimp ? (laugh).

It is not ecological but it's sociological in Take Shelter, but it all feels connected.

What inspired you for Mud ?

For Mud I was inspired by when I was eighteen and my girlfriend broke up with me and I was crushed. I was also really thinking about a classic interpretation of the Mississippi river in Mark Twain, how he treated nature. Because he loves this river, and the way he writes about it is so beautiful.

I don't know if Michael Shannon, likes this movie. He told me it was like a fairy tale and i remember I was a little bit upset about that. It's not a fairy tale, those kids are really obsessed about it. But I understand what he means. Mud is a fairy tale's character because he is magical, there is also the boat in the tree and all of that. I built him with this purpose actually, there were reasons for all of that, like how Mud moves and how he shows up, how he is supposed to appear sometimes. This character is through the point of view of the boys ; if the character played by Michael Shannon was on the island it would look different, but because the boys are on this island, it looks magical. Which by the way was in reality. Going to this

[100] plateforme pétrolière

island in the middle of the Mississippi was magical, amazing, it was great ! Mud might be one of my favorite just simply because it was a happy film. *Take Shelter* and *Midnight Special* were tough on me. Because I was thinking about heavy stuff. Mud is about nostalgia.

I read you spent a few days in a hut during your writing of Mud. I find it really interesting. So I was wondering if you apply the same method to your other film locations ?

Yeah I mean my initial idea in Midnight Special, was this guy being chased in those really dark roads across the South, and he could only move at night. So It came from me driving through the South at night, those back roads are creepy, they have a weight to them, a feeling…

For Mud, the reason I went there is because I had one of my cousins in one of those house boats. And I heard about this story between government and the owners. The government didn't want them there, so instead of making they're stay illegal, they passed this law that means when you're gone it's done. They didn't wanted to piss people off so they put a clock on it, when you die or when you move it's done ! I was really interested about this idea that this boy could loose his home. That's what the trip at my cousins house was for. And also I wanted to know how is it that you can live in an house like that, where are the toilets? knowing how big is everything…

And how did you find the island ?

So I found the house boat in one part of Arkansas and the island was down in the south. And I was pretty determined to shoot on an island. The boat in the tree is not on the island, because it was impossible to get a crane[101] and a boat there. So when they are around the boat they are not on the island, but everything else we needed to be on an island, to see the shape of it, to see water on both sides….

And the fascinating thing about it is the river, it is like a living and breathing thing. You show up one day

[101] grue

and it looks one way and the other day it looks different, so it literally moves. Mark Twain talks about it. It's an ecosystem for sure but it is also like a lung, it rises and it falls. So you go to this island one day, it's small and you go back and the water has receded and there is this huge beach. Which is really hard when you shoot a movie not in the order.

And if you notice it changes on the houseboat too. The stairs where Ellis runs up at the beginning when he sneaks out from his room. By the time we shoot the other part there were like only 4 stairs left, because the river rised so much, we had lots of rain. So it was challenging everyday, we were going there and everytime it was different. It was also really beautiful, also somedays the river was ruough and dangerous to be in and on other days it looks like a lake, it didn't have any movement to it.

What about Midnight Special, how did you choose the different filming locations ?

In Midnight Special, it is a little bit different, yes. I've been living in Texas and I wanted to represent Texas a little bit. And also, most of the movie they always want to go to the West cause it's where the sunset is. But my guys are riding east, in the direction of the sunrise. They go from West Texas, up to Texas and to Arkansas… yeah, they had to touch at least a bit of Arkansas and then they go to Louisiana, Mississippi, Alabama and Florida.[102]

So it felt like also the best road to touch the most of the South. Actually you probably saw a big part of it when you took a bus (from New Orleans to Austin), you probably took I-10 (road inter- state 10).

You know, some film crews are kind of lazy, (not mine) and they would be perfectly happy riding up a bit and

[102] Dans la plupart des road-movie, les personnages veulent toujours se diriger vers l'Ouest, vers le coucher de soleil. Alors que les miens conduisent vers l'est, vers le lever du soleil. Ils partent de l'Ouest texan puis se dirigent vers le nord du Texas et en Arkansas… Oui, il fallait qu'ils passent un peu en Arkansas quand même ! Et ensuite ils passent par la Louisiane, le Mississippi, l'Alabama puis la Floride.

shooting a scene next door and go back, and go to bed… But on Midnight Special, every time we would travel like an hour to go get on another road. And sometimes people were thinking : « there's the same road just over there, why dowe have to go there ? » But I was explaining : « this road has those pine trees in it and this is the kind of road we need to be on. ». They probably were thinking I'm an idiot (laugh).

But you know in Mud, was the same we would travel two hours before starting filming and not only to go to this Island, sometimes we had to film wood, and it needed to be special too. Sometimes people are really patient with me sometimes they are not… I have really good producers that indulge[103] my opinions on trees, and different woods. You know all that stuff matters.

So how do you choose those particular places ?

I think it's a feeling. Usually, it comes from the story, and the story is a feeling too. With *Midnight Special* specifically. For the opening road, it needed to feel like a canyon, like you are in those trees. And when they turn the light off, I wanted to feel something more dangerous and claustrophobic, and by the window you can see those trees going by.

It's also really hard to record an actor's face at night, and more when it's from outside the car, because there is not enough light when you are moving. Most people fake it, but we didn't fake it, we actually built this crazy thing on top of the car that'll shine light off into the trees. Like that when Joel Edgerton is driving, the camera is in front, and you see the trees from outside because we have a light that is hitting the trees. So all that trouble finding the place with the trees, finding a road that we can come close to only have our car on it and lighting those trees, all of that is for this claustrophobic feeling.

With *Shotgun Stories*, if you look at the way the camera moves, all those shots of the landscape are really stagnant or there is slide pane. The whole idea was that the place is standing still[104], those characters are standing still, and that is how the film starts to get really

[103] satisfaire

[104] immobile

interesting for me. Directing the camera is not just recording the landscape, but it's how you record the landscape. I knew in *Midnight Special* I always wanted to be moving, so I used a helicopter. In *Shotgun Stories* those guys are just stuck in their lives so that landscape even if it was big and open, it was fixed, and that's another notion of space. So it's all about how you record the landscape.

When you write, you start to think about all those camera movements ?

Yeah definitely, and how this camera records those places. I know we are talking a lot about environment and nature. But the layout of a room is also really important. For Mud we were shooting on a real house boat. So when I write, it is important to think about how characters move in a house, in a field… In *Midnight Special* when they are in the tree line by the fields and walk out from it to watch the sunrise, so, all this landscape was really specific. It needed to be a field that was big enough to see the sunrise and at the same time have trees around it, like a hidden field. So we had to go down those back roads to find it.

Also, the house they go to visit with the old creepy guy, Eldon. When they arrive in the house, they cross the whole the apartment, from the garage to the room, It feels like a continuous shot. Eldon and Joel's character go to the front of the house, Michael Shannon goes to the kitchen area and all that geography is really important when the room starts to break apart later, and you can feel where they're all going. So we had to find a house that had this kind of flow to it. The scouting manager tried to persuade me to change my mind, but it's really difficult changing a character's geography. And i think a lot about it because the way two characters are in relation to each other in a space, it says so much. My movies don't say much, I don't have dialogue, but they have body language, how they sit if they are close or far form apart.

One of the main reasons I made Loving is because of the main character, Mildred. When they are forced to leave their hometown, the thing that breaks her heart the most is leaving that place. I never had a character so related to the place they were from. When i did my

research and i went to Virginia, which is beautiful ! Totally different from here (Austin, Texas) and from Arkansas. Virginia has those farm lands on rolling heels.

We could say the same thing for Mud's character…

Yes, it's true. You only see Mud one time, on the street looking at Juniper, and it is weird ! Even when we were filming it we were like he doesn't belong here. When he looks on the side of the road, we had just realized that he doesn't belong around the cars and mechanical things, he belongs to the river.

Do you include your cinematographer, Adam Stone into the scouting locations ?

He is not really involved into the writing process, but as soon as I have a first version of the script… for example he already read Alien Nation. He's one of the first people I let read.

The two people most involved from the beginning are him and Chad Keith, my set designer (*Take Shelter, Midnight* Special and *Loving*). So after I choose a specific state, we can start the scouting. And we go with the scouting manager, Chad, Adam and myself and we drive everywhere and I can't tell you how impactful, Chad and Adam opinions are in this process. Without those guys I would not have made the same movie.

I met Adam in college, but he was 3 years older than me. And I saw his footage on *George Washington* (David Gordon Green). I knew he had an eye but I didn't know him personally until we were in Shotgun Stories that we started becoming friends. But you know Shotgun Stories was really strange, nobody knew if what we were doing was going to work.

FILMOGRAPHIE

- ALDRICH, Roberts, *Chut, chut, chère Charlotte / Hush…Hush Sweet Charlotte*, 1964, 35mm, 133 min.
- BALL, Alan (créateur), *True Blood*, 2008 – 2014, vidéo, 7 saisons, 52 min x 80 épisodes
- BOORMAN, John, *Délivrance / Delivrance*, 1972, 35mm, 109 min.
- BROWNING, Tod, *Dracula*, 1931, 35mm, 85 min.
- CORMAN, Roger, *Femmes gangsters / Swamp Women*, 1956, 35mm, 67 min.
- DMYTRYK, Edward, *L'Arbre de la vie / Raintree County*, 1957, 160 min.
- EASTWOOD, *Clint, Minuit dans le jardin du bien et du mal / Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997, 35 mm, 155 min.
- FORD, John, *Les Raisins de la colère / The Grapes of Wrath*, 1940, 35mm, 129 min.
- FORD, John, *La Route du tabac / Tobacco Road*, 1941, 35mm, 94 min.
- FORD, John, *La Chevauchée fantastique / Stagecoach*, 1939, 35mm, 96 min.
- FLEMING, Victor, *Autant en emporte le vent / Gone with the Wind*, 1939, 35mm (Technicolor), 238 min.
- GORDON GREEN, David, *George Washington*, 2000, 35mm, 89 min.
- GORDON GREEN, David, *L'Autre rive / Undertow*, 2004, 35mm, 108 min.
- GORDON GREEN, David, *Prince of Texas / Prince Avalanche*, 2013, vidéo 2K, 94 min.

- GORDON GREEN, David, *Joe*, 2013, vidéo 2K, 117 min.
- GRIFFITH, D.W, *Naissance d'une nation / The Birth of a Nation*, 1915, 35mm (B&W), 195 min.
- HILL, Jack, *The Big Bird Cage*, 1972, 35mm, 88 min.
- HILL, Walter, *Sans retour / Southern Comfort*, 1981, 35mm, 106 min.
- HITCHCOCK, *Les Oiseaux / The Birds*, 1963, 35mm, 89 min.
- HOOPER, Tobe, *Massacre à la tronçonneuse / The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, 35mm, 83 min.
- HOOPER, Tobe, *Le crocodile de la mort / Eaten Alive*, 1976 ; 35 mm, 91 min.
- HOPPER, Denis, *Easy Rider*, 1969, 35mm, 95 min.
- JARMUSCH, Jim, *Stranger Than Paradise*, 1984, 35mm, 89 min.
- JORDAN, Neil, *Entretien avec un vampire / Interview with the Vampire*, 1994, 35mm, 123 min.
- KAZAN, Elia, *Un tramway nommé désir / A Streetcar Named Desire*, 1951, 35mm, 122 min.
- KAZAN, Elia, *La poupée de chair / Baby Doll*, 1956, 35 mm, 114 min.
- KONCHALOVSKIY, Andrey, *Le Bayou / Shy People*, 1987, 35mm, 118 min.
- LAUGHTON, Charles, *La Nuit du chasseur / The Night of the Hunter*, 1955, 35 mm, 92 min.
- LEE THOMPSON, J, *Les Nerfs à vif / Cape Fear*, 1962, 35mm, 106 min.
- MANKIEWICZ, Joseph L, *Soudain l'été dernier, Suddenly Last Summer*, 1959, 35mm, 114 min.
- MALICK, Terrence. *La Balade sauvage / Badlands*, 1973, 35mm, 94 min.

- MALICK, Terrence. *Les Moissons du ciel / Days of Heaven*, 1978, 35mm, 94 min.
- MALICK, Terrence. *Le Nouveau monde / The New World*, 2005, 35mm, 65mm, 135 min.
- MALICK, Terrence. *La Ligne rouge / The Thin Red*, 1998, 35 mm, 170 min.
- MALICK, Terrence. *The Tree of Life*, 2011, 35 mm- 65 mm, 139 min.
- MALICK, Terrence. *A la merveille/ To the Wonder*, 2012, 35 mm – 65mm, 112 min.
- MINERVINI, Roberto*, The Other Side*, 2015, vidéo, 95 min.
- MULLIGAN, Robert, *Du silence et des ombres…/ To Kill a Mockingbird*, 1962, 35mm, 129 min.
- MURNAU, F.W, *Nosferatu, le vampire*, 1922, 35MM, 84 min.
- NICHOLS, Jeff. *Shotgun Stories,* 2007, 35mm, 92 min.
- NICHOLS, Jeff. *Take Shelter,* 2011, 35mm, 121 min.
- NICHOLS, Jeff. *Mud, sur les rives du Mississippi / Mud,* 2012, 35mm, 135 min.
- NICHOLS, Jeff. *Midnight Special,* 2016, 35mm, 112 min.
- NICHOLS, Jeff. *Loving,* 2017, 35mm, 123 min.
- PARKER, Alan, *Mississippi Burning*, 1988, 35mm, 128 min.
- PENN, Arthur, *Bonnie et Clyde / Bonnie and Clyde*, 1967, 35mm, 111 min.
- PIZZOLATTO, Nic (créateur), *True Detective*, saison 1, 2014, 8 épisodes.
- RENOIR, Jean, *L'étang tragique / Swamp Water*, 1941, 35 mm, 88 min.
- RENOIR, Jean, *L'homme du Sud / The Southerner*, 1945, 35mm, 92 min.

- S. PORTER, Edwin, *La Case de l'oncle Tom / Uncle Tom's Cabin*, 1903, 35mm. 13 min.
- SCORSESE, Martin, *Les Nerfs à vif / Cape Fear,* 1991, 35mm, 128 min.
- SCHRADER, Paul, *La féline / Cat People*, 1982, 35mm, 118 min.
- SCOTT, Ridley, *Thelma & Louise,* 1991, 35mm, 130 min.
- TAVERNIER, Bertrand, *Dans la brume éléctrique / In the Electric Mist*, 2009, 35mm, 117 min.
- ZEITLIN, Benh. *Les Bêtes du sud sauvage / The Beast of the Southern Wild*, 2012, 2K, 93 min.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie général

- ANDERSON, Eric Gary, HAGOOD, Taylor et TURNER, Daniel Cross (ed.) *Undead souths: the gothic and beyond in Southern literature and culture*. 1ère édition. Baton Rouge : Louisiana state university press, 2015. 308p.
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu.* 1ère édition. Paris : Editions Gallimard, 1949. 201p.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière.* 17ème édition. Paris : Librairie Générale Française, Livre Poche. 225p.
- BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination de mouvement. 17ème édition.* Paris : Librairie José Corti, 1990. 307p.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté.* 5ème édition. Paris : Librairie José Corti, 1948. 409p.
- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos.* 18ème éditions. Paris : Librairie José Corti, 1982. 343p.
- BACHOFNER, Simone. *Hollywood Film and the Cultural Memory of the Civil War South : How America's Memory of the Civil War is Reflected in Films like "Gone With the Wind" and "Cold Mountain".* 1ère édition. Saarbrucken : VDM Verlag Dr. Müller, 2008. 96p.
- BARKER, Deborah et MCKEE, Kathryn. *American Cinema and The Southern Imaginary*. 1ère édition. Athens, The University of Georgia Press, 2011. 374p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. 1ère édition. Paris : M. Lévy frères, 1868. 442p.
- BOURGET, Jean-Loup. *Hollywood. La norme et la marge.* 2ème édition. Paris : Armand Colin, 2005. 315p.

- BROWN, Larry. *Big Bad Love : stories.* 1ère édition. Toronto : A vintage contemporaries original, Toronto. 230p.
- CAMPBELL, Edward D.C. *The Celluloid South. Hollywood and the Southern Myth*. 1ère édition. Knoxville : The University of Tennessee Press, 1981. 212p.
- CARVER, Raymond. *Short Cuts. Selected stories.* 1ère édition. Toronto : A vintage contemporaries original, 1993. 160p
- CARVER, Raymond. *Cathedral*. 4ème édition. Toronto : A vintage contemporaries original, 1989. 232p.
- CERISUELO, Marc. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains.* Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2000. 359p.
- DI MEO, Guy, *Les territoires du quotidien*. 1ère édition. Paris : L'Harmattan, 1996. 208p.
- ESTAIS (D'), Jérôme. *Le cinéma de Jeff Nichols.* 1ère édition. La Madeleine : Editions LettMotif, 2017. 197p.
- FRENCH, Warren. *The South and Film. Jackson.* 1ère édition. University Press of Mississippi, 1981. 268p.
- GRAHAM, Alisson. *Framing The South, Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle.* Baltimore : The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001. 240p.
- GUILLAUD, Lauric et MENEGALDO, Gilles. *Persistance gothiques dans la littérature et les arts de l'image*. *Colloque de CERISY 2008.* Paris : Bragelonne, coll. « Essais », 2012. 448p.
- LIÉNARD-YETERIAN, Marie et TUHKUNEN, Taïna (dir.), *Le Sud au cinéma : de The birth of a nation à Cold mountain.* 1ère édition. Palaiseau : Éditions de l'École Polytechnique, 2009. 256p.
- MAURY, Corinne. *L'Attrait de la pluie.* 1ère édition. Crisnée (Belgique) : Editions Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2013. 97p.
- MAURY, Corinne. *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain.* 1ère édition. Paris : Hermann Éditeurs, 2018. 279p.

- MOTTET, Jean, (dir.) *Les paysages du cinéma*. 1ère édition. Seyssel : Champ Vallon. coll. Pays/Paysages, 1999. 272p.
- NIEWIADOMSKA-FLIS, Urszula. *The Southern mystique : food, gender and houses in Southern fiction and film.* 1ère édition. València : Universitat de València, 2012. 168p.
- PAÏNI, Dominique. *L'attrait des nuages.* 1ère édition. Crisnée (Belgique) : Editions Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2010. 80p.
- THOMAS, Benjamin. *L'attrait du vent.* 1ère édition. Crisnée (Belgique) : Editions Yellow Now, coll. Côté Cinéma/ Motifs, 2016. 112p.
- TUHKUNEN, Taïna. *Demain sera un autre jour : le Sud et ses héroïnes à l'écran.* 1ère édition. Pertuis : Rouge Profond, 2013. 353p.
- TWAIN, Mark. *Old Time on the Mississippi.* 1ère édition. Toronto : Belford Brothers. 1876. 157p.
- TWAIN, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn.* Ontario : Broadview Press, 2011. 448p.
- TWAIN, Mark. *The Adventures of Tom Sawyer.* Ontario : Broadview Press, 2006, 320p.
- WOLLEY, Agnès. « There's a Storm Coming! : Reading the Threat of Climate Change in Jeff Nichols's Take Shelter », ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, Volume 21, Juin 2014, pp. 174–191

Périodiques

Entretiens, articles, critiques consacré à Jeff Nichols.

- AIDAN. T et MAQUES. S « Connaissez-vous vraiment Jeff Nichols ? Entretiens avec Jeff Nichols, Adam Stone, Sarah Green, Julie Monroe, Chad Keith, David Wingo et Erin Benach ». *La Septieme Obsession*, n°8, janvier-février 2017, pp.20-48.

- BEGHIN, C. « Avec les Loving: Entretien avec Jeff Nichols », *Cahiers du cinéma*, n°730, février 2017. pp.26-29
- CIMENT, M. & TOBIN, Y. « Entretien avec Jeff Nichols », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°672, février 2017, pp.17-20.
- CIMENT, M. & TOBIN, Y. « Entretien avec Jeff Nichols: le moment crucial ou l'enfant devient homme », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°627, mai 2013. pp. 21-24.
- CIMENT, M. (2012, 01). « Entretien avec Jeff Nichols: communiquer ses peurs », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°611, janvier 2012, pp.17-21.
- DOYLE. B, « Prognosis End-Time: Madness and Prophecy in Melancholia and Take Shelter », *Altre modernità*, 2035-7680, 2013, pp.19 -37
- ELLIOTT, N. & GALLOT, C. « Jeff Nichols: les méandres du fleuve », *Cahiers Du Cinéma*, n°698, mai 2013, pp.102-104.
- GAFFEZ, F. « Jeff Nichols. Take Shelter : Tempêtes sous un crâne », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°611, janvier 2012, pp.15-16.
- GOLDRICH, R. « Jeff nichols », *Shoot*, n°57, octobre 2016 p.16.
- HENRY, M. (2012, 01). « Entretien avec Jessica Chastain: la voie de la grâce et la voie de la nature. » *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, janvier 2012, n°611, pp. 22-26.
- LEPASTIER, J. « Musique paysage : Entretien avec David Wingo », *Cahiers du Cinéma*, n°731, mars 2017 pp. 18-20
- MACAULAY, S. « The storm within. » *Filmmaker*, n°20, automne 2011, pp. 34-41
- MALAUSA, V. «Une raison à toute chose: Entretien avec Jeff Nichols », *Cahiers du cinéma*, n° 720, mars 2016, pp.56 -58,
- MALAUSA, V. « Take Shelter" de Jeff Nichols : Faisons un rêve » *Cahiers du cinéma*, n°674, janvier 2012, pp.26-27
- NIOGRET, H, & TOBIN, Y « Entretien avec Jeff Nichols », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°663, Mai 2016 pp.30-33.

- NUTTENS, J. (2013, 05). « Jeff Nichols. Mud ; le père des eaux. » *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma*, n°627, mai 2013 pp. 18-20.
- PRITCHARD, T. « Jeff nichols on the making of 'midnight special' » *Screen International*, 2016, p.1.
- SERGEANT, R. « Jeff Nichols », *Positif - Revue Mensuelle De Cinéma,* n°663, Mai 2016. pp.24-29.
- TAPLEY, K. « Nichols keeps indie mojo with 'midnight special' », *Variety*, n°331, mars 2016, p. 13.

Article consacré au « Southern Movie », « Southern Gothic »

- GALLOT, C. « Southern Gothic », *Cahiers du Cinéma*, n°674, janvier 2012, pp.44-46
- GALLOT, C « Southern Gothic : Mes fils du Sud sauvage », *Cahiers du Cinéma,* n°684, décembre 2012, p.79
- GODDU, T. *Gothic America : Narrative, history, and nation*. New York ; Chichester, [England]: Columbia University Press, 1997
- HINRISCHEN, L, CAISON, G, & ROUNTREE, S, (ed), *Small-screen Souths : Region, identity, and the cultural politics of television* (Southern literary studies). Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2017
- MALIN, I. *New American Gothic.* (Crosscurrents, modern critiques). Carbondale: Southern Illinois University Press. 1962
- PHILLIPS, J. *Storytelling, History, and the Postmodern South.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2013.

Autres

- AÏDAN, T (dir.) « De l'horizon, de l'air, de l'aventure : filmer un territoire », *La Septième Obsession*, n°11, juillet-août 2017.

THESES

- POITRAS, Diane, *Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques.* Thèse présenté en cotutelle comme exigence partielle du doctorat conjoint en communication, Université du Québec (Montréal), Université Paris 8. 2014.

COLLOQUE, CONFERENCE, CONGRÈS

- THORET, Jean-Baptiste. *Le road movie américain*. In Les journées professionnelles de la 10eme édition du festival Zoom Arrière, in Benoliel, Bernard, La Cinémathèque de Toulouse, 1er Avril 2016 (en ligne). https://vimeo.com/171566926 (Consulté le 15 Aout 2018)

PODCASTS

- VAN REETH, A. (anim.), Bontems, V. (invité), (2015, 7 septembre). La vie rêvée de Gaston Bachelard. (1/4) Le Feu in Les chemins de la philosophie. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-vie-revee-de-gaston-bachelard-14-le-feu
- VAN REETH, A. (anim.), Lassus, M-P. (invité), (2015, 8 septembre). « La vie rêvée de Gaston Bachelard. (2/4) L'Air » in *Les chemins de la philosophie*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-vie-revee-de-gaston-bachelard-24-lair
- Van Reeth, A. (anim.), Pierron, J-P. (invité), (2015, 9 septembre). « La vie rêvée de Gaston Bachelard. (3/4) L'Eau » in *Les chemins de la philosophie*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-vie-revee-de-gaston-bachelard-34-leau

- Van Reeth, A. (anim.), Lamy, J. (invité), (2015, 10 septembre). « La vie rêvée de Gaston Bachelard. (4/4) La Terre » in *Les chemins de la philosophie*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-vie-revee-de-gaston-bachelard-44-la-terre

Table des matières

INTRODUCTION **7**

CHAPITRE 1 : L'EMPREINTE DU « SOUTHERN » **16**

1.1. Une définition plurielle. **17**

1 1.1. Une classification impossible ? 18

1.1.2. Le genre du « *Southern Movie* » 20

1.2. Une histoire du « Southern Movie » **22**

1.2.1. Les Plantation romances. 22

1.2.2. Deux films fondateurs : Autant en emporte le vent et Naissance d'une nation. 24

1.2.3. L'influence de Tennessee Williams 26

1.2.4. « Southern » décadence 28

1.2.5. La malédiction continue avec les cinéastes de la contre-culture 32

1.3. Vers une représentation contemporaine du Sud. **34**

1.3.1. Terrence Malick 34

1.3.2. L'Ecole d'Austin. 37

1.3.3. La place singulière de Jeff Nichols. 40

CHAPITRE 2 : LE PAYSAGE NICHOLSIEN **44**

2.1. La mise en scène au service de la nature. **45**

2.1.1. Territoires 45

2.1.2. Mouvements de caméra. 52

2.1.3. Montage. 54

2.2. Le personnage « nicholsien » en relation avec le paysage. **55**

2.2.1. L'ancrage dans la nature au travers des métiers 56

2.2.2. Des personnages et des paysages interdépendants. 58

2.2.3. La figure de l'enfant. 62

2.3. Les éléments en tant que reflet de l'intériorité des personnages. **65**

2.3.1. Le paysage comme miroir des tourments intérieurs. 65

2.3.2. *Take Shelter*, reflet d'une paranoïa américaine. Prophétie d'une fin du monde. 67

2.3.3. De l'au-delà à la notion de croyance. 71

CHAPITRE 3 : LA POÉTIQUE DES ÉLÉMENTS **76**

3.1. La Terre **77**

3.1.1. *Shotgun Stories* et les frères orphelins de terre. 78

3.1.2. Take Shelter et la préservation de la terre. 79

3.1.3. Traversées dans Midnight Special.....81
3.1.4. *Mud* et le bout de terre comme reflet d'un imaginaire.....83
3.2. L'Eau.....86
3.2.1. Le Mississipi : puissance imaginative et mythologie transportées par le fleuve. 87
3.2.2. La Pluie dans Take Shelter. 90
3.3. La Lumière ou le Feu.....95
3.3.1. Le Soleil, une menace 95
3.3.2. Entre obscurité et Lumière : *Midnight Special*. Une esthétique de la nuit. 98
3.4. L'Air et l'Ether.....102
3.4.1. Filmer les ciels.....105
3.4.2. Un bateau perché dans les arbres. 109
3.4.3. Le Surnaturel venu du ciel 109
CONCLUSION.....112
ANNEXE.....117
FILMOGRAPHIE 142
BIBLIOGRAPHIE.....146