



HAL
open science

Retrouver un nouveau rapport à l'espace: Wild et Into the wild, un mythe contemporain de la nature

Rebecca Subran

► To cite this version:

Rebecca Subran. Retrouver un nouveau rapport à l'espace: Wild et Into the wild, un mythe contemporain de la nature. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03260312

HAL Id: dumas-03260312

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260312>

Submitted on 14 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE

Retrouver un nouveau rapport à l'espace :

Wild et Into the wild, un mythe contemporain de la nature

PAR

REBECCA SUBRAN

MASTER 2 RECHERCHE CINÉMA

ESTHÉTIQUE ET CRÉATION

DIRECTEUR DE MÉMOIRE : JOSÉ MOURE

SEPTEMBRE 2020

Résumé

Ce mémoire traite de l'espace naturel dans deux roads movies américains et contemporains : *Into the wild* (Sean Penn, 2007) et *Wild* (Jean-Marc Vallée, 2014). Il s'agit de comprendre quel est le rôle et la place de cet espace dans les deux films : comment est-il représenté, quelle est son importance dans l'histoire et la narration, mais aussi quelles sont les éventuelles interactions qui existent entre lui et les personnages ; et ce que cela signifie au regard du monde actuel et notamment de la société américaine dont les films sont issus. Pour cela, j'utilise plusieurs approches, qu'elles soient esthétiques ou narratives, mais je me base aussi sur des analyses purement filmiques pour décrire et étudier l'espace que nous proposent *Into the wild* et *Wild* ; ou encore une approche culturelle qui me permet de comprendre quelles sont les origines et les références qui alimentent et inspirent ces films.

Abstract

This essay deals with natural space in two American and contemporary road movies: *Into the wild* (Sean Penn, 2007) and *Wild* (Jean-Marc Vallée, 2014). It is about understanding what is the role and the place of this space in these two movies: how is it represented, what is its importance in the story and the narration, but also what are the possible interactions

which exist between it and the characters; and what all those elements bring up regarding our current world and in particular the American society, from which the movies come.

In order to do this, I use several approaches, whether aesthetic, narrative or even purely filmic analyzes to describe and study the space offered to us by *Into the wild* and *Wild*; or a cultural approach that allows me to understand what are the origins and references that feed and inspire these two movies.

Mots-clés

Espace – Nature – Paysage – Road movie – Cinéma américain

Introduction

Le road movie est un genre cinématographique qui est apparu dans les années 60 aux États-Unis. Il est donc considéré premièrement comme un genre nord-américain même s'il existe des road movies d'autres nationalités. *Easy rider* de Denis Hopper, réalisé en 1968 est considéré comme le premier film du genre et ouvre donc la voie à une suite de films qui reprennent son héritage.

Le road movie se définit premièrement, comme son nom l'indique, par le fait qu'il montre un périple à travers la route, le plus souvent à l'aide d'une voiture. Dans pratiquement tous les road movies, le parcours sur la route s'éloigne de la ville en tant qu'espace industrialisé et normalisé, et tente de se rapprocher des grands espaces ou en tout cas de s'éloigner du cadre de vie de départ, soit en empruntant un trajet géographique précis, soit en ayant un trajet moins balisé et plus erratique. Le mot d'ordre reste cependant le mouvement et le déplacement constant des personnages.

En prenant cette observation comme seule définition du road movie, on se rend compte que plusieurs films précédents les années 60 présentent donc les caractéristiques d'un road movie comme par exemple *New-York, Miami* (Franck Capra, 1934) dans lequel deux inconnus se retrouvent ensemble à faire un voyage en voiture, en partant de Miami pour New-York. Ce que *Easy rider* vient ajouter à l'idée de déplacement constant c'est une dimension sociale. En effet, les personnages principaux sont deux hippies à une époque où ce mouvement divise encore l'Amérique. La contre-culture américaine est effectivement une des références dans laquelle le road movie puise sa consistance, le fait de prendre la

route s'apparente alors à une recherche de vie hors des clichés de la société de consommation comme le prône le mouvement hippie. Il convient également de rappeler que le mouvement hippie dont s'inspirent les premiers road movies est lui-même hérité d'une autre contre-culture des années 50 : la *beat generation* dont Jack Kerouac est considéré comme le pionnier. C'est la publication de son journal de voyage *On the road* en 1957 qui marquera un tournant et imposera la *beat generation* comme symbole « de la liberté et de la contestation des valeurs bourgeoises et de la révolte face à la cupidité du monde¹ ». *On the road* est un journal autobiographique dans lequel Kerouac raconte ses voyages au travers les États-Unis. Il s'agit littéralement de l'équivalent écrit d'un road movie, on peut donc voir le lien qui unit ce mouvement culturel et ce genre cinématographique dont il est, par l'intermédiaire des hippies, issu.

Les premiers road movies portent donc en eux cette dimension de critique sociale. Aujourd'hui, elle n'est plus systématique mais on retrouve quand même la plupart du temps des protagonistes en situation de rupture : rupture de la société, rupture familiale, rupture d'avec leurs propres valeurs etc qui cherchent à retrouver une expérience authentique ou juste à s'enfuir et qui se projettent donc dans l'espace hors de la ville, avec ou sans but. On peut remarquer que beaucoup de road movies sont des drames et se finissent mal, comme si le genre portait en lui une sorte de déception innée (on peut citer en exemple *Easy rider*, *Thelma et Louise*, *Point limite zéro...*).

¹ Pascale Argod, « Du road movie au « voyage sauvage » : la quête d'aventure sur la route et le mythe du voyageur héroïque », in *Via*, 14 | 2018, p.19

Par ailleurs, on peut également observer une certaine dimension initiatique dans grand nombre de road movies, dans lesquels le ou les personnages principaux, au cours de leur périple, font face à plusieurs événements ou expériences qui leur feront prendre du recul sur leur position, voire changer de regard sur le monde. On retrouve alors l'idée d'une quête personnelle qui se développe en parallèle d'un déplacement géographique.

Walter Moser, a tenté de donner une définition du road movie idéal². Pour cela il liste plusieurs éléments qui sont les suivants :

- voiture privée en mouvement sur une route
- un protagoniste en rupture, souvent accompagné d'un autre personnage
- présence de paysage
- iconographie relevant du véhicule : motels, station essence...
- structure narrative ternaire : 1- *to hit the road*, 2- *to be on the road*, 3- *to hit the road again*
- condition contingente des héros, plus passifs qu'actifs : « il arriva que » et non pas « j'ai fait »
- présence d'un media (ex : radio) qui diffuse de la musique.

Il reconnaît cependant que très peu de road movies présentent absolument toutes les caractéristiques citées ci-dessus, et donc qu'un film n'a pas besoin de toutes les respecter

2 Walter Moser, « Le road movie interculturel », in *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, n°2-3, 2008, p.21-22

pour se voir qualifié de road movie. Ces caractéristiques sont en fait un ensemble d'éléments représentatifs du road movie, et quand elles sont mises ensemble elles permettent alors de décrire le road movie idéal.

L'élément sur lequel nous nous attarderons ici est la présence de paysage. En effet, le road movie est entre autre connu pour son esthétique visuelle qui donne beaucoup d'importance aux espaces naturels (ce sont effectivement là où se déroule l'histoire puisqu'il s'agit d'une fuite en dehors de la ville) ; de la même manière que le mouvement romantique est connu pour l'intérêt qu'il a porté à la nature, que ce soit en peinture ou en poésie. Le road movie est donc un genre cinématographique qui reprend cette tradition de représentation de la nature chère à l'histoire des arts et qui l'adapte à son medium.

La représentation de la nature et du paysage est d'ailleurs un élément dont le cinéma s'est rapidement emparé, et particulièrement le cinéma américain dont découle le road movie. En effet, aux États-Unis en 1897 (donc seulement deux ans après l'invention du cinéma) 73.8% des films produits appartiennent aux catégories « *travel and documentary* » et mettent donc en scène le territoire et les paysages américains³. Le cinéma semble ainsi s'inscrire dans cette tradition paysagère artistique et presque historique qui consiste à représenter la nature, à l'esthétiser et la mettre en forme, c'est-à-dire à représenter des paysages.

On peut légitimement se demander d'où provient cet intérêt pour la nature dans les arts, ce qui nous renvoie à l'origine culturelle du paysage, qui « n'existe pas comme tel à toutes les

3 Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine – Cinéma et paysage*, 1998, p.53

époques, ni dans tous les groupes sociaux. En Europe notamment, c'est une notion qui n'est apparue qu'à la Renaissance. Par ailleurs, de grandes civilisations, comme l'Inde ou l'islam, ont appréhendé et jugé leur environnement dans des termes irréductibles à la notion de paysage⁴ ». Le paysage peut alors être également perçu comme un objet non automatique mais construit, qui renvoie à une culture et à sa manière de considérer et de regarder le monde.

En ce sens, il n'est pas si étonnant que ça que le cinéma ait repris cet intérêt pour la nature, en tant que nouvelle forme d'art, qui offre donc de nouvelles possibilités esthétiques, de nouvelles formes et par conséquent de nouvelles manières de voir, de représenter et de raconter. En effet, l'essence du cinéma se situe dans le mouvement, et c'est ce qui le différencie de la peinture ou de la photographie. Le cinéma est également une expérience inscrite dans le temps (il faut du temps pour voir un film), qui fait appel à de nombreux domaines artistiques comme la musique, la lumière ou la création de décors, mais qui a sa propre authenticité et ses propres moyens d'expression comme par exemple au travers du montage ou des valeurs de plans.

Et tout comme le road movie plusieurs genres cinématographiques se distinguent par l'intérêt qu'ils portent à la nature comme le western et donnent ainsi lieu à une réactualisation du paysage, dû aux nouvelles méthodes de représentation du médium. Cependant, l'appropriation par le cinéma de la représentation de la nature pose de nombreuses questions quant à la signification des termes : qu'est ce qu'un paysage au cinéma ? Dans le cas précis du road movie, où les espaces naturels deviennent (la majeure

4 Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, 1994, p.6

partie du temps) le cadre de l'histoire, ne s'agit-il pas alors simplement de l'espace filmique ? Une définition des termes s'impose.

Premièrement, arrêtons nous sur la notion d'« espace », qui depuis quelques années a été le fruit de nombreuses réflexions cinématographiques. On pourrait se demander si le cinéma ne filme pas, au final, tout le temps de l'espace puisqu'il met en scène des situations qui se déroulent dans des lieux et des cadres bien précis, et dans ce cas comment l'analyser ? André Gardies distingue deux principaux angles d'attaque pour étudier l'espace au cinéma, qu'il nomme l'approche « géographique » et l'approche « plastique »⁵. La première vise à analyser les moyens de représentation d'un type d'espace bien particulier pour, éventuellement dévoiler le « sens caché » de celui-ci. Les études sur la ville ou alors la nature au cinéma font par exemple partie de cette approche. La deuxième consiste à analyser l'image de cinéma en elle-même : la composition des plans, les procédés de réalisations utilisées etc et comment l'espace trouve sa place dans ceux-ci. En ce sens l'espace cinématographique ne renvoie pas seulement à un lieu, ou un décor. Au final, ce n'est non pas un paramètre précis mais au contraire un ensemble de paramètres qui repose sur comment l'espace, au sens commun du terme, en tant que cadre de l'action, est mis en scène et inscrit dans le corps du film, lui conférant ainsi des portées esthétiques voire des intentions narratives. On peut donc comprendre pourquoi André Gardies fait la différence entre Lieu et Espace⁶, celui-ci étant construit et participant au récit.

5 André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p.11

6 *Ibid.*, p.71

Le paysage intervient ici dans le sens où il s'agit d'une manifestation particulière de l'espace naturel et de la composante principale de celui-ci, qui comporte des attributs précis qui permettent, *a priori*, de le différencier du simple espace et donc de le nommer. Il est communément défini comme une portion d'espace (le plus souvent naturel mais on peut aussi par exemple parler de « paysage urbain »), qui est mise en forme et en représentation, donc faite pour être vue et même contemplée. Il y a donc une dimension esthétique inhérente au paysage qui permet donc de lui donner sa place dans les études sur l'espace cinématographique.

Par conséquent, le road movie, en donnant à la nature (et en général aux espaces hors de la ville) et au paysage – donc à un type d'espace en particulier – une place prééminente au point d'en faire un motif récurrent, se positionne donc comme un genre propice à une analyse de l'espace cinématographique qui pourrait notamment s'inspirer de l'approche dite géographique, d'autant plus si l'on prend en compte les considérations sociétales et culturelles à son origine (la contre-culture, la critique des modes de vies trop normés et le désir de nouvelles expériences etc) qui peuvent être abordées à travers la manière de traiter et de représenter les espaces naturels. En ce sens, l'analyse de l'espace cinématographique dans le road movie n'a pas forcément qu'une portée esthétique mais peut être bien plus complexe.

Toutes ces caractéristiques qui constituent, entre autres, le cœur du road movie et plus particulièrement le road movie américain, se retrouvent exprimées de manière plus ou moins poussée en fonction des films mais perdurent encore aujourd'hui, près de 50 ans

après l'apparition du genre. En effet, dans le road movie américain et contemporain on retrouve encore cet intérêt porté aux espaces naturels qui se manifeste entre autre à travers la représentation de paysages grandioses, mais aussi certains signes qui renvoient directement à l'héritage culturel du genre.

Wild et *Into the wild* sont deux road movies qui s'inscrivent dans cette démarche et qui seront donc l'objet d'étude de ce mémoire, qui visera principalement à étudier la manière dont est construit l'espace dans ces deux œuvres.

Le premier, *Wild*, a été réalisé en 2014 par Jean Marc Vallée et raconte l'histoire de Cheryl Strayed, une femme qui après avoir perdu soudainement sa mère dans une maladie fulgurante, sombre dans la drogue et adopte un mode de vie dissolu qui la mènera d'ailleurs au divorce. Elle décide alors de se lancer dans une randonnée de 1700 kilomètres, seule et à pied avec pour but principal de surpasser le deuil de sa mère, de retrouver une vie saine et se guérir émotionnellement.

Into the wild a été réalisé en 2007 par Sean Penn et raconte l'histoire de Christopher McCandless, un jeune diplômé qui décide de délaisser un avenir prometteur au sein de la société américaine au profit de son désir d'aventure. Il abandonne alors sa famille et toutes ses possessions et adopte un mode de vie aux antipodes de la société de consommation en partant vivre sur la route, avec pour objectif final d'atteindre l'Alaska. Il considère en effet que la confrontation à la nature est le meilleur moyen pour l'amélioration et le développement personnel.

On peut relever de nombreux points communs entre ces deux films, déjà au travers du titre qui dans les deux cas fait ouvertement référence à la nature sauvage mais aussi par le fait qu'ils retranscrivent tous deux une histoire vraie et qu'ils ont été extrêmement bien accueillis par les critiques et par le public. De plus, au-delà du fait que ces deux films soient des roads movies, on peut également distinguer plusieurs corrélations concernant l'histoire racontée. Effectivement, dans les deux cas on suit un seul personnage en situation de rupture : soit des valeurs qui lui sont imposées pour *Into the wild*, soit de ses propres valeurs pour *Wild*. Ils se déplacent à pied et non pas en véhicule, la marche étant alors le centre de la dynamique de déplacement des films, comme s'ils étaient portés par un désir de proximité avec la nature. Cette nature semble d'ailleurs être traitée de façon similaire dans *Wild* et *Into the wild*. En plus d'être un élément omniprésent, participant à l'esthétique visuelle des deux films notamment au travers des nombreux plans mettant en scène des vastes étendues naturelles dans lesquelles les personnages évoluent, la nature est aussi vue comme une sorte d'antidote, un lieu de recueillement pour les personnages leur permettant de s'éloigner de leurs troubles personnels tout en se livrant à une introspection de laquelle découlera une prise de recul sur leur vie passée ainsi que sur leurs idéaux.

Il y a donc une vision particulière de l'espace naturel dans ces deux films, qui se ressent aussi dans la manière de le montrer et de le mettre en scène.

Le but de ce mémoire sera alors de proposer une analyse de l'espace cinématographique mis en forme dans *Wild* et *Into the wild*. Ceci dit, il s'agira d'une analyse qui ne prendra pas en compte l'intégralité de l'espace filmique dans ces deux films, mais qui se concentrera

essentiellement sur l'espace naturel (qui représente néanmoins la majeure partie des films), dont le paysage est la manifestation la plus évidente.

Le but est de comprendre quel est le rôle et la place de cet espace dans les deux films : comment est-il représenté, quelle est son importance dans l'histoire et dans la narration, mais aussi quelles sont les éventuelles interactions qui existent entre lui et les personnages et comment celles-ci se mettent en place ; tout en mettant en perspective les traces de l'héritage culturel du road movie ainsi que la contemporanéité de *Into the wild* et *Wild* dans leur conception de l'espace naturel.

On peut résumer la démarche de ce mémoire en considérant qu'il vise à répondre ou réfléchir à la question suivante : Comment *Wild* et *Into the wild* mettent-ils en place un dispositif esthétique et narratif, alimenté par diverses références culturelles, dans le but de modeler un espace naturel sensible avec lequel les personnages entrent en communication ? Pour cela, l'analyse se basera sur les deux modèles d'approches que distingue Gardies citées plus haut: celle géographique et celle plastique. Cette articulation semble nécessaire pour réellement saisir l'enjeu que représente l'espace naturel dans les deux films. Il s'agit donc d'une étude qui prend en compte le type d'espace représenté, à savoir la nature : quel est son rôle et que signifie t-elle pour les personnages ? Mais aussi à quelle iconographie et réflexions culturelles il nous renvoie ; tout cela étant mis en lien avec la façon dont les espaces naturels vont être filmés et intégrés dans le récit et la construction visuelle des films.

Le plan du mémoire est divisé en trois parties. La première est plutôt descriptive et consiste à présenter comment l'espace naturel est montré, quels sont les principaux procédés de

réalisation utilisés pour les filmer et quel effet cela produit. La deuxième partie traite plutôt de la relation qu'entretiennent les personnages à l'espace, et vise à comprendre comment celle-ci se met en place à la fois à travers l'image et à travers l'implication de l'espace dans la structure narrative des films. La troisième partie élargit le discours par sa dimension sociologique qui visera à remettre *Wild* et *Into the wild* dans leur contexte : deux road movies américains et contemporains ; et à comprendre en quoi ce contexte tient un rôle phare dans la création d'un espace naturel tel qu'il aura été décrit en première et deuxième partie, mettant ainsi en valeur le fait que ces deux films soulèvent des réflexions bien plus complexes que la simple intégration des personnages à leur environnement.

1 - Une mise en scène de l'espace désanthropocentrée

1.1 – Un espace naturel paysagé

1.1.1 – La place du paysage dans la représentation de l'espace

Il y a une nécessité, lorsque l'on traite de l'espace naturel dans deux films comme *Wild* et *Into the wild*, de parler aussi du paysage. D'une part car le paysage au cinéma n'est pas anodin, c'est un « spectacle au sein d'un spectacle [...] en ce sens le paysage doit être pensé comme un objet construit, appelant le regard spectatorial⁷ », c'est un élément à part entière digne d'être étudié. D'autre part, car comme déjà précisé dans l'introduction, le paysage est un élément quasi constitutif du genre road movie en plus d'être omniprésent et d'occuper une place centrale dans les films du corpus.

Cette importance du paysage se ressent notamment dans *Wild*, où le premier et le dernier plan du film sont tous deux des paysages, mais aussi dans *Into the wild* dans lequel on a une suite de plans d'exposition accompagnés d'une musique qui nous montrent la vie et l'environnement du personnage principal, Christopher McCandless (alias Alexander Supertramp). Ces plans d'exposition, également placés au début du film, commencent et finissent sur un paysage, ce qui nous montre son importance dans la diégèse du film.

⁷ André Gardies, *Les paysages du cinéma*, dir. Jean Mottet, 1999, p.143

Toutefois, le plus important et significatif reste que tous les plans (si ce n'est la totalité, c'est une majorité assez écrasante pour qu'elle soit remarquée) sur la nature sont filmés comme des paysages, c'est-à-dire qu'ils sont mis en représentation. En effet, on peut observer une esthétisation de la plupart de ces plans sur l'espace naturel, qui sont filmés assez soigneusement, bien cadrés et souvent en plan d'ensemble ; on pourrait même les qualifier de plans contemplatifs ou de « plans-tableaux⁸ ». Ce choix de mise en scène se distingue d'autres road movies de la même époque, comme *American honey* (2016) de Andrea Arnold dans lequel un grand nombre des plans sur l'espace extérieur sont juste filmés depuis la vitre du véhicule, nous laissant simplement voir une étendue d'espace défilant devant nous. On peut encore citer *Sur la route* (2012) de Walter Salles dans lequel il y a très peu de paysages « gratuits », c'est-à-dire qu'ils sont toujours accompagnés de figures humaines et semblent ne pas exister par eux-mêmes.

Wild et *Into the wild*, différents de ces deux films en nous présentant l'espace naturel comme un endroit organisé et harmonieux, voire beau. La majorité des plans sur l'espace naturel présentent donc des caractéristiques habituellement liées au plan ou au tableau de paysage et peuvent ainsi être définis comme tel : une portion d'espace esthétisée destinée à être observée et qui présente également une dimension culturelle.

Cependant, tous ces plans, même s'ils présentent toutes les caractéristiques attribuées au paysage, sont également l'espace dans lequel évoluent et vivent les personnages. Ce sont à la fois les lieux qu'ils parcourent et qu'ils traversent tout au long des films, l'espace physique dans lequel ils évoluent, et l'espace diégétique dans lequel les films se déroulent.

8 Pascal Bonitzer, *Décadrages : Peinture et cinéma*, 1985

L'espace devient donc ici du paysage. Ce dernier est omniprésent et devient donc la composante principale de l'espace représenté dans *Wild* et *Into the wild*. On assiste alors dans ces deux films à une forme de « paysagification » de l'espace où les deux finissent par se fondre l'un dans l'autre. Une sorte de tension entre espace et paysage est alors mise en place dans ces deux films, qui tendent à brouiller les frontières qui les délimitent. L'enjeu semble être de ne plus considérer seulement le paysage comme une portion d'espace, mais comme un espace à proprement parler, qui peut être traversé et même habité par les personnages tout en conservant ses qualités contemplatives. Cela semble être caractéristique du récit de voyage, en plus de renvoyer à un certain aspect de la culture américaine. Olivier Assayas indique que « Kerouac [pionnier de la *beat generation* qui a popularisé la contestation envers un mode de vie conformiste américain dont sera issu le road movie] transforme à son gré tout ce qui est organisation du territoire en éléments de décor. Autoroutes, rails, trains de marchandise, camions, tout cela devient paysage⁹ ». Le road trip, et donc par extension le road movie, s'est alors construit aux États-Unis sur une redéfinition des rapports à l'espace et de ce qui peut être perçu comme du paysage.

Un plan de *Into the wild* met parfaitement bien en image cette idée de paysagifier l'espace. On peut y voir la voiture du protagoniste qui roule sur une grande route en ligne droite dans le désert. Ce plan fait écho au plan typique de route de road movie, dans lequel le véhicule roule sur une longue route totalement dégagée. La caméra est placée derrière la voiture et la

9 Olivier Assayas, « La ligne de fuite perdue. Notes sur l'espace américain », *Présence – Écrits sur le cinéma*, 2009, p.80

suit en travelling avant, faisant défiler une partie de la route et l'espace alentour. Elle va cependant ensuite s'élever dans les airs, dévoilant ainsi l'immensité de la route et du désert qui entourent le véhicule, transformant cette scène en un paysage désertique, avec la route qui semble faisant office de ligne de fuite.



On observe bien ici le glissement qui s'opère de l'espace vers le paysage, en un seul mouvement de caméra sans aucune coupe.

D'autre part, l'espace naturel dans *Into the wild* et *Wild* est cohérent : la règle des 180 degrés est respectée et on peut identifier des formes filmiques bien distinctes qui reviennent tout au long des films pour le filmer ce qui apporte un sentiment global d'homogénéité. Les paysages s'inscrivent dans les règles de composition classique : horizon visible,

composition horizontale, plan d'ensemble, grande profondeur de champ etc. Il y a rarement des représentations de paysages atypiques ou chaotiques, mais plutôt des paysages larges et grandioses de type varié, qui rappellent les notions de sublime héritées entre autre de la philosophie (notamment de Kant) mais aussi de l'art romantique et qui se retrouvent dans une grande partie de l'histoire des arts. A première vue, la nature dans ces deux films semble donc assez classique et inscrite dans un système représentatif qui suscite une reconnaissance de la part du public.

On peut par ailleurs remarquer dans *Into the wild*, une différence dans la manière de représenter l'espace naturel et l'espace urbanisé, qui se ressent entre autre par le montage. En effet, au cours de son voyage, Christopher, le protagoniste, s'arrête en ville et se retrouve confronté à la société de consommation qu'il essaye justement de fuir. Le rythme du film se modifie d'un coup et devient plus accéléré et brut. Il y a aussi des travellings rapides et saccadés, beaucoup de coupes franches ainsi que des ralentis et des arrêts sur image soudains qui cassent la fluidité et viennent ainsi témoigner du mal-être que cet univers inspire au personnage ; en allant à l'encontre totale des procédés utilisés pour filmer l'espace naturel : les plans sont en moyenne plus longs, il y a des travellings fluides, les coupes sont souvent remplacées par des fondus enchaînés.

On a donc la représentation d'une beauté inhérente à la nature, déjà organisée et stable, ce qui rejoint d'ailleurs l'idée de « paysagification » de l'espace exposée plus haut.

1.1.2 – Un espace naturel neutre et interdépendant

Cependant, même si l'espace naturel montré dans les deux films reste classique au niveau de sa représentation et du style des paysages montrés, il ne répond pas pour autant au rôle qui lui est habituellement réservé : celui d'accompagner l'homme et d'être un soutien. Dans la peinture classique, on retrouve souvent des représentations mythologiques dans lesquelles le paysage, même s'il occupe la majorité du tableau, sert justement à appuyer et sublimer les actions héroïques des personnages. Parfois, et ce même au cinéma, le paysage sert à métaphoriser la situation psychologique des personnages. Il s'agit de ce que Damien Ziegler nomme le « paysage réfléchissant¹⁰ », un paysage qui fait effet miroir avec l'état des personnages. On peut citer en exemple le début du film *Paris-Texas* de Wim Wenders (1984), dans lequel on peut voir le protagoniste errer dans un désert sec, aride et vide. Cela permet dès les premières images du film de mettre en image la situation d'errance et de profonde solitude du personnage.

Dans *Wild* et *Into the wild*, il n'y a pas de corrélation de ce genre entre personnage et paysage. Ce dernier est une entité à part entière qui n'a pas besoin de l'homme pour exister. En effet, que ce soit en guise d'introduction, d'exposition, de transition ou encore dans le corps même du récit, on peut relever dans les deux films un grand nombre de plans de paysage qui ne contiennent aucune figure humaine pour les faire vivre. Le paysage est un élément qui existe indépendamment des personnages, il n'est pas là pour sublimer leurs

10 Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, 2010, p.53

actions ou seulement comme accompagnant ; et n'est pas pensé ni représenté en fonction de ce qu'il peut ou pourrait leur apporter.

On peut d'ailleurs noter que lors de l'introduction de *Into the wild* on a une suite de plans d'expositions qui nous présentent à la fois des paysages, principale composante de l'espace dans lequel l'action du film va se dérouler, et le personnage principal. On peut donc déjà voir l'importance de l'espace naturel dès le début du film, étant donné que les plans de paysage apparaissent avant le personnage. De plus, les procédés filmiques utilisés pour les mettre en scène méritent d'être remarqués. Ils sont filmés à l'aide de plans d'ensemble, parfois en mouvement, parfois fixes. Les plans s'enchaînent et sont tous reliés entre eux par des fondus enchaînés, donnant l'impression que la caméra vient nous révéler plusieurs facettes d'un même espace. Damien Ziegler a d'ailleurs écrit au sujet du paysage filmé en mouvement ou de manière fixe : « le montage de plans fixes peut également efficacement remplacer le mouvement d'appareil pour décrire le paysage non plus dans le but de réaliser des variations autour d'un thème mais de découvrir au spectateur un espace toujours plus vaste¹¹ ». L'utilisation du fondu enchaîné dans *Into the wild* vient renforcer cette idée. Il n'y a pas de coupe entre ces différents plans et on a ainsi l'impression qu'ils se superposent les uns aux autres, comme s'ils étaient littéralement liés à même la pellicule, apportant ainsi un effet de continuité dans l'image, bien qu'ils soient différents et ne représentent par forcément les mêmes choses. Le fondu enchaîné permet effectivement de casser l'effet de fragmentation que pourrait produire de simples coupes. Dans son ouvrage *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, Maurizia Natali dénonce le fait que le paysage au cinéma

¹¹ *Ibid.*, p.113

présenterait une « impureté¹² », de par la nature du medium. Selon elle, le plan filmique fragmente le paysage et le met dans un cadre à l'intérieur du film, créant ainsi un sentiment d'éloignement. L'utilisation du fondu enchaîné associé au plan de paysage permet justement de contrecarrer cet effet en annulant la coupure que représente le changement de plan sans transition et de tous les raccorder. C'est comme si tous ces paysages étaient interdépendants (cette idée d'interdépendance est entre autre appuyée par le fait que certains plans qui se suivent présentent des motifs communs (brouillard-nuage/ciel-sommet de montagne) comme un désir de retrouver une stabilité et une continuité dans la nature), et n'étaient, en réalité, que des portions de cet « espace toujours plus vaste », transformant ainsi le monde en paysage.



Fondu enchaîné entre un plan de montagne et de ciel

12 Maurizia Natali, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, 1996, p.64. L'auteure fait par ailleurs appel à la notion de « reproductibilité technique », développée par Walter Benjamin pour asseoir son propos. Le plan de paysage est affecté par une « impureté esthétique » notamment car le cinéma a perdu son aura.

1.2 – L'omniprésence de l'espace naturel dans le corps des films

1.2.1 – L'espace, plus qu'un simple décor

On a donc dans *Wild* et *Into the wild* la représentation d'un espace naturel désanthropocentré, c'est-à-dire qu'il n'a pas besoin des personnages pour exister et n'est pas utilisé comme un symbole de l'état des personnages, mais a sa propre importance dans les films.

Dans son analyse du paysage, Dominique Chateau arrive à la conclusion que le paysage est « rétrogradé à une fonction secondaire [...] le paysage doit être toujours là, mais en même temps il doit se faire oublier ; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide, dans l'apesanteur ; mais cette omniprésence doit être suffisamment discrète pour ne pas rompre les fils que l'histoire déroule¹³ ». On peut encore citer Maurizia Natali, qui dénonce ce qu'elle appelle « la mise au fond du paysage, qui renvoie à la mise au fond culturelle de la nature, toujours placée à l'arrière plan derrière les corps¹⁴ ».

Wild et *Into the wild* ont opté pour un traitement du paysage totalement différent, qui tente justement, par plusieurs façons de replacer le paysage et de manière générale l'espace naturel au premier plan et d'en faire un élément plus significatif qu'un simple accompagnateur.

13 Dominique Chateau, *Les paysages du cinéma*, dir. Jean Mottet, 1999, p.96

14 Maurizia Natali, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, 1996, p.69

L'espace naturel constitue bien évidemment la quasi totalité de l'espace diégétique, c'est également le lieu où prennent place la plupart des actions. Cependant, il n'est pas seulement un décor ou un lieu, un fond sur le devant duquel se déroule l'action. En effet, que ce soit en guise d'introduction, d'exposition, de transition ou encore dans le corps même du récit, on peut relever dans ces deux films un grand nombre de plans de paysage dans lesquels il n'y a aucune figure humaine. Toute l'attention est portée sur lui et il constitue le centre de l'action quand il passe à l'écran, il est donc mis en scène pour lui-même.

On peut ici penser à l'idée de « respiration spatiale » développée par Antoine Gaudin¹⁵. Il emploie ce terme pour désigner une séquence qui est constamment entrecoupée par des plans sur l'espace extérieur. Il prend l'exemple d'une séquence de *Voyage en Italie* (Rossellini, 1954) dans laquelle le couple principal fait un trajet en voiture. Les deux personnages sont filmés depuis l'intérieur de l'habitacle, cependant toute la scène est entrecoupée par des plans de route filmés de l'extérieur. Selon lui, ces inserts répétitifs viendraient creuser « ponctuellement le corps du film lui-même avec des trouées sur l'espace extérieur », comme si celui-ci contaminait petit à petit la narration.

On peut identifier un dispositif similaire dans *Into the wild*, cependant il n'intervient pas seulement dans une ou quelques séquences mais est présent dans l'entièreté du film. En effet, il ne se passe généralement pas plus de dix minutes sans qu'il y ait au moins un plan sur l'espace naturel (par exemple lors de dialogues) sans raison apparente si ce n'est asseoir l'omniprésence et l'importance du paysage dans le film puisqu'il ne cesse de revenir à la charge. Cette régularité et cette constance dans les plans d'espace permet néanmoins de dire

¹⁵ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, Esthétique et Dramaturgie*, 2015, p.68

qu'il ne s'agit pas d'une simple « respiration spatiale » (dans laquelle l'espace s'immiscerait dans le corps du film) mais que l'espace est littéralement inscrit dans le corps du film. De la même manière que le trajet du héros est porté par sa recherche d'espaces sauvages dont l'Alaska est l'aboutissement, la structure visuelle du film porte en elle cette empreinte de l'espace et rappelle ainsi le fameux « appel de la nature » auquel Christopher semble répondre.

L'espace naturel a donc un rôle à part entière dans les deux films qui dépasse celui de l'accompagnateur omniprésent qu'on pourrait de prime abord lui conférer.

1.2.2 – Le caractère infini de l'espace

Une des caractéristiques importantes de l'espace représenté dans *Wild* et *Into the wild* est l'impression d'infini qui s'en dégage.

Tout d'abord, un des premiers éléments qui permet de forger cette impression d'un espace naturel infini dans les films est la nature même des paysages montrés. Effectivement, les protagonistes ne cessent de se déplacer dans différentes régions des États-Unis du début à la fin des films. On assiste alors à la représentation d'une nature variée, avec des paysages aux diverses caractéristiques (déserts, plaines, forêts...) bien qu'ils soient tous filmés plus ou moins de la même façon, créant ainsi une uniformité paysagère quel que soit le type de paysage représenté. Cette unité et cette constance dans la manière de mettre en scène les

plans d'espace n'est pas sans rappeler l'idée d'un espace stable vu comme une globalité non fragmentée, sans frontières. D'ailleurs, la question des frontières géographiques n'est pas vraiment abordée dans les deux films. On peut néanmoins identifier la présence de frontières métaphoriques vis à vis de l'espace naturel (on entend par « frontières métaphoriques » les difficultés d'adaptation à l'environnement, comme on a pu le voir précédemment avec la séquence de *Into the wild* où Christopher se retrouve en ville. La mise en scène nous fait comprendre qu'il y a une distance, un fossé entre lui et l'environnement dans lequel il se trouve). En effet, on peut remarquer que les personnages doivent passer par un cheminement spécifique avant de se retrouver totalement intégrés à l'espace naturel (ce que nous analyserons par la suite), cependant ces frontières métaphoriques restent moindres et peu pertinentes car les films ne se concentrent pas sur les difficultés mais sur le désir et la réussite des personnages à s'adapter à leur environnement. Parmi les procédés cinématographiques mis en œuvre pour créer cette sensation d'infini, on peut rappeler dans un premier temps l'utilisation du fondu enchaîné en tant que raccord, donnant l'impression que les paysages se mêlent entre eux et défilent de manière ininterrompue.

D'autre part, il y a très peu de gros plans quand il s'agit de représenter l'espace naturel. Il est pris dans sa totalité, toujours filmé en plan d'ensemble et on ne s'attarde jamais sur un élément en particulier (par exemple gros plans sur l'écorce ou les feuilles d'un arbre...) mais les plans-tableaux sont favorisés. De plus, il y a toujours une très grande profondeur de champ, l'image est la plupart du temps entièrement nette. En plus de favoriser l'immersion

du spectateur, cela a pour résultat d'amplifier cette impression d'immensité déjà présente grâce aux nombreux plans d'ensemble.

On peut également noter l'utilisation du CinemaScope dans *Into the wild* qui permet d'amplifier ce sentiment d'infini et de grandeur lié à l'espace puisque c'est un des meilleurs formats pour avoir une image large et panoramique.

L'utilisation de plans larges, de la courte focale, d'une grande profondeur de champ ainsi que du travelling permet de mettre en image cette absence de frontières, en recréant un espace vaste, net et qui se déploie voire s'élargit sous nos yeux car il n'est pas fragmenté ; en somme un espace semblant infini.

La figure du travelling joue bel et bien un rôle important dans ce processus, d'autant plus qu'elle est souvent utilisée dans *Wild* et *Into the wild* pour filmer l'espace naturel. En effet, le travelling permet de découvrir, de révéler l'espace car il « dévoile des portions d'espace initialement placées dans le hors champ¹⁶ ». Il y a une sorte de dimension exploratrice essentielle au travelling (et de manière générale au mouvement de caméra) qui produit un changement continu de l'espace profilmique en modifiant constamment les limites du hors champ, en les repoussant. Plus on avance, plus on dévoile l'espace et le fait défiler, instaurant ainsi une forme de continuité et d'infini dans l'image, le hors champ semblant ne pas exister.

Wild et *Into the wild* mettent donc en place un univers dans lequel l'espace naturel est le fil directeur : les personnages cheminent le long de cet espace pendant qu'il vient rythmer le

16 Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : Esthétique et Dramaturgie*, 2015, p.121

film, en ne cessant d'être présent. On peut rappeler la notion de « respiration spatiale » développée par Antoine Gaudin qui vient dilater le récit en faisant de l'espace la priorité (ou tout du moins un élément assez important pour qu'il vienne s'immiscer dans la structure du film). On a donc un espace naturel qui a une place extrêmement importante et visible dans les deux films, et il partage l'écran au même niveau que les personnages. D'ailleurs, plusieurs procédés sont utilisés pour faire de cet espace un élément physique voire palpable ; pour véritablement lui donner corps. Le présenter comme étant indépendant des personnages, donc de manière désanthropocentrée afin de lui conférer une existence propre ; ou le fait de faire du paysage un de ses constituants principal donnant ainsi lieu à une « paysagification » de l'espace qui permet de lui donner forme et de lui apporter une identité visuelle propre en font partie.

Toutefois, un des éléments qui permet le mieux de rendre sensible l'espace et de lui conférer un potentiel d'habitabilité reste l'utilisation du mouvement de caméra et plus particulièrement du travelling.

2 – Habiter le monde

2.1 – L'espace naturel comme monde sensible

2.1.1 – Donner corps à l'espace : le mouvement et l'aspect sensoriel de l'espace

Le mouvement est un élément extrêmement important de tout road movie et il est présent dans la mise en scène de *Wild* et *Into the wild* notamment sous la forme du travelling. Celui-ci est utilisé dans les deux films pour filmer l'espace naturel et on peut même dire que c'est la forme préférée de *Into the wild* tant ils sont présents sur toute la durée du film et particulièrement pour filmer l'espace naturel. Le travelling permet de mettre un grand nombre de choses en place et de façonner un espace bien particulier.

Effectivement, c'est une forme filmique qui met littéralement le sujet filmé et le monde autour en mouvement. De ce fait, il leur apporte une certaine corporéité, en faisant de l'image un espace construit inscrit dans un système à trois dimensions : la largeur (gauche/droite), la hauteur (haut/bas) et la profondeur (avant/arrière). Ces dimensions s'actualisent voire s'agrandissent au fur et à mesure que le travelling avance dans un sens ou dans l'autre de l'image. Lorsque le travelling est utilisé pour filmer un plan d'espace ou de paysage, ceux-ci s'imprègnent de ces trois dimensions et semblent alors plus réels et palpables. On peut citer Antoine Gaudin : « [Le travelling] apporte à l'espace représenté par

le film un niveau supérieur d'habitabilité et de relief, en permettant au corps du spectateur d'intégrer et d'actualiser cet espace de manière plus prégnante¹⁷ ». Il y a en effet un aspect sensoriel lié à la figure du travelling, qui donne l'impression de traverser et de pénétrer dans un espace réellement parcourable dans lequel l'on pourrait potentiellement s'intégrer.

De plus, lorsque le travelling prend comme point de repère un personnage et suit son déplacement, on a la sensation que l'environnement autour de lui bouge, défile et que lui est le point fixe de l'image. Mais lorsque le sujet du travelling est l'espace lui-même, il nous présente un monde qui se met en mouvement autour d'un point fixe qui est celui de la caméra, celui auquel le spectateur peut s'identifier. On a donc ici la représentation d'un espace vivant conçu comme un élément dynamique et mouvant dans le film.

Il est intéressant de souligner que ce mouvement sur les plans d'espace rappelle le mouvement avec lequel les personnages entrent en contact et évoluent dans ce même espace puisqu'ils ne cessent de se déplacer, ce qui fait donc du mouvement un des motifs principaux de *Into the wild* (et de *Wild* aussi mais dans une moindre mesure car la figure du travelling est un peu moins présente même si la protagoniste est également en déplacement constant) et du road movie en général, la notion de mouvement étant constitutif du genre. En ce sens, le travelling utilisé sur les plans montrant de l'espace naturel peut être perçu comme une métaphore de la distance parcourue par les personnages dans celui-ci.

L'espace est donc un élément intrinsèque au road movie qui, par la manière dont il est mis en scène dans ces deux films, participe à l'esthétique du genre. Il est conçu comme une

¹⁷ *Ibid.*, p.123

entité mouvante accompagnant le périple du héros, et il défile à mesure que ce dernier le parcourt. Par conséquent, l'espace est ici intrinsèquement lié à la notion du mouvement, à la fois le mouvement avec lequel les personnages et la caméra le traversent.

Cette idée de « traversée de l'espace » est d'ailleurs inscrite au cœur de la mise en scène du film *Wild* avec ce que l'on pourrait appeler la « dynamique d'élargissement ». Pratiquement toutes les séquences où l'on suit Cheryl, la protagoniste, en train de se déplacer commencent par un plan rapproché sur elle qui marche. La mise au point est faite sur le personnage qui est net tandis que l'espace derrière est flou. La caméra va ensuite se reculer, dévoilant ainsi dans un plan d'ensemble l'espace alentour. L'espace naturel nous est très souvent montré dans cette « dynamique d'élargissement » : le passage du plan rapproché au plan d'ensemble vient élargir le cadre de l'image, pour nous révéler l'espace que Cheryl s'apprête à traverser. La représentation de l'espace est donc (presque) toujours liée à sa traversée. Les notions de traversée et d'espace deviennent donc ici liées, l'espace étant alors vu dans *Wild* comme une immensité prête à être parcourue et même physiquement investie par le personnage.





les deux photogrammes se suivent dans l'ordre dans le film

Cette vision d'un espace réellement perçu comme une dimension physique rejoint l'analyse de Walter Moser à propos du road movie : « L'espace est donc une réalité concrète qui résiste et qui doit être parcourue avant qu'on ne puisse, le cas échéant, l'occuper¹⁸ ».

Cette idée d'occuper l'espace est assez pertinente, car tous les éléments cités précédemment (l'aspect sensoriel et physique de l'espace, le mouvement qui lui est associé mais également le mouvement des personnages qui le traversent) participent en effet à faire de l'espace naturel dans son ensemble un endroit, un lieu habitable.

Cette notion d'habitabilité est essentielle. En effet, malgré le fait que l'espace ait une existence propre, qu'il ne soit pas défini en fonction de ses rapports à l'homme et donc représenté de manière désanthropocentrée (comme expliqué dans la première partie) ; cela ne signifie pas pour autant qu'il est déshumanisé et qu'il n'existe pas d'échange entre les

¹⁸ Walter Moser, « Le road movie interculturel », in *Cinemas : Revue d'études cinématographiques*, n°2-3, 2008, p.9

deux. Effectivement, les rapports entre l'espace naturel et les personnages sont très importants dans les deux films, et peuvent donc être considérés, certaine manière, comme l'enjeu principal. D'ailleurs, le premier plan du film *Wild* vient nous rappeler qu'espace et personnage sont en constante interaction. Il s'agit d'un plan de paysage assez classique sur lequel vient s'ajouter la respiration et les râles de douleur de la protagoniste. La figure humaine, même si elle n'est pas visible, est présente par la bande son et vient s'ajouter, se déposer sur ce paysage, de la même manière qu'une musique viendrait illustrer un plan d'introduction dans un film. Par conséquent, dès les premières secondes du film, espace et personnage sont mis en relation, nous faisant d'emblée comprendre qu'un des thèmes abordés sera le rapport entre Cheryl et son environnement, à savoir les espaces naturels.

On peut également souligner que les personnages, dans les deux films, se déplacent entièrement à pied et non pas en véhicule ; ils sont donc directement et physiquement intégrés dans l'espace qu'ils traversent. Il n'y a pas de distance ou de séparation mise en place comme cela pourrait être le cas s'ils se déplaçaient principalement en voiture et parcouraient donc l'espace au travers de l'habitacle du véhicule, comme c'est le cas dans la majorité des road movies. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des plans paysages traversés par les protagonistes même si les tous premiers plans où l'on voit un paysage dans les deux films ne présentent aucun corps humain. Une certaine proximité est donc instaurée entre les protagonistes de *Wild* et *Into the wild* et l'espace qu'ils parcourent, la marche étant un « motif récurrent de l'expérience sensible du monde¹⁹ ».

19 Estelle Bayon, « Le cinéma de l'humilité : un imaginaire environnemental cinématographique », in *Raison publique*, 2012/2 (N° 17), p.100

2.1.2 – Faire corps avec l'espace : les espaces naturels comme lieu d'accès à l'intériorité des personnages

Dans *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, Maurizia Natali retrace la tradition paysagère dans l'histoire de l'art et souligne le fait que le paysage a souvent été en lien avec la nostalgie, le regret, comme si les paysagers mettaient en partie en scène la perte du paysage plutôt que le paysage lui-même. Elle écrit : « Dans l'histoire intermittente du paysage, qu'il soit païen, chrétien ou bourgeois, un regret élégiaque semble toujours accompagner sa représentation : des montagnes estompées de Léonard de Vinci au paysage idyllique de Giorgone, Bellini et Titien jusqu'aux mises en scènes mythologiques de Lorrain, des paysages de Rubens ou des aristocrates de Watteau et Fragonard jusqu'au peuple qui anime les vues de Corot, Courbet, Manet, Monet – les peintres les plus divers construisent la mise en scène de l'éloignement de la nature. Le paysage présente toujours comme une image ontologiquement nostalgique, une représentation qui se réfère à une nature toujours un peu perdue, ou en voie de disparition²⁰ ».

Into the wild et *Wild* se placent en opposition à cette manière de traiter la nature. Ils ne nous présentent pas une nature perdue ou regrettée mais au contraire, une nature avec laquelle une relation est possible, et proposent donc de retrouver un nouveau rapport entre l'homme et son environnement. Pour cela, plusieurs éléments vont être mis en place dans les films, visant tous à créer un rapport de proximité entre l'espace naturel et les personnages.

20 Maurizia Natali, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, 1996, p.63-64

Tout d'abord, on peut observer que l'espace naturel est l'endroit relié à la notion de liberté pour les protagonistes dans les deux films. On peut encore une fois citer le passage de *Into the wild* où Christopher se retrouve en ville : la mise en scène devient saccadée, traduisant un sentiment d'inconfort et de mal-être, qui s'oppose en tout point à la manière de mettre en scène les grands espaces (les gros plans, mouvements de caméra non stables, arrêts sur image, face aux plans d'ensemble, travellings réguliers, utilisation de la courte focale apportant une grande profondeur de champ et apportant donc une épaisseur à l'image). Cette différence de traitement entre ces deux environnements opposés témoigne en partie du « désir de nature » de Christopher, la nature nous étant présentée comme le seul endroit où il se sent bien et en accord avec lui-même ; de même pour Cheryl qui dira « Je me sentais plus seule dans mon ancienne vie que maintenant » en référence à sa randonnée qu'elle effectue seule, laissant ainsi penser que la nature est un accompagnateur suffisant. En ce sens, l'espace naturel est considéré par les héros comme un « espace ouvert » à la différence de la société de consommation ou des espaces de leur passé qu'ils fuient, et qui sont alors considérés comme « clos ». André Gardies dit à ce sujet : « On peut considérer comme clos un espace dont les sujets qui l'habitent sont soumis à un fort système de prescription, et comme ouvert celui dont les prescriptions sont faibles²¹ ». Les espaces naturels sont donc pour les héros des espaces synonymes de liberté et de renouveau dans lesquels ils se « jettent » et se perdent de manière consciente et réfléchie. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que ceux-ci essayent de construire un rapport, une relation avec l'environnement qui les accompagne tout au long de leur périple.

21 André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p.116

Tout d'abord, cette relation se crée en partie à travers la question du regard, qui est un thème sous-jacent très présent dans *Wild*. Dans ce film, on a énormément de raccords regard sur l'espace naturel. On voit premièrement Cheryl en plan rapproché regarder devant elle, puis la caméra vient se placer juste derrière elle pour nous montrer ce qu'elle regarde. Il ne s'agit pas vraiment d'un plan subjectif puisque Cheryl apparaît toujours dans le deuxième plan, en amorce et le plus souvent bord cadre.



On peut voir dans l'utilisation récurrente de ce raccord la volonté de se placer du point de vue de la protagoniste et d'appuyer le fait qu'elle porte un regard sur son environnement. Ce regard est la première marque d'interaction (autre que le déplacement) que l'on peut identifier entre le personnage et l'espace naturel. C'est à partir de ce regard que le désir de nature qui va motiver toute une partie de la quête de Cheryl se met en place. Le regard appelle effectivement une forme de prise de conscience du monde alentour et fait alors de l'espace naturel un élément dans lequel le personnage peut se projeter, s'investir et donc habiter. De plus, la profondeur de champ, qui est utilisée de manière récurrente lorsque des

plans d'espace passent à l'écran, y compris lors de ces raccords regard ; joue un rôle important dans la question de l'habitabilité de l'espace représenté puisqu'elle permet de mettre en scène un espace uniforme que le héros peut observer dans son ensemble.

Dans *Into the wild*, la question du regard que Christopher porte à l'espace est exprimée par une alternance de plans d'ensemble sur le paysage et de gros plans sur le visage du héros (parfois même sur ses yeux), insistant ainsi sur la perception et la conscience qu'il a de son environnement. On peut en plus identifier des regards caméra de la part du protagoniste, qui viennent s'ajouter au regard qu'il porte à l'espace. En plus de la confrontation entre le personnage et son environnement, il y a donc également une confrontation entre le regard du personnage et celui du spectateur. Dans le premier cas, un questionnement se met en place sur la place de Christopher dans l'espace qui l'entoure, alors que dans le deuxième cas ce questionnement semble se déporter sur le spectateur.

Néanmoins, la relation de proximité qui se tisse entre l'espace naturel et les personnages tout au long du film se ressent notamment au niveau de l'utilisation qui est faite du plan du paysage et qui s'éloigne parfois de la configuration classique. Il reste malgré tout souvent utilisé de manière classique, c'est-à-dire en tant que plan d'exposition, de transition pour faire passer du temps, pour relier deux séquences, ou encore pour des portées esthétiques ; mais on retrouve un déplacement voire une redéfinition du rôle du paysage qui vient offrir de nouvelles possibilités esthétiques et narratives.

On peut premièrement constater qu'il existe un lien entre les digressions intérieures des personnages et le paysage. *Wild* et *Into the wild* sont deux films structurés autour de la voix off : celles de Christopher et de sa sœur pour *Into the wild*, et celle de Cheryl pour *Wild*. Elles permettent de rythmer les deux films en nous accompagnant du début à la fin et nous rapprochent des personnages en nous invitant dans leur ballade mentale. Ces voix-off sont très souvent illustrées par des plans de paysage – ou bien on peut considérer que ce sont à l'inverse les paysages qui sont illustrés par ces voix-off – mais les deux cohabitent dans l'image, comme s'ils se convoquaient l'un l'autre (on peut d'ailleurs remarquer que dans *Into the wild* des plans de paysages viennent parfois appuyer les propos des personnages. On peut ainsi entendre Christopher parler du soleil au moment même où l'image nous montre un plan du soleil). On peut voir dans ce procédé une première marque de la subjectivité des personnages projetée dans la nature, leurs pensées personnelles se mélangeant à la contemplation qu'inspire le paysage.

Dans son ouvrage sur l'espace au cinéma, André Gardies fait l'analyse de l'introduction de *Manhattan* de Woody Allen²², dans laquelle on entend une voix-off parler de New-York sur des images de la ville qui défilent. Selon l'auteur, cette voix-off empêche l'objectivité des images : comme elles sont liées à la voix-off, elles ne renvoient pas au véritable New-York mais elles correspondent à la perception et à l'intériorité du personnage qui parle. La voix-off aurait donc le pouvoir de « subjectiviser » les images, particulièrement les images d'espace auxquelles elle est associée. Cependant, dans *Wild* et *Into the wild*, la voix-off ne vient illustrer le paysage que dans un second temps. Il nous est d'abord présenté

²² *Ibid.*, p.132

indépendamment de toute figure ou attribut humain. On ne peut donc pas vraiment dire qu'il fait office d'image mentale des personnages, mais on peut y voir une certaine volonté de plonger leur subjectivité dedans, et par conséquent de s'approprier une partie de cet espace.

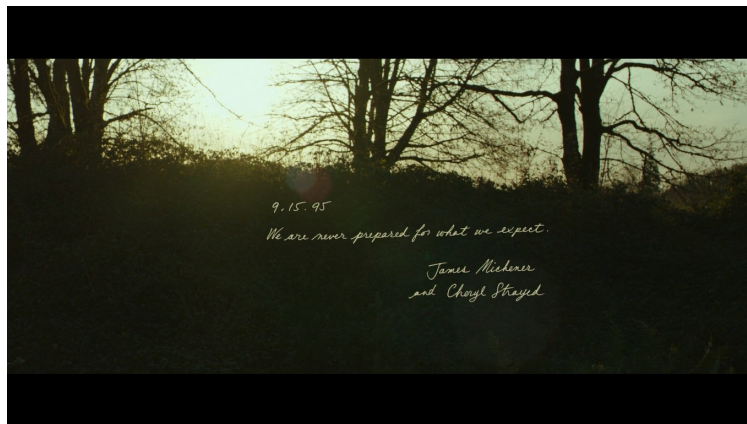
On peut également noter que la voix-off a une portée scénaristique, elle apporte au spectateur des informations qui font avancer l'histoire et permet une meilleure compréhension de la psychologie des personnages en le faisant entrer dans leur tête. C'est un élément qui sert et qui participe pleinement au récit. Lorsqu'elle est associée au paysage, celui-ci endosse en quelque sorte les propriétés liées au récit et contribue également à le faire avancer.

Néanmoins, là où cette redéfinition du plan de paysage se ressent le mieux reste lorsque le paysage semble être utilisé comme un écran. On retrouve ce procédé dans les deux films, mais il est beaucoup plus présent dans *Into the wild* et apparaît même dès les toutes premières minutes. Ce procédé consiste à utiliser le plan de paysage comme support pour présenter de manière écrite les pensées des personnages. Ce procédé est de fait plus évident et récurrent dans *Into the wild*, puisque le protagoniste entretient tout au long de son trajet une sorte de journal intime de voyage dans lequel il retranscrit tous les événements qui lui arrivent : les personnes qu'ils rencontrent, les lieux où il passe, ce qu'il pense, comment il se sent etc. Par conséquent, les écrits (qui proviennent donc de son journal) viennent souvent remplacer la voix-off en s'imprimant directement sur un plan de paysage, le transformant ainsi en véritable carte postale. Dans *Wild*, la protagoniste ne tient pas de journal, mais les

écrits que l'on peut voir s'afficher sur le paysage proviennent du livre d'or de la randonnée qu'elle suit, dans lequel elle inscrit des citations qui l'inspirent.



Into the wild



Wild

Il y a bien dans l'utilisation de ce procédé une redéfinition du paysage qui n'est donc plus utilisé comme un élément de contemplation et qui ne représente plus seulement l'espace dans lequel les personnage évoluent, mais qui est utilisé comme un écran, comme une

véritable surface qui permet d'afficher leurs pensées. Le verbe « utiliser » est important, car il y a vraiment la sensation que le plan de paysage est, dans ce cas précis, un moyen, un outil ayant pour but de projeter l'intériorité des personnages et un support à leur introspection. Il apparaît donc comme un véritable réceptacle dans lequel les personnages viennent transférer leurs pensées, un support à leur introspection.

Cette mise en place d'un « paysage-écran » permet d'en faire une surface prête à être investie, voire « colonisée » par les personnages. C'est également un procédé qui permet de bien mettre en relief le désir que les personnages ont d'habiter le monde : leurs réflexions personnelles viennent littéralement emplir, se déposer sur l'espace dans lequel ils évoluent, manière métaphorique de montrer l'importance de l'espace naturel dans le parcours – qu'il soit physique ou émotionnel – des héros.

Cette volonté d'habiter le monde souligne bien la démarche d'appropriation que les personnages de *Wild* et *Into the wild* développent envers leur environnement.

Michel Conan traite de la question de l'appropriation d'un espace dans un petit essai rédigé par plusieurs géographes sur le paysage. Il écrit : « L'appropriation du territoire désigne l'ensemble des conduites par lesquelles des personnes mettent en œuvre ces rapports de propriété²³ ». Il arrive en fait à la conclusion que l'appropriation du territoire ne renvoie pas simplement à des problématiques légales, comme l'obtention d'un titre de propriété civile ; mais aussi à nos manières d'interagir et de nous comporter vis à vis du territoire en question : le contempler, être physiquement dedans (se promener etc) ou encore l'utiliser

23 Michel Conan, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, dir. Augustin Berque, 1994, p.35

comme support (il donne l'exemple d'affichage de pubs ou électoral). Ces trois comportements se retrouvent de manière assez littérale dans *Wild* et *Into the wild* (ils sont bien évidemment abordés d'un point de vue esthétique, on ne retrouve pas vraiment des affichages électoraux), chaque film les traitant de façon plus ou moins poussée. On retrouve la contemplation avec la question du regard, la présence physique dans le territoire par l'essence même des films qui sont des road movies, et son utilisation comme support se retrouve dans l'utilisation du paysage en tant qu'écran qui affiche les écrits des personnages. Ces deux films déploient donc tout un système mettant en place des « rites d'interactions », comme les appelle Michel Conan, qui nous dévoilent l'évolution du rapport d'appropriation des personnages à leur espace.

Il convient cependant de rappeler que cette idée de « nature-réceptacle », de projection de l'intériorité des personnages dans la nature n'est pas une idée nouvelle, mais elle a construit et inspiré toute une partie de l'art Romantique au XIX^{ème} siècle. On peut par exemple citer le fameux tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) qui regroupe à lui seul les notions de sublime et de projection des sentiments dans la nature. On retrouve également dans cette œuvre la *Rückenfigur*, chère aux peintres romantiques. Il s'agit de montrer un personnage de dos placé au premier plan, en train de contempler la vue qui s'offre à lui. Le spectateur peut facilement s'identifier au personnage représenté, les deux étant dans une posture appelant le regard. Cette figure revient de temps à autre dans *Wild* et *Into the wild*.

L'utilisation de la *Rückenfigur* semble dilater le temps, voire arrêter la narration au profit d'une démarche de contemplation envers le paysage. Cet entre-deux temporel instaure alors

une sorte de « mélancolie contemplative des romantiques²⁴ » dans laquelle les personnages semblent « perdre le sentiment de la relation entre son temps intérieur et le monde extérieur²⁵ ». On peut donc voir une démarche romantique de la part des films dans leur manière de traiter l'espace naturel.



Le voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich



Into the wild

On peut d'ailleurs remarquer que *Into the wild* s'ouvre sur une citation de Lord Byron, écrivain romantique :

« Il est au sein des bois un charme solitaire
Un pur ravissement aux confins du désert
Et de douces présences où nul ne s'aventure

²⁴ Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine, Cinéma et paysage*, 1998, p.95

²⁵ *Ibid.*, p.98

Au bord de l'océan qui gronde et qui murmure
Sans cesser d'aimer l'homme, j'adore la nature²⁶ ».

Et l'on pourra retrouver d'autres citations du même auteur tout au long du film.

Ces deux films nous présentent donc premièrement un espace naturel indépendant des personnages mais avec lesquels un lien vient pourtant se tisser ; lien qui part des personnages pour se diriger vers l'espace. Cela se manifeste en partie par la manière de le mettre en scène, et en particulier par l'utilisation du plan de paysage qui est faite dans les films et qui révèle la façon dont les personnages l'appréhendent. On a donc des personnages cherchant à se projeter dans la nature, à trouver leur place dedans au point de vouloir en faire, même temporairement leur habitat. Il y a donc la recherche d'un équilibre entre espace et personnage, celui-ci ayant pour but de « faire corps » avec un environnement mouvant tout comme lui.

Cet objectif se retrouve atteint dans *Into the wild* dans un plan qui est cinématographiquement très parlant.

Il s'agit d'un plan où le protagoniste arrive au sommet d'une montagne qu'il vient de gravir. On a alors un travelling circulaire qui tourne autour du héros. Celui-ci est placé au premier plan et l'on peut voir des montagnes qui bouchent tout l'arrière plan. Le travelling circulaire est effectué d'une manière qui permet de toujours garder le personnage proche du

26 Traduit de l'anglais : « There is pleasure in the pathless woods, There is rapture on the lonely shore, There is society where none intrudes, By the deep sea and the music in its roar ; I love not man the less, but Nature more. », Lord Byron, *Childe Harold*, 1812-1818, repris dans *Into the wild*, Sean Penn, 2007

centre de l'image, comme un point repère, tandis qu'on a la sensation que c'est le paysage montagneux derrière lui qui tournoie. Cependant, les deux (le personnage et le paysage) sont en quelque sorte placés à la même enseigne : ils sont chacun totalement nets, peu importe la distance entre le premier et l'arrière plan, il n'y en a pas un pour surpasser l'autre. Ils cohabitent donc dans l'image et il n'y a pas de lutte entre le paysage et le corps du personnage pour occuper l'espace disponible mais une répartition parfaite entre les deux. Cette impression de partage est renforcée par la musique utilisée à ce moment, principalement composée de vocalises assez imposantes avec une légère résonance qui donnent au tout un aspect psychédélique, permettant d'accentuer le sentiment d'osmose entre espace et personnage.

Ce qui est le plus intéressant dans cette séquence sont les procédés cinématographiques utilisés pour la mettre en scène. Il y a un travelling circulaire qui ne cesse de tourner autour du personnage, mais il est maintes fois entrecoupé par des fondus enchaînés qui permettent de dynamiser la scène. On peut remarquer que le travelling et le fondu enchaîné sont deux motifs récurrents pour filmer les plans de paysage dans *Into the wild* (comme nous avons vu, dès l'introduction du film les plans d'exposition sur des paysages sont déjà filmés à l'aide de ces deux procédés qui se répéteront par la suite, comme ici), sauf que dans ce plan ils sont également utilisés pour filmer le personnage principal qui trône au milieu de l'image. Il est donc filmé avec les mêmes procédés habituellement réservés à la mise en scène de l'espace naturel, comme s'il en était un élément à part entière. Cependant, il ne s'agit pas de « fondre » le personnage dans le paysage puisqu'une partie de l'attention

converge vers lui étant donné qu'il est placé au centre de l'image, il n'est pas dissous dans le paysage mais devient réellement une partie, un fragment de ce paysage.



Into the wild nous présente donc un monde dans lequel « La figure humaine ne s'installe plus dans le paysage mais fait partie intégrante de ce dernier²⁷ », un monde dans lequel le désir des personnages de s'intégrer au paysage, de faire corps avec se concrétise non seulement au travers de l'histoire racontée (la fuite de la société de consommation pour se retrouver dans les grands espaces et la nature sauvage), mais également au travers de l'image et des choix de réalisation.

27 Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, 2010, p.132

2.1.3 – Faire corps avec l'espace : une recherche d'intégration à l'espace de la part des personnages

Cette idée de s'intégrer à l'espace naturel est en réalité un des thèmes principaux de *Into the wild*, puisque ce dispositif qui consiste à filmer le personnage de la même manière que le paysage revient à d'autres moments du film. On peut notamment citer l'introduction dans laquelle les fameux plans d'exposition nous présentent plusieurs variations de paysages. Ils sont suivis de plans qui nous présentent cette fois-ci le protagoniste, Christopher en train de parcourir ces paysages. Quand il entre dans l'image, il est lui-même filmé de la même manière que le paysage, à savoir en travelling avec des fondus enchaînés en guise de transition. C'est donc un motif récurrent du film que de vouloir intégrer le personnage à l'espace.

Cependant, le plan en travelling circulaire dans les montagnes reste le plus significatif dans cette optique. C'est le plan qui permet vraiment d'arriver à l'aboutissement de l'idée d'un équilibre entre le personnage et son environnement ; et pas seulement grâce aux techniques de réalisation utilisées, mais aussi grâce à la manière dont il est amené. Effectivement, c'est le personnage qui va nous conduire vers le paysage, et non pas l'inverse comme c'est le cas pour les plans d'exposition au début. Il y a donc un déplacement, un changement dans la représentation des rapports entre personnage et espace. L'attention est vraiment placée sur la manière dont Christopher interagit et entre en contact avec son environnement. On le voit premièrement en train de grimper afin d'arriver au sommet d'une montagne. Une fois l'ascension terminée, la caméra placée au sommet nous montre la vallée en contrebas, avant

que le visage du héros ne rentre dans le champ et ne vienne se placer au premier plan, devant la vallée. C'est juste après ce plan qu'il se retrouvera au milieu de ce paysage montagneux, et que le travelling circulaire débutera.

Le fait que le personnage doit lui-même se déplacer jusqu'au paysage, puis qu'il vienne littéralement le recouvrir ; mais aussi le fait qu'il doit premièrement escalader la montagne avant de se retrouver pleinement intégré au paysage apparaît donc comme une métaphore de la relation qu'entretient Christopher à l'espace : il cherche activement à faire corps avec, à l'habiter quitte à franchir les obstacles nécessaires (représentés par la montagne qu'il gravit), pour au final trouver sa place. Il y a donc une élévation du personnage dans son évolution tout au long du film, qui se retrouve symbolisée dans ce plan de manière assez littérale par l'ascension de la montagne qui va le mener au paysage.

Cette manière de mettre en scène Christopher dans la nature dans *Into the wild* peut paraître évidente si l'on considère son profil psychologique. En effet, celui-ci est dès le début du film enclin à se perdre dans la nature, expérience qu'il perçoit d'ailleurs comme une chance et non pas comme une épreuve ou un défi. Il va d'ailleurs se débarrasser sciemment de sa voiture, seul élément de confort à sa disposition. Le personnage est donc construit comme cherchant une certaine proximité avec la nature et est par conséquent filmé comme tel.

Dans *Wild*, la protagoniste suit un schéma plutôt différent et son périple en pleine nature est justement plus proche d'une épreuve, non pas dans le sens négatif mais comme une étape à franchir pour aller de l'avant. Elle doit passer par une évolution pour s'intégrer pleinement à l'espace et trouver un équilibre.

On peut effectivement observer une évolution dans l'attitude de la protagoniste. Lors de la première partie de sa randonnée, lorsqu'elle est encore dans le désert, Cheryl semble en lutte pour s'adapter à son environnement et se demande même si elle ne va pas mettre un terme à son voyage. Cette tension est représentée par le montage : les plans sur elle s'enchaînent de manière rapide et on peut compter un grand nombre de jump-cuts. On a un montage très brut, nous présentant des scènes de son quotidien de manière répétitive, ce qui souligne la solitude et la difficulté d'adaptation au monde sauvage qu'éprouve la protagoniste. Cette utilisation du montage se distingue du reste du film dans lequel il est assez « classique », c'est-à-dire que le rythme est régulier, les plans s'enchaînent de manière fluide sans coupe brutale, et il est composé majoritairement de raccords regards et de raccords dans l'axe qui éloignent la caméra et agrandissent le cadre, permettant d'inscrire Cheryl dans l'espace. Il y a donc un changement dans la façon de représenter la protagoniste face à son environnement, ce qui témoigne bel et bien d'une transformation, d'une évolution dans son rapport à l'espace.

On peut néanmoins repérer une certaine stabilité dans la représentation de l'espace naturel. Que ce soit dans *Into the wild* ou *Wild*, certaines formes spécifiques se dégagent plus que d'autres pour mettre en scène l'espace : le travelling pour le premier et la dynamique d'élargissement pour le second. Ce qui change ici c'est la manière dont les personnages vont être inclus dans cet espace (comme on a pu le voir avec Cheryl qui n'est pas filmée pareil entre le début et la fin de sa randonnée), ce qui témoigne bien d'une évolution de leur part vis à vis de leur relation à l'espace naturel. Pour illustrer cette idée, on peut citer André

Gardies, qui nous dit que lorsqu'un personnage « vise à s'intégrer [...] à un espace donné²⁸ », il n'agit pas sur son environnement, il ne le transforme pas mais il agit plutôt sur lui-même dans l'optique de s'y adapter.

Les personnages sont donc dans un rapport actif face à leur environnement, s'efforçant de faire corps avec, de s'intégrer dedans. Le mouvement joue d'ailleurs un rôle important dans cette démarche : en plus de forger l'aspect sensoriel de l'espace, il permet également, à travers le mouvement des personnages, de relier les différents espaces entre eux. De plus, grâce à leur déplacement, ils ne subissent pas l'espace mais l'arpentent. Ils sont donc dans une position active et non pas passive dans leur appréhension de l'espace naturel.

Cette position active se ressent d'ailleurs dans les nombreux plans qui appellent le regard des personnages face à l'espace ou au paysage. En effet, que ce soit la récurrence des « semi » plans subjectifs dans *Wild* ou de l'utilisation de la *Rückenfigur*, les personnages ne sont pas placés en spectateurs mais en observateurs. Le point de vue entre les deux n'est pas le même : en tant que spectateur le personnage est passif et reste en dehors de l'action ; alors qu'en tant qu'observateur il participe à l'action par le regard, donc l'appréciation qu'il pose sur le monde et il en fait alors partie.

De ce fait, on peut déceler dans certains cas une sorte d'interdépendance qui se crée entre l'espace et les personnages. Non pas que l'existence des deux soient liées, mais une connexion qui se manifeste entre autre par un équilibre entre les deux finit par se mettre en place et se dévoile de plus en plus, au fur et à mesure que l'on progresse dans les films.

28 André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p.153

Dans cette optique, on peut déduire que les plans dans les deux films qui nous montrent des paysages gigantesques, dans lesquels un personnage apparaît tout petit ne nous présentent pas vraiment une figure pratiquement noyée par l'immensité qui l'entoure. Si un équilibre existe entre espace et personnage, même si ce dernier semble écrasé, c'est justement lui qui donne sa force au paysage en nous permettant de nous en représenter l'échelle par comparaison de taille. On a donc l'inscription d'un corps dans un espace donné, un espace vécu par celui-ci, mais dans lequel les deux s'influencent l'un et l'autre. A ce sujet on peut dire que « le paysage relativise l'action de l'homme car à travers sa force et son gigantesque pouvoir d'évocation il contraint ce dernier à l'abandon de soi et de ses préoccupations futiles pour se trouver aspiré dans l'infini de la nature en un mélange d'interdépendance et de vacuité²⁹ ».

2.2 – Le rôle de l'espace naturel dans la structure narrative de *Wild* et *Into the wild*

2.2.1 – La recherche d'intégration comme élément directeur du parcours des personnages

André Gardies, dans son ouvrage sur l'espace au cinéma, distingue deux types d'attitude que les sujets (dans les films qui nous intéressent il s'agit des personnages), peuvent avoir vis à

²⁹ Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, 2010, p.263

vis de l'espace. Il s'agit d'un rapport soit de disjonction, soit de conjonction. Le premier résulte en une inadéquation entre le sujet et l'espace dans lequel il évolue, alors que le second repose au contraire sur une adéquation. Il identifie plusieurs cas de figures possibles dont les plus classiques sont les suivants : soit le sujet est premièrement disjoint puis se retrouve conjoint à l'espace, soit il en est d'abord conjoint puis s'en retrouve disjoint, et « dans les deux cas la fin du récit coïncide avec l'émergence d'un état d'équilibre différent de celui qui prévalait au début³⁰ ». Si on analyse les premiers et les derniers plans de *Wild* et *Into the wild*, il y a effectivement un changement d'attitude assez flagrant.

Dans *Wild*, le premier plan nous montre un paysage sans personnage, la seule marque de présence de celui-ci pouvant s'identifier à l'aide du son, au travers les gémissements de douleur de la protagoniste que l'on entend en off. La nature peut alors premièrement s'apparenter à un lieu de souffrance et de peine pour le personnage qui en semble par conséquent disjoint (en effet, cette relation de conjonction/disjonction ne repose pas uniquement sur la manière dont le sujet est physiquement intégré dans l'espace. Il y a des cas d'inclusion physique et de disjonction psychique vis à vis d'un espace, par exemple quand un personnage est dans un espace ou un lieu qui lui paraît désagréable). Le dernier plan de ce film nous montre Cheryl sur un pont, de dos, en train de contempler le paysage qui s'offre à elle. Sa voix-off est encore présente, mais cette fois-ci ce ne sont pas des gémissements. Elle conclut le périple en nous disant ce qu'elle est devenue après cette aventure : elle a réussi à surmonter le deuil de sa mère (principale raison qui l'a poussée à entreprendre ce voyage) et a définitivement arrêté de prendre de la drogue. De plus, Cheryl

30 André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p.150

se retrouve ici physiquement intégrée à l'image, en l'occurrence au paysage qu'elle contemple. La voix-off permet aussi de connoter l'espace naturel en lui transmettant une charge émotionnelle positive : le bilan sur sa vie fait de ce paysage un symbole de force et d'avenir ; quand le paysage du premier plan est quant à lui associé au tourment et à la souffrance car il est lié aux râles de douleurs. Ces changements dans le traitement de l'inclusion du personnage à l'espace démontre bien le passage d'une relation de disjonction à une relation de conjonction.

Dans *Into the wild* cette évolution est moins marquée mais se ressent quand même si on analyse la progression du film en détail. En effet, plus on avance dans le film, plus le protagoniste se retrouve inclut dans l'espace naturel, à l'image du plan en travelling circulaire dans les montagnes. On peut encore citer le tout dernier plan du film qui est un travelling arrière sur le « magic-bus » (van abandonné en Alaska dans lequel Christopher a passé ses dernier jours et dans lequel il est mort, il peut donc être considéré comme sa sépulture). On démarre en gros plan sur le visage du personnage décédé à l'intérieur du van, puis la caméra passe par la fenêtre du van et se recule jusqu'à nous montrer l'espace qui l'entoure sur plusieurs kilomètres. Le van reste au centre, faisant office au départ de point de repère ; même s'il finit par ne devenir qu'un détail dans l'image. Ce travelling arrière débute dans le dernier lieu du héros, dans son tombeau en quelque sorte (il a lui-même écrit un épitaphe sur le van), mais en révélant l'immensité du paysage alentour il inclut donc le van dans cette immensité paysagère, faisant au final de l'espace naturel la sépulture finale du héros. On peut voir dans cette démarche l'aboutissement de la relation de conjonction entre le sujet et l'espace, les deux se retrouvant encore liés même dans la mort du sujet.

La recherche de conjonction avec l'espace est une des motivations qui anime les personnages tout au long de leur voyage, et c'est également ce qui les pousse à être dans une position active envers cet espace comme nous l'avons vu précédemment. En effet, ce désir de conjonction nécessite des deux personnages qu'ils puissent s'adapter à leur environnement. On a donc deux cas de figures possibles : soit ils modifient l'espace autour d'eux pour le transformer, soit ils se modifient eux-mêmes pour s'y adapter. La deuxième solution semble être celle prisée par les deux films : dans *Into the wild*, Christopher se débarrasse de sa voiture dans la première partie du film, il fait ensuite des efforts pour s'informer sur la faune et la flore de l'Alaska, sa destination finale, quand Cheryl dans *Wild* passe son périple à revoir son passé, dans une sorte d'introspection visant l'amélioration personnelle.

De plus, l'idée d'une « nature-réceptacle » (projection de l'intériorité des personnages dans la nature par l'utilisation entre autre du « paysage-écran ») confirme l'idée d'une recherche de conjonction psychique entre les personnages et l'espace naturel, qui viendrait compléter la conjonction physique déjà présente puisqu'ils se déplacent à pied dans cet espace. Dans cette optique, on peut envisager que la nature ne constitue pas simplement l'espace physique dans lequel évoluent et vivent les personnages, mais pourrait également symboliser, dans une certaine mesure, leur espace mental.

2.2.2 – Le périple des héros comme voyage à la fois extérieur et intérieur

L'expression « espace mental » est assez représentative de *Wild* et *Into the wild* car le parcours physique des personnages principaux peut s'apparenter à leur parcours mental. En effet, ces deux films ne nous exposent pas simplement des personnages partant en voyage ou se déplaçant seulement d'un point A vers un point B. Ils présentent aussi une dimension initiatique : les personnages sont au départ en difficulté, dans une « incohésion » envers leur monde, leur entourage, leurs ambitions personnelles. Le road trip va alors devenir un moyen pour eux, un chemin à suivre pour à la fois se retrouver et trouver sa place dans ce monde. La notion de cheminement est effectivement inscrite au cœur des films. Ils sont tous deux divisés soit en chapitres (*Into the wild*) soit en jours (*Wild*) ce qui témoigne de l'importance de la notion de cheminement. On peut noter que les chapitres de *Into the wild* sont, dans l'ordre : La naissance, L'adolescence, L'âge adulte, Accéder à la sagesse ; ce qui renvoie à la structure classique d'un récit initiatique, de construction de l'individu. L'idée d'un parcours évolutif est donc gravée jusque dans la structure du film.

Les deux films nous présentent également un système narratif basé sur l'utilisation de flashbacks qui nous permettent de comprendre tout au long des films l'histoire et les motivations des protagonistes. Cela signifie que nous voyons évoluer le périple des héros en parallèle de leur histoire personnelle. En ce sens, *Wild* et *Into the wild* présentent tous deux une dimension autobiographique. Il y a en effet une tension entre le passé et le présent due aux nombreux retours sur la vie passée des protagonistes. De plus, celle-ci va être

expliquée et analysée, par Cheryl elle-même dans *Wild* et par la sœur de Christopher dans *Into the wild*.

On peut par ailleurs remarquer que plus ils avancent physiquement dans leur voyage, plus leur passé se dévoile, et par conséquent plus ils avancent aussi psychologiquement puisque les flashbacks participent au processus d'introspection des personnages en plus de leur donner une épaisseur psychologique et donc des motivations ainsi qu'un but. On peut aussi remarquer que ce n'est qu'à la fin de *Wild* que le paysage sera utilisé comme écran (pour afficher les écrits de Cheryl, et donc d'une certaine manière comme une surface projetant ses pensées, témoignant ainsi d'une certaine proximité entre le personnage et son environnement), c'est-à-dire au moment du film où la protagoniste termine sa randonnée et arrive à surpasser le deuil de sa mère, principale cause de sa marginalité. On a donc ici une évolution, un cheminement dans sa psychologie et son état d'esprit qui s'accompagne d'une utilisation soudaine du « paysage-écran », attestant également d'une évolution dans son rapport à l'espace, évolution qui s'oriente vers un désir de conjonction.

André Gardies explique que « le sujet ne peut se transformer et devenir autre sans le rôle actif de l'espace ». Il compare ce processus aux rites de passage à l'âge adulte de certaines tribus primitives qui passent par un éloignement du village pour se confronter à la nature, de laquelle la personne concernée reviendrait grandie³¹. On peut effectivement voir le lien entre ces rites et *Wild* et *Into the wild* où l'espace posséderait, presque par essence, une dimension initiatique et serait indispensable à la croissance de l'individu.

31 *Ibid.*, p.147

Ce même espace joue d'ailleurs un rôle intéressant dans le processus d'introspection de Cheryl. On peut en effet souligner que beaucoup de flashbacks interviennent lorsqu'elle est en intérieur ou dans un espace fermé (comme par exemple sa tente). En ce sens, l'espace extérieur et naturel dans ce film n'est pas conçu comme un lieu fermé et relié au passé, mais au contraire comme un endroit ouvert dans lequel le personnage peut avancer et se reconstruire, un symbole d'avenir. De plus, on retrouve aussi dans *Wild* des passages mettant en scène des ouvertures sur l'espace naturel, notamment lors d'un plan où la protagoniste ouvre la porte de sa tente et découvre ainsi un paysage enneigé. Ce plan n'est pas sans rappeler les peintures hollandaise de la Renaissance dans lesquelles on retrouve souvent des paysage vus à travers le cadre d'une fenêtre. Ce procédé met en place une sorte de mise en abîme en créant un cadre au sein même de l'image, cadre qui est ici représenté par l'ouverture de la tente dans laquelle le paysage vient se loger.



Cette ouverture sur le paysage, que le personnage vient lui-même créer en ouvrant la tente, peut être vue comme une « ouverture à la fois réelle et symbolique³² », métaphorisant ainsi

32 Maurizia Natali, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, 1996, p.102

le fait que l'espace naturel soit littéralement un espace ouvert, dans lequel le personnage peut se projeter et qui est narrativement associé à l'espoir et à l'avenir.

On a donc un cheminement à la fois spatial et psychologique : les héros se déplacent dans l'espace à mesure qu'ils « travaillent » sur eux-mêmes. A la fin, ils ne sont ni dans le même espace, ni dans le même état d'esprit qu'au début. Dans *Wild*, la protagoniste dit d'ailleurs à propos de sa randonnée : « Quand j'aurais fini, ce sera pour moi une nouvelle vie » et « Quand je me suis perdue dans mon chagrin et dans la Nature sauvage, j'ai trouvé mon chemin hors des bois ». Il y a par conséquent une évolution psychologique mais aussi spatiale, comme si la progression des personnages reposait sur une conquête de soi passant par une conquête de l'espace.

On a bel et bien la sensation que la capacité des personnages à s'intégrer à leur environnement, à considérer l'espace naturel comme un espace habitable s'amplifie au fur et à mesure que les personnages se rapprochent de leur objectif initial. Pour *Wild* il s'agit de surpasser le décès inattendu d'une mère et de réussir à se reconstruire après cet événement traumatique ; pour *Into the wild* il s'agit de s'éloigner de la société de consommation en se débarrassant des possessions superflues et en retrouvant un mode de vie nomade. Plus les protagonistes s'approchent de leur but, plus il y aura des formes filmiques insistant sur leur inclusion dans l'espace naturel et leur désir de s'y retrouver. Il y a un peu l'idée qu'après un éloignement de la société, la nature, et plus spécifiquement une totale conjonction entre elle et les personnages, serait la récompense d'une quête à la fois spatiale et intérieure ; la clé pour retrouver son authenticité.

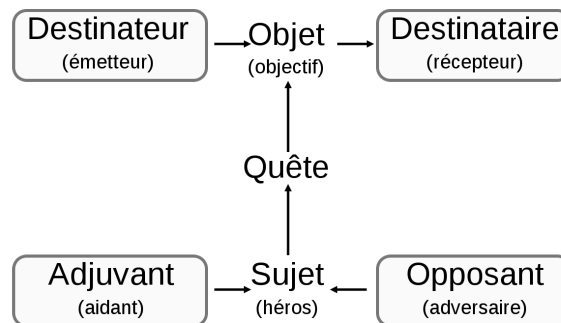
On peut ici citer Pascale Argod, spécialiste du genre carnet de voyage qui a écrit dans un article : « Stéphanie Chanvallon explicite en effet, dans sa thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, le retour à la « nature » : [...] ce qui est vécu dans la Nature, peur ou sentiment d'osmose, renvoie à ce qui est en soi, révèle la façon d'être au monde³³ ». Il y a comme une sorte de relation qui se met en place liant directement l'espace au développement personnel des personnages, comme si, paradoxalement, leur besoin d'introspection, de faire un point sur eux-mêmes, se traduisait par leur besoin de se retrouver à l'extérieur et en pleine nature. Il y a donc une relation entre le dedans (l'intériorité des personnages) et le dehors (l'espace), qui se met en place à la fois par l'image (comme nous avons vu précédemment, le mouvement comme motif récurrent des personnages et aussi des plans sur l'espace, le fait d'utiliser les mêmes procédés filmiques pour filmer les deux, ou encore une fois l'usage du paysage comme écran,) mais également par la construction narrative des deux films.

Ce lien évident qui est mis en place (et en scène) entre les objectifs et l'espace des héros constitue l'un des enjeux principaux des films et permet de conférer à l'espace une place à part entière dans le schéma actantiel.

33 Pascale Argod, « Du road movie au « voyage sauvage » : la quête d'aventure sur la route et le mythe du voyageur héroïque », in *Via*, n° 14, 2018, p.14

2.2.3 – La place de l'espace dans le schéma actantiel

Le schéma actantiel est un modèle qui théorise les différents rôles prenant part à la narration d'un récit ainsi que les relations existantes entre tous ces rôles. Il a été développé par Julian Algirdas Greimas en 1966³⁴ et reste encore à ce jour une référence dans les études narratologiques. Il se présente comme suit :



Tous les rôles sont appelés les « actants ». Le sujet œuvre à se rapprocher de son objectif pendant que l'adjuvant va y contribuer contrairement à l'opposant. Le destinateur est l'élément (un élément peut tout aussi bien être une personne, qu'une émotion, un objet etc) qui va pousser le sujet dans sa quête, tandis que le destinataire est l'élément pour qui la réalisation de la quête va être bénéfique. Il peut y avoir plusieurs éléments par rôles, ou un même élément dans plusieurs rôles. Tous sont plus ou moins relié à l'objectif : le sujet par une relation de désir, le destinataire et le destinateur par la communication et l'adjuvant et

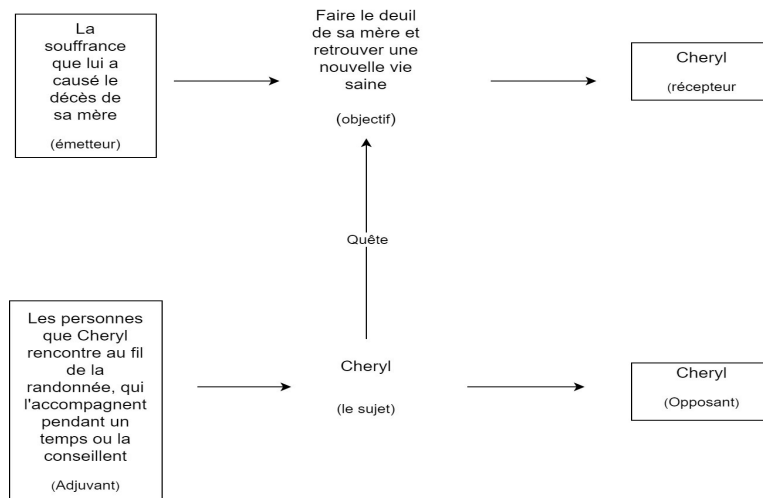
³⁴ Julien Algirdas Greimas, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, 1966

l'opposant par le pouvoir puisqu'ils peuvent influencer négativement ou positivement sur l'obtention de l'objectif.

Dans un genre comme le road movie où l'espace tient un rôle prépondérant, et plus particulièrement dans *Wild* et *Into the wild* où un lien est tissé entre lui et les personnages, on peut facilement considérer qu'il soit inclus dans ce schéma. On peut ici citer André Gardies, pour qui « l'espace doit surtout être considéré comme l'un des agents de l'action narrative : il dialogue avec le Sujet sur la base de l'échange³⁵ ». De ce fait, il peut potentiellement occuper n'importe quel rôle dans ce modèle puisqu'ils sont tous, de près ou de loin reliés au sujet.

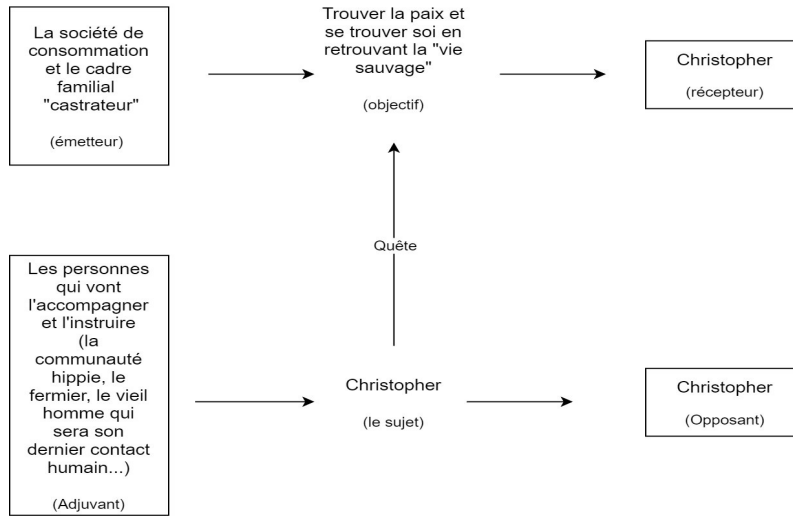
On pourrait premièrement résumer le schéma actantiel des deux films comme suit :

Pour *Wild* :



³⁵ André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p.145

Pour *Into the wild* :



Les deux schémas narratifs sont assez similaires. Premièrement, les opposants et les adjuvants sont traités de la même manière. Au vu de ce que nous avons observé jusqu'ici quant à la représentation de l'espace naturel dans ces films, on peut déjà remarquer que l'espace n'est ni placé dans la position d'adjuvant, ni celle d'opposant. En effet, il n'apporte pas d'aide spéciale aux héros, ne les handicape et ne complexifie pas non plus leur quête. La nature n'est jamais représentée de manière hostile, il ne s'agit pas d'un combat contre l'espace. La plupart des inconvénients que les personnages rencontrent proviennent au final de leur incompetence et non d'une configuration spatiale les mettant en danger : quand Christopher n'arrive pas à conserver la viande d'un élan qu'il a chassé ce qui le met en difficulté car il n'a plus de quoi se nourrir, ou encore quand il mange une plante toxique croyant que celle-ci est comestible, le menant ainsi à sa mort. Il n'y a donc pas vraiment d'opposant(s) si ce ne sont les sujets eux-mêmes – une des dynamiques principales des

films repose en effet sur l'idée d'un accomplissement et d'un dépassement de soi. Cela amplifie la dimension initiatique des films : ils doivent réussir à se surpasser en se confrontant à l'inconnu que représente les grands espaces pour eux (inconnu car il s'agit du premier périple de cette envergure pour les deux protagonistes) afin d'obtenir leur objectif.

Quant aux adjuvants, il ne s'agit pas d'une ou de deux figures en particulier, mais plutôt d'une suite de petits événements, de personnages secondaires que les héros vont croiser tout du long de leur road trip et desquels ils apprendront. On peut également remarquer que les récepteurs sont les sujets eux-mêmes, les deux films étant en partie des drames personnels avec pour seuls personnages constants les protagonistes, ils sont donc les principaux bénéficiaires de l'obtention de leur quête (à la fin de *Wild*, Cheryl cite ses futurs enfants et mari, qu'elle a pu rencontrer et avoir après qu'elle ait trouvé un nouveau sens à sa vie, donc après la réussite de sa quête. En ce sens, ils auraient pu être considérés comme des bénéficiaires de cette quête, cependant ils ne sont pas présents dans le film et n'interviennent pas dans son processus narratif).

Là où l'espace naturel intervient dans ces deux schémas actantiels, c'est en rapport direct avec la quête des sujets. Il peut, à première vue, être considéré comme un moyen : les héros ont un objectif précis, et pour le réaliser ils décident de s'isoler en pleine nature et de se donner une feuille de route : atteindre l'Alaska seul pour Christopher, marcher 300 kilomètres sur le Pacific Crest trail (une randonnée qui traverse les États-Unis en allant du Mexique au Canada) pour Cheryl. Cependant, nous avons vu précédemment qu'un lien est créé entre leur inclusion dans l'espace naturel et les objectifs des héros, donnant ainsi

l'impression que ceux-ci ne sont atteignables seulement s'ils ont réussi à pleinement faire corps avec leur environnement. En ce sens, l'espace n'est plus seulement considéré comme un moyen mais comme un but. On peut par conséquent considérer que l'espace tient un rôle d'objet secondaire dans le schéma actantiel des deux films : s'intégrer dedans devient essentiel à la réussite de la quête des protagonistes, et c'est dans une certaine mesure l'objet de leur désir. C'est un enjeu principal dans les deux films qui donne tout son sens à l'expression de conquête de soi passant par une conquête de l'espace puisque celui-ci est placé au cœur de la structure narrative. On peut ici re-citer encore une fois André Gardies qui explique que « tout récit de conquête territoriale, à l'évidence et presque par définition, place l'espace en position centrale d'« objet ». C'est lui qui est l'enjeu des actions entreprises par le « sujet »³⁶». On peut mettre cette affirmation en lien avec *Wild* et *Into the wild*, car même si ce ne sont pas vraiment des récits de conquête territoriale, ce sont des road movies ; donc avant d'être des récits de quête initiatique ou de quête personnelle, ce sont avant tout des films basés sur un genre mettant en place un déplacement à travers un ou des territoires. L'idée de conquête reste néanmoins présente ici puisque se faire une place, de s'intégrer au sein de l'espace se trouve être un des objectifs des personnages principaux.

Wild et *Into the wild* font donc de l'espace naturel un élément considérable qui participe à la structure narrative et esthétique des films.

³⁶ *Ibid.*, p.127

Michel Conan disait à propos du paysage qu'il « ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes³⁷ ». Cette expression est particulièrement bien adaptée pour réellement saisir la spécificité de l'espace naturel dans *Wild* et *Into the wild*. Elle repose sur la mise en place d'un espace désanthropocentré, qui est indépendant des personnages et qui possède une existence dans le corps des films et une identité visuelle car il est mis en scène selon des procédés identifiables qui lui sont propres ; mais avec lequel les personnages entrent en interaction, tentent de le conquérir, pour finalement réussir à pleinement habiter le monde.

37 Michel Conan, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, dir. Augustin Berque, 1994, p.5

3- Une conception socio-culturelle de l'espace

Cette façon d'envisager l'espace naturel dans *Into the wild* et *Wild* entre en connotation avec un ensemble de paramètres socio-culturels, directement liés aux films, comme la culture américaine ou bien des problématiques propres à l'époque contemporaine, mais également avec de nombreuses théories esthétiques et philosophiques qui traitent de la question de la nature.

On peut premièrement remarquer que *Into the wild* et *Wild* sont deux films qui, par certains égards, présentent des points communs avec l'idée de « Géopoétique », développée par le poète Kenneth White³⁸. Il s'agit d'une théorie esthétique qui vise à mettre en place une nouvelle manière de penser le rapport entre l'homme et l'environnement naturel et qui a pour but premier de revenir à un rapport pur entre l'homme et la nature, à la relation première entre l'être humain et l'environnement terrestre, en vue de la création d'un nouveau « monde » (pour Kenneth White « un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre³⁹ »). Cette théorie se veut indépendante de toutes les autres pensées ayant influencées voire dominées le rapport et la vision de la nature occidentale (romantisme, Kant etc).

38 Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, 1994

39 *Ibid.*, p.25

Antoine Gaudin, qui a étudié la question d'un potentiel cinéma géopoétique, écrit : « la géopoétique est donc autant une question de *position* (vis à vis du monde naturel) que de *composition* (il y est question d'un rapport à la terre dégagé des mythes et des idéologies, et recomposé en termes de formes directes et épurées)⁴⁰ ». Dans cet article, l'auteur choisit *Los muertos*, un road movie contemporain argentin réalisé par Lisandro Alonso en 2004, comme étant l'archétype de ce que peut être la géopoétique adaptée au cinéma. Selon lui, un des paramètres nécessaires à un cinéma géopoétique est la présence d'un parcours physique au sein d'espaces naturels extérieurs. Cela donne lieu à la représentation de longs déplacements dans l'espace, sans que ceux-ci n'aient aucuns enjeux dramaturgiques ou narratifs sous-jacents ; mais également à la figure du personnage « parcourant, un arpenteur, un déambulateur⁴¹ », comme le nomme Antoine Gaudin ; et comme l'on pourrait considérer les personnages de Christopher et de Cheryl. On assiste alors à des moments de vide dans le film avec de nombreux passages sans aucune portée narrative, mettant simplement en scène l'espace à la fois à l'image et au son (bruitages d'éléments naturels qui dominant la bande son : vent, sons d'oiseaux etc).

L'idée principale développée repose sur le fait de considérer l'espace comme un noyau à partir duquel va se développer à la fois la dramaturgie et l'esthétique visuelle du film. L'espace n'est donc plus uniquement considéré comme le lieu de l'action mais devient l'enjeu principal de la représentation ainsi que de la narration.

40 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : *Los Muertos* de Lisandro Alonso », Antoine Gaudin, in *CinémAction* n°157, 2015, p.35

41 *Ibid.*, p.37

Wild et *Into the wild* se rapprochent donc d'un cinéma géopoétique, que ce soit à travers la place accordée à l'espace dans l'esthétique mais aussi dans la dramaturgie des films ; ou au travers de leur genre, qui se définit par l'idée d'un déplacement spatial. Antoine Gaudin écrit d'ailleurs : « Le cinéma des films-parcours est un cinéma qui lutte contre l'évidence de l'espace naturel : les personnages ne sont plus « chez eux » dans l'espace du monde filmé, et le corps du spectateur n'est plus en terrain connu lorsqu'il s'engage à l'espace du film⁴² ». Cette citation peut être mise en rapport avec les films du corpus puisque le road movie se trouve être un « film-parcours ». L'emploi de l'expression « lutter contre l'évidence de l'espace » démontre bien l'enjeu que représente le fait de s'intégrer à cet espace, ainsi que la nécessité des personnages de redéfinir, de réinventer leurs rapports face à celui-ci.

Malgré ces fortes corrélations entre les deux films étudiés et le principe de géopoétique, ils ne peuvent pas être complètement inclus dans ce dernier. Effectivement, comme nous avons pu le voir ils présentent sur certains points quelques aspects hérités du romantisme quant à la manière de considérer l'espace naturel ; alors que la géopoétique prône au contraire une vision pure de la nature et débarrassée de toute influence culturelle. D'ailleurs, au-delà du romantisme, les principaux appuis esthétiques voire philosophiques sur lesquelles prend majoritairement appui la conception de l'espace dans *Into the wild* et *Wild* proviennent avant tout de la culture américaine dans son ensemble, tout en étant inscrits dans la période contemporaine.

42 *Ibid.*, p.43

En effet, on peut déjà remarquer que la complexité de la conception spatiale dans *Wild* et *Into the wild* diffère de celle des autres road movies antérieurs à ces deux films. Nous allons essayer de comprendre ce qui constitue ces différences ainsi que les divers éléments et références culturelles, à la fois passées et présentes, qui ont nourri l'aura particulière que dégage l'espace dans ces deux road movies.

3.1 – *Wild* et *Into the wild*, deux road movies dont l'esthétique de l'espace est inscrite dans leur temps

3.1.1 – L'évolution du road movie américain

Le road movie est un genre qui est premièrement apparu aux États-Unis dans les années soixante. Comme tout genre artistique, le road movie est inscrit dans une époque et peut alors être étudié d'un point de vue sociologique, certains motifs ou thèmes abordés dans les films pouvant être révélateurs de l'état d'esprit d'une époque. Or, le genre a évolué au fil des années et on peut donc identifier des tendances en fonction des époques. On peut cependant distinguer un élément que tous les road movies ont en commun. Il s'agit premièrement de considérer l'espace hors de la ville, que ce soit la route ou le territoire national, comme une ligne de fuite pour les personnages (à la fois au sens figuré (les espaces non-industrialisés représentent la direction générale des protagonistes, celle qu'ils vont suivre) qu'au sens littéral – on a effectivement l'impression qu'il s'agit d'une vraie fuite hors du « confort » de

la société). De plus, le road movie est un genre qui met en exergue des questions d'appartenance et d'identité culturelle.

Dans leur ouvrage sur le road movie américain⁴³, Bénoliel et Thoret retracent l'histoire du genre aux États-Unis et font apparaître des impressions qui se dégagent tout au long de celle-ci. Selon eux, le road movie américain des années 60, en plus de s'inspirer du western, son prédécesseur, laisse transparaître la recherche d'un idéal. Le road movie des années 70 est quant à lui empreint de désillusion ; et celui des années 80-90 exprime un désir vers autrui et tente de renouer avec le peuple américain et on peut y déceler une certaine envie d'oublier voire d'effacer la désillusion des *Seventies*. Cela donne lieu à une « ouverture » du road movie, qui va se diversifier et se mélanger avec d'autres genres : *Starman* (Carpenter, 1984) qui mêle science fiction et road movie, ou encore *Lost in America* (Albert Brooks, 1985) qui est également une comédie.

Si on rapporte ces observations aux événements ayant marqué les États-Unis à ces différentes époques, on peut comprendre les tendances qui s'y dégagent.

En effet, les années 60 sont une période où la contre-culture s'est fortement développée dans le pays, avec notamment le mouvement hippie qui s'inspire lui-même de la *beat generation*, une autre contre-culture issue des années 50. Le mouvement hippie est un mouvement libertaire qui prône une vie au sein de communautés « utopistes » et en dehors de la société de consommation. A travers ces idéaux, on peut déjà comprendre le lien qui existe entre le road movie et cette contre-culture et pourquoi il a vu le jour à cette époque ;

43 *Road movie, USA*, Bernard Bénoliel et Jean-Baptiste Thoret, 2011

mais également pourquoi les road movies de ces années-là se caractérisent principalement par la recherche d'un idéal en dehors du consumérisme.

Le sentiment de désillusion qui se dégage des années 70 peut s'expliquer par le fait qu'elles arrivent juste après l'échec de la culture hippie et pendant une période de crise : deux chocs pétroliers ont eu lieu en 1973 et 1979. Et après la désillusion arrive le désir de renouer avec le pays avec les années 80-90.

Le road movie contemporain a l'air beaucoup plus « individualiste » et non pas tourné vers un ailleurs (ou sinon un ailleurs intérieur) ni vers Autrui, différence qui se remarque si on regarde de plus près les thématiques abordées dans les road movies d'avant les années 2000.

Par exemple, dans *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) qui est considéré comme l'un des premiers films de ce genre, la confrontation avec l'Autre est un thème qui transparaît tout au long du film. En effet, les deux protagonistes sont de jeunes motards hippies et sont donc habillés comme tel : vestes à frange, cuir, cheveux longs, *chopper* (moto typiquement américaine avec un guidon haut) donnant à l'ensemble une étrange impression de western moderne motorisé. Au cours de leur trajet dans l'Ouest américain, sur le long de la fameuse route 66, ils s'enfoncent peu à peu dans l'Amérique profonde, et se retrouvent donc confrontés au conservatisme et au rejet que leur apparence et leur mode de vie hippie et libéré inspire à certaines personnes. On les dévisage, les regarde de travers, on les insulte pour ce qu'ils sont. Le film nous montre donc un conflit social et culturel, en tant que

témoin de la fracture qui divise les États-Unis à cette époque. La question de l'Autre est donc omniprésente et représente un thème majeur du film.

On peut également citer les road movies des années 70, qui pour beaucoup prennent la forme de courses poursuites à travers le pays : *Point limite zéro*, *Zabriskie Point*... La fuite devient un motif des années 70, un moyen d'exprimer la désillusion face à la perte du rêve hippie et de la contre-culture en général. Cette désillusion est parfois exprimée par le type de paysage, souvent désertiques, désolés voire chaotiques comme le cimetière de voitures au début de *Point Limite zéro*. L'autorité (dans la plupart des cas les forces de police) qui poursuit et traque les héros dans tous ces films représente ici de façon symbolique l'Autre, au sens large. C'est l'Amérique conformiste, la culture de masse et les institutions qui rattrapent les héros et mettent fin à leur évasion.

Le road movie contemporain semble se construire différemment. Pascal Gin dira que dans le road movie contemporain, la route ne sert pas à relier les différentes cultures entre elles, mais au contraire elle souligne leur éloignement⁴⁴. Même s'il ne s'agit pas forcément d'un éloignement, il est plutôt pertinent de dire que la route n'est plus un élément de liaison. En effet, dans les deux films choisis, les personnages choisissent de partir sur la route seuls, et non pas accompagnés. Ils ne s'attachent pas non plus aux personnes qu'ils rencontreront (dans *Into the wild*, Christopher dit lui-même qu'il préfère être seul au milieu de la nature, la citation de Lord Byron qui ouvre le film nous le rappelle « Sans cesser d'aimer l'homme, j'adore la Nature⁴⁵ ». De plus, il semble refuser d'entretenir des relations sociales sur le long

44 Pascal Gin, « Les bifurcations culturelles du road movie contemporains », in « Le road movie interculturel », dir. Walter Moser, *Cinéma : Revue d'études cinématographiques*, n°2-3, 2008

45 Traduit de l'anglais : « I love not man the less, but Nature more »

terme, comme s'il ne voulait pas être ancré dans un rôle : « l'ami de » ou « le fils de », d'autant plus qu'il abandonne sa famille et change de nom. Il ne reste jamais plus d'un certain temps avec les personnes qui l'hébergent et quittera d'ailleurs Jan et Rainey (deux hippies avec lesquels il sympathisera) du jour au lendemain sans les prévenir à l'avance. On retrouve un cheminement similaire dans *Wild*, où le contact avec autrui n'est pas la question et la protagoniste décide également de rester seule).

La dimension « individualiste », le fait que la confrontation avec autrui ne soit pas un élément majeur, est une caractéristique qui se retrouve dans d'autres road movies contemporains comme *Nebraska* (réalisé par Alexander Payne en 2013) qui explore la relation entre un fils et son père en fin de vie, ou encore *Broken Flowers* (réalisé par Jim Jarmush en 2005) où le protagoniste essaye de retrouver son hypothétique fils, donc sa descendance.

On a donc des expériences individuelles, centrées sur un personnage et son achèvement personnel dans lesquelles la rencontre ou même la confrontation avec l'Autre n'est pas le sujet ; contrairement aux autres époques où la question était présente, bien que sous-jacente (il s'agit bien évidemment de tendances générales, il existe des exceptions et tous les road movies n'entrent pas dans cette description).

Cette différence de traitement entraîne un changement fondamental dans le rôle attribué à l'espace, puisqu'il est un élément central du road movie. Les aspirations des personnages changent, les thèmes abordés changent, et l'espace ainsi que les rapports que les personnages entretiennent avec s'en retrouvent redéfinis, comme il en est le cas pour *Wild* et

Into the wild. En effet, dans ces deux films la nature n'est plus considérée comme un espace de liaison qui permet simplement de relier et de transporter les personnages entre deux ou plusieurs points sur une carte, ou de découvrir un autre monde comme dans *Easy rider*. La route n'est plus un élément majeur qui supporte la structure du film comme elle a pu l'être par exemple dans *Duel* (Steven Spielberg, 1971), road movie dans lequel on retrouve une personnification de la voiture par l'utilisation de plans où la caméra est placée à l'avant du capot pour filmer la route, donnant ainsi l'impression de d'aborder le point de vue du véhicule. En effet, les protagonistes ne suivent pas toujours des routes goudronnées et bien définies. L'expression « prendre la route » est prise dans son sens figuré, l'important étant de s'éloigner des environnements civilisés pour se retrouver en pleine nature.

Le fait que *Wild* et *Into the wild* soient essentiellement centrés sur l'expérience d'un seul personnage permet justement de vraiment exploiter la relation que ce personnage cultive vis à vis de son environnement ; et confère donc à l'espace une part importante du récit. L'espace n'est plus le symbole, la représentation d'un phénomène sociétal mais on explore la relation que chacun peut entretenir avec celui-ci. Dans ces deux films, comme nous l'avons vu précédemment, réussir à habiter l'espace devient un des enjeux principaux. Il y a donc une redéfinition de l'espace qui modifie son rôle. En effet, ce n'est pas parce que l'espace naturel est un élément omniprésent du road movie qu'il possède forcément un rôle « positif », comme on en a l'impression dans *Wild* et *Into the wild*. On peut notamment remarquer que dans certains road movies passés, l'espace se place dans le rôle de l'opposant dans le schéma actantiel. On peut citer en exemple *Duel* dans lequel le personnage principal

est pris en course par un camion qui tente de le tuer. Les routes qu'ils suivent, en plus d'être désertiques et arides, sont souvent sinueuses et empêchent le protagoniste d'apercevoir le camion.

Au-delà de ce rapport d'opposition, l'espace n'a pas toujours été signe de liberté et d'avenir comme c'est le cas dans les deux films étudiés, mais a souvent été témoin de l'issue tragique des personnages. Maurizia Natali nous le rappelle bien : « Le désir de la fuite sans nom, comme un spectre qui semble venir du passé, pousse vers son arrêt violent la course des héros et des héroïnes – de *Easy Rider* de D. Hopper à *Thelma et Louise* de R. Scott – qui, en cherchant l'éloignement de la ville, rencontrent un paysage vidé et désert, mais qui n'est plus nouveau, une frontière et un horizon que les forces de l'ordre social connaissent et contrôlent déjà⁴⁶ ». En effet, que ce soit *Easy rider*, *Thelma et Louise*, *Point limite zéro*, l'issue tragique semble nous rappeler que l'espace américain est définitivement perdu et qu'aucune fuite, aucun échappatoire hors de la rigidité de la société n'est possible sur le long terme.

Dans *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991), la mort des deux héroïnes semble être liée à l'espace naturel. En effet, le film se clôt sur un arrêt sur image, figeant ainsi l'image de la voiture des deux protagonistes tombant dans le Grand Canyon pendant qu'elles se tiennent la main. Cependant, même si cet arrêt sur image inclut le véhicule des héroïnes au paysage, créant ainsi une sorte de carte postale surréaliste de l'Arizona, le but premier de ce procédé n'est pas de renforcer un quelconque lien entre les protagonistes et l'espace naturel dans lequel elles évoluent. Il s'agit de mettre en avant la symbolique du geste des deux femmes

46 Maurizia Natali, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, 1996, p.95

plutôt que le geste en lui-même. En effet, on ne verra jamais la voiture tomber, on la verra juste s'élançer dans le vide, fuite ultime vers un espace dépourvu de pression sociale et du patriarcat ambiant, où elles pourront se sentir libres, juste le temps de quelques secondes.

Dans *Into the wild*, l'issue est tout autant tragique (le héros meurt également) mais l'aboutissement n'est pas le même. Effectivement, le héros a bel et bien atteint son objectif de se retrouver en Alaska seul, et a trouvé un espace vierge de tout ordre social. Sa mort qui met brutalement fin à son aventure n'est pourtant pas représentée de manière négative. Il y a une véritable « dissolution » de son visage dans le paysage, dû à un montage alterné qui nous montre le visage du héros et le ciel consécutivement, le tout étant rythmé par des battements de cœur qui s'accélèrent, de même que l'enchaînement des plans, jusqu'au moment précis de la mort, donnant ainsi la sensation que le visage de Christopher et le paysage se fondent l'un dans l'autre, le personnage ayant enfin réussi à être avec la nature, à l'habiter et à faire corps avec, libéré de toutes injonctions sociales. Le plan qui suit le décès du héros et conclut le film inclut également le personnage au paysage. Il s'agit d'un travelling arrière sur le bus dans lequel est mort Christopher. La caméra ne cesse de reculer et vient nous dévoiler l'ampleur du paysage dans lequel se trouve le bus. Elle nous révèle un espace naturel sans cesse grandissant qui se déploie autour de la « tombe » du personnage, espace paysager qu'il est finalement parvenu à habiter.



Dans *Into the wild* (et *Wild* aussi puisque les deux films ont une progression assez similaire), à la dimension sociale inhérente à la plupart des road movies vient donc aussi s'ajouter une dimension « écologique » : le personnage n'atteint son but qu'après une totale intégration à son environnement (comme nous l'avons vu à la fin de la troisième partie).

Par « dimension écologique » on entend une composition qui donne à l'espace naturel une place centrale dans l'histoire et dans le récit, c'est-à-dire dans le fond et dans la forme ; et qui tend à faire de l'espace naturel plus qu'un simple lieu de fuite, qu'une échappatoire, ou qu'un espace-liaison comme nous l'avons dit précédemment.

L'espace naturel est à la fois l'environnement ambiant des personnages mais également un lieu à part entière qui entre en résonance avec les aspirations des personnages principaux. L'espace naturel n'est donc plus seulement un endroit où les héros passent, une voie que les héros empruntent pour atteindre leur objectif ; mais il devient justement un élément essentiel et directement relié à leur quête. *Wild* et *Into the wild* s'opposent donc à la représentation d'un espace perdu ou inaccessible, comme il en a souvent été le cas dans les

road movies précédents. Les personnages parviennent en effet à s'intégrer à leur environnement et à y trouver un équilibre au terme d'un parcours géographique et d'une évolution psychologique. On est en fait dans une démarche qui vise à recréer, à façonner soi-même un espace empreint de liberté plutôt que d'essayer d'en (re)trouver un.

Le verbe « recréer » est important, car il y a bel et bien la sensation de devoir passer par un renouveau, par une redéfinition de l'espace et de réinventer les rapports que le road movie a jusqu'ici développé par rapport à l'espace. En effet, dans les road movies précédents, partir dans l'espace naturel est utilisé comme un moyen pour trouver un endroit libéré des contraintes sociales. Dans *Wild* et *Into the wild*, la démarche consiste plutôt à recréer cet endroit au sein de l'espace naturel. Au final, ces deux films mettent en scène le mythe d'une nature bienfaitrice et s'affranchissent ainsi d'une représentation de « l'espace qui, à force d'être mis en spectacle, s'est vidé de sa réalité, a perdu sa puissance d'évocation⁴⁷ ».

Ces différences entre *Wild* et *Into the wild* et les road movies passés peuvent en partie s'expliquer par le fait que chaque film est inscrit dans une époque et présente donc (en général) des caractéristiques qui dévoilent des tendances de son temps et qui peuvent être étudiées et analysées en fonction de son époque. La manière dont l'espace est traité dans ces deux films est par conséquent ancrée dans la période contemporaine, même si tous les road movies contemporains ne ressemblent pas forcément tous à ces deux films (comme nous avons dit précédemment, il s'agit majoritairement de tendances). Et il ne s'agit pas d'une

47 Olivier Assayas, « La ligne de fuite perdue. Notes sur l'espace américain », *Présence – Écrits sur le cinéma*, 2009, p.79

évolution qui touche seulement le genre du road movie mais qui se ressent de manière plus générale si l'on compare des films réalisés avant les années 2000 avec des films réalisés après.

Dans son ouvrage sur le paysage au cinéma, Damien Ziegler parle de la manière de traiter le paysage chez Anthony Mann, selon lui représentative de la conception de la nature du XXème siècle : « Elle [la nature] constitue davantage un monde autonome sans interconnexion autre qu'une proximité physique avec le règne humain. Le héros est un étranger face à la nature et ne fait que passer dans le paysage, qui lui semble éternellement inamovible et indifférent à toute autre chose que lui-même⁴⁸ ». Une distance est effectivement mise en place entre l'homme et la nature dans le cinéma moderne (distance qui se ressent dans les road movies des années 70 à 90, que ce soit par la fin tragique des personnages, les courses poursuites et l'impossibilité de s'échapper) et qui s'oppose totalement à *Wild* et *Into the wild*, deux road movies contemporains dans lesquels la nature est pratiquement conçue comme un « prolongement naturel de l'homme⁴⁹ ».

3.1.2 – Une redéfinition contemporaine des rapports et de l'intérêt porté à l'espace naturel

Ces changements dans la manière de considérer l'espace ne sont pas uniquement propres au cinéma mais témoignent également d'une évolution de la société. En effet, au début du

48 Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, 2011, p.74

49 *Ibid.*, p.74

siècle dernier, l'industrialisation était en plein essor, les paysages urbanisés étaient donc signe de modernité. Au fil du temps, cette vision s'est peu à peu inversée et aujourd'hui, au XXIème siècle, il y a une sorte de désir de retour à la nature. Tout d'abord, on peut remarquer qu'il y a un intérêt dans cette période contemporaine, et notamment dans le cinéma, pour les récits de nature, de voyage et d'exil : le célèbre journal de Jack Kerouac *Sur la route* publié initialement en 1957 n'a été adapté au cinéma qu'en 2012 alors que l'auteur avait effectué plusieurs démarches pour qu'il soit adapté de son vivant mais aucunes d'elles n'avaient abouti. On peut aussi remarquer le regain de l'écologie dans la période actuelle et ce depuis quelques années. La lutte contre la destruction des espaces naturels, la conservation d'une nature encore libre et non exploitée sont des sujets de débat public. Cet intérêt ressort dans la manière de traiter et de filmer l'espace naturel dans les deux films étudiés, et notamment dans une séquence de *Wild* où le paysage se retrouve sacralisé et placé sur une sorte de piédestal. Il s'agit d'une séquence qui intervient dans la dernière partie du film où l'on peut voir Cheryl marcher en forêt et rencontrer une grand-mère et son petit-fils. Celui-ci va se mettre à chanter et une suite de plans de paysage va alors apparaître afin d'accompagner ce chant. L'utilisation du paysage pour illustrer le chant d'un enfant, symbole d'innocence, lui confère une position sacrée, d'autant plus qu'il vient interrompre la continuité de la narration au profit d'une démarche contemplative, ce qui témoigne de l'idéal que la nature représente.

Que ce soit volontaire ou non, *Wild* et *Into the wild* présentent donc des aspects qui témoignent des problématiques de leur époque.

De manière plus générale, on peut remarquer que les deux films explorent plusieurs caractéristiques constitutives du cinéma contemporain, ce qui n'est pas étonnant étant donné qu'ils font partie de de cette époque. Tout d'abord, on peut facilement faire le lien entre ces films et le cinéma contemporain si l'on prend la définition qu'en donne Jean-Baptiste Thoret : « contemporain serait un film qui déplie le paradoxe d'être à la fois daté et intemporel, un film manifestement ancré dans son temps mais qui sait mettre en forme certains des sentiments profonds qui le travaillent⁵⁰ ». Les films reprennent en effet des problématiques de leur époque : conscience écologique, nouveau rapport à l'espace etc, mais se nourrissent aussi de références passées, que ce soit par l'héritage du road movie qui remonte au western mais plus principalement à la *beat generation*, et surtout par les références auxquelles les films font appels (notamment pour *Into the wild*, où le personnage principal ne cesse de citer des auteurs transcendentalistes, un mouvement philosophique américain dont nous parlerons plus loin).

Cependant, au delà de la réflexion sur l'espace naturel que proposent ces deux films, on peut aussi identifier des thèmes qui permettent tout aussi bien de les inscrire dans le cinéma contemporain. Dans son ouvrage, Jean-Baptiste Thoret constate que parmi les obsessions de ce cinéma, les problématiques touchant à la mémoire et à l'identité sont très exploitées, et qu'on peut y voir une réflexion sur tout ce qui se rapproche de la difficulté à se trouver soi-même, que ce soit l'amnésie ou la difficulté d'évoquer son passé. On peut entre autre penser à *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) ou encore *Fight club* (David Fincher, 1999) qui traitent tous de la perte de la mémoire ou de

50 Jean-Baptiste Thoret, *Cinéma contemporain mode d'emploi*, 2011, p.18

son identité. L'auteur écrit : « qu'ils agissent à un niveau individuel (qui suis-je?) ou collectif (qui sommes-nous?), ces trous de mémoire disent un monde en perte de repères qui, à l'heure de la globalisation et d'internet, repart en quête de ses origines et tout simplement de son identité⁵¹ ». On peut reconnaître le lien évident qui existe avec *Wild* et *Into the wild* qui, même s'ils ne traitent pas spécifiquement d'oubli ou d'amnésie, abordent quand même la question du passé difficile des protagonistes, de la mémoire qu'ils en ont grâce aux multiples flashbacks et de leur désir de se créer une nouvelle identité, quitte à abandonner ce qui les lie à leur passé.

Par ailleurs, la surabondance des images et le climat de surconsommation propre à l'époque contemporaine jouent leur rôle dans l'essor de films qui montrent des modes et des expériences de vie sortant de la norme sédentaire et consumériste. Il y a une recherche de contact avec le monde dont semblent témoigner *Wild* et *Into the wild*. Comme on a pu le voir, il y a un vrai travail qui est mis en place dans ces deux films et qui a pour but de rendre palpable l'espace naturel, de lui conférer une dimension physique et réelle. Que ce soit avec des travellings, ou la primauté de l'espace sur les personnages (dans *Wild* les premiers et derniers plans sont des paysages, et dans les deux films l'espace naturel apparaît à l'image avant les protagonistes), tout semble mis en œuvre pour immortaliser un désir de nature qui transparaît dans toute la société actuelle et qui rejoint le désir de se créer une nouvelle identité, désir qui est ici lié à l'espace naturel.

51 *Ibid.*, p.22

Estelle Bayon, dans une revue traitant du regain des sujets environnementaux dans la société d'aujourd'hui, a écrit un article dans lequel elle propose une analyse de films qui se distinguent par l'intérêt et l'attention qu'ils portent à la terre et aux éléments naturels, faisant ainsi de l'environnement naturel un cadre à part entière⁵². Selon elle, ces films, et plus particulièrement ceux qui arrivent après ou pendant la mondialisation (et qui sont de plus en plus nombreux) ; donc en un sens *Wild* et *Into the wild* en font partie, posent la question : « Qu'est-ce que le monde aujourd'hui ? Comment habiter un monde *mondialisé* ?⁵³ ». On a donc un questionnement sur le monde actuel, et dans *Wild* et *Into the wild* ce questionnement passe par une distanciation. Il y a l'idée que l'éloignement de la mondialisation et la mise en scène d'un retour à la terre, à la nature permettrait justement d'interroger la notion « d'habiter le monde » : qu'est ce que cela signifie réellement ? Est ce possible, et si oui comment ? et donc de réinventer nos rapports face au monde.

Il y a au final une sorte de « re-sacralisation » de la nature qui vient s'opposer au conformisme ambiant de la société. Jean-Baptiste Thoret écrit : « en réponse aux world films et à la normalisation des imaginaires et des modes de vie, certains films ont tenté d'exacerber des particularismes nationaux au risque de renouer avec une nostalgie un peu rance pour un monde disparu⁵⁴ ». *Wild* et *Into the wild* s'inscrivent parfaitement bien dans cette démarche puisqu'il s'agit de road movies qui se déroulent dans un cadre national, et

52 Bayon Estelle, « Le cinéma de l'humilité : un imaginaire environnemental cinématographique », in *Raison publique*, 2012/2 (N° 17)

Selon l'auteure, ce genre de films ferait partie de ce qu'elle nomme le « cinéma de l'humilité » : « Ce que je désigne par cinéma de l'humilité, c'est donc un cinéma qui [...] permet de retrouver une expérience du monde, de s'y élever, y naître et l'habiter pleinement, et ainsi être-au-monde ». p.99

53 *Ibid.*, p.102

54 Jean-Baptiste Thoret, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, 2011, p.42

dans lesquels les grands espaces et paysages américains sont fortement représentés. Effectivement, les protagonistes s'engagent dans une traversée du pays et passent donc par plusieurs états qui ont chacun leur particularité paysagère : déserts, forêts, montagnes enneigées, rivières... De cela résulte la sensation que ces deux films dressent en quelque sorte une carte postale des États-Unis.

Par ailleurs, la dimension nostalgique s'exprime ici par le fait que la nature soit fortement fantasmée, à la fois par les procédés de réalisation qui font de l'espace naturel un lieu parcourable et fantasmé qui accompagne le mouvement des personnages ; et par les personnages qui sont dans une recherche constante de proximité avec cet espace dans lequel ils se projettent et qu'ils considèrent comme la clé pour surmonter leurs problèmes. Que ce soit dans *Into the wild*, où Christopher veut absolument se diriger vers l'Alaska, région connue pour sa nature encore vierge et sauvage qui n'a pas été gâchée par l'industrialisation et ses nombreux parcs nationaux ; ou dans *Wild* dans lequel le paysage est utilisé pour illustrer le chant d'un enfant, l'espace naturel semble symboliser un paradis sur terre que les protagonistes, nostalgiques, cherchent à trouver.

Le sentiment de nostalgie est par ailleurs représentatif de l'époque contemporaine (le XXIème siècle étant la période du capitalisme extrême qui entraîne une forme de désillusion face à la société) et plus particulièrement du cinéma américain. Cela est en partie dû aux attentats du 11 septembre 2001 qui ont bouleversé les États-Unis. On peut rajouter à cela tous les épisodes meurtriers qui ont eu lieu dans le pays dans les années 2000 (fusillades scolaires, tueries etc) et qui ont terni l'image de l'Amérique tout en mettant à mal

l'idéal de « l'*American dream* ». Patrick Hubner, un chercheur spécialisé dans l'étude de l'image de l'Amérique dans les arts, dira à ce sujet : « Cette Amérique contemporaine n'est plus le continent apparemment préservé et privilégié des utopies historiques et politiques qui se sont multipliées au XIXe siècle⁵⁵ ». On a donc une Amérique contemporaine qui a perdu son aura et ses utopies, et qui n'est donc plus aussi sacrée qu'auparavant. Selon lui, les États-Unis sont actuellement dans une période de désenchantement qui se distingue de l'engouement de l'époque de Jack Kerouac, fondateur de la *beat generation*. Ce désenchantement se retrouverait exprimé dans *Into the wild*, qui en tant que road movie suit les traces d'*On the road* (le journal de voyage de Kerouac) mais ne représenterait pas la même Amérique. (D'ailleurs, dans le film *On the road* (Walter Salles, 2012) qui reprend le journal éponyme de Kerouac et qui dépeint donc l'ambiance et l'état d'esprit de cette époque, l'espace naturel est beaucoup moins présent que dans *Wild* ou *Into the wild*. Il est perçu comme un espace de passage, un espace-liaison qui permet de relier, de rapprocher les différents lieux entre eux, et que les personnages investissent sans état d'âme).

Patrick Hubner voit dans *Into the wild* une « tragique impossibilité » au rêve des grands espaces, qui s'oppose à l'enthousiasme du road trip de Kerouac, d'où la qualification de *Into the wild* de « parabole du désenchantement ». Cependant, la place qui est donnée aux grands espaces dans ce film, la manière de les mettre en scène et la relation qui se développe entre la nature et le héros (tout ce que nous avons vu dans la partie II), laisse penser le contraire. En effet, le terme « désenchantement » contient les notions de perte,

55 Patrick Hubner, « D'*On the Road* à *Into the Wild* : la parabole du désenchantement », in *Babel*, 28, 2013.
[En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/babel/3490>, paragraphe 3

d'abandon voire de refus. On peut le définir comme suit : Perte d'une illusion, déception dans son attente ; déconvenue, désillusion⁵⁶. Or, même si Christophe meurt à la fin, le film n'est pas focalisé sur la perte mais sur la recherche, sur la quête d'une Amérique des grands espaces et de l'idéal d'une nature empreinte de liberté avec laquelle communier. On a justement l'impression que si l'espace américain a aujourd'hui perdu son aura si particulière, *Into the wild* mais également *Wild* cherchent à la retrouver. En décidant de quitter la société dans laquelle ils se sentent étrangers et ne se reconnaissent pas ou plus pour les grands espaces, ils peuvent ainsi retrouver voire recréer la dimension « sacrée » qui caractérisait autrefois l'Amérique et son territoire. En ce sens, l'espace naturel constitue pour les personnages une sorte de microcosme, un petit monde à l'abri du matérialisme, propice à un voyage initiatique, où ils pourront renouer avec l'utopie américaine et dans lequel transparaît le désir de nature et des interrogations sur le monde relatives à l'époque contemporaine.

Toutefois, on peut déceler un certain sentiment de regret (qui se retrouve également d'autres films contemporains) dans ces deux films qui semblent vouloir renouer avec une vision passée du territoire américain. Le terme de nostalgie serait cependant plus adapté que celui de désenchantement, les protagonistes ayant réussi à atteindre leur destination dans les deux films (cette nostalgie reste plus présente dans *Into the wild*, à cause du décès du héros). Cela est sans doute dû au fait qu'« historiquement, le désir de *wilderness* porté par le road movie arrive trop tard, après les autoroutes, la création des parcs nationaux et le contrôle du

56 Définition du dictionnaire Larousse

territoire⁵⁷ ». D'un autre côté, c'est justement parce que le territoire cesse d'être « libre » que le road movie a pu s'affirmer, et qu'a pu apparaître ce désir de *wilderness*.

3.2 - *Wild* et *Into the wild* comme « films-miroirs » de la culture des grands espaces américaine

Le désir de *wilderness* que portent la majorité des road movies américains est fortement inscrit dans l'ensemble de la culture américaine. En ce sens, le road movie est un genre qui est lié à la culture du pays qui l'a vu naître. En effet, les États-Unis sont connues pour leur grandeur et la diversité de leurs paysages dont certains sont aujourd'hui devenus mythiques et même des espaces protégés, ainsi que source d'une imagerie infinie : « quand on interroge les américains sur leur patrimoine, ils incluent invariablement le Grand Canyon, les parcs nationaux du Yosemite et de Yellowstone ainsi que les paysages de l'ouest parmi leurs trésors préférés⁵⁸ ». *Wild* et *Into the wild* reprennent cette tradition, car le parcours des protagonistes, en traversant différents états, est propice à une pluralité paysagère.

Cette culture des grands espaces que cherche à retrouver *Into the wild* et *Wild* remonte au XIX^e siècle et constitue le socle sur lequel la société américaine moderne s'est construite avec notamment comme base le transcendantalisme américain, un des plus importants courants philosophique typiquement américain.

57 Jean-Baptiste Thoret, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, 2011, p.180

58 Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine – Cinéma et paysage*, 1998, p.14

3.2.1 – Le transcendantalisme américain

Le transcendantalisme américain est un mouvement intellectuel apparu aux États-Unis au XIX^{ème} siècle, vers les années 1830. Il touche de nombreux domaines tels que la philosophie, la littérature, la culture... Ralph Waldo Emerson, un de ses fameux représentants si ce n'est le chef de file, a d'ailleurs écrit une série de livres sur des sujets tels que l'amitié, l'amour ou l'héroïsme⁵⁹. Le transcendantalisme se place dans l'héritage de l'idéalisme philosophique, une école de pensée qui se distingue de l'empirisme en considérant que les sens ne sont pas absolus mais c'est la conscience qui est toute puissante et que la réalité dépend donc de ce que nous percevons par notre esprit.

Un des principaux thèmes abordé par ce mouvement est celui de la Nature et des rapports entre l'homme et celle-ci. Pour les transcendantalistes, la nature et l'homme sont intrinsèquement liés. Ils prônent un nouveau regard sur le monde à travers lequel, en contemplant et en étant dans la nature, l'homme se découvre lui-même et peut ainsi être « entier ». Emerson dira d'ailleurs : « à travers la tranquillité du paysage [...] l'homme contemple quelque chose d'aussi magnifique que sa propre nature⁶⁰ ». Il s'agit au final d'une spiritualité de la nature qui pourrait faire passer le transcendantalisme pour le pendant américain du mouvement Romantique.

Le transcendantalisme américain est un mouvement extrêmement important dans l'histoire culturelle et philosophique des États-Unis qui a notamment influencé la *beat generation* et

59 Ralph Waldo Emerson, *Essays : First Series*, 1841

60 Ralph Waldo Emerson, *La Nature*, 1836, p.14

la culture hippie, respectivement dans les années 50 et 60 ; principales contre-cultures dont est issu le road movie et qui semble encore avoir son influence dans les représentations de la Nature d'aujourd'hui.

En effet, le transcendantalisme américain est une des références phare du film *Into the wild*. Son influence se ressent ici à trois niveaux : par le fait que la pensée transcendentaliste sert de modèle au personnage principal ; par son évolution tout au long du film et la manière dont il aborde son voyage ; et enfin par les choix de réalisation quant à la représentation de l'espace naturel.

Effectivement, Christopher cite plusieurs fois dans le film des extraits de Henri David Thoreau qui figure parmi les ambassadeurs du transcendantalisme, mouvement de pensée présenté comme étant une des nombreuses raisons à avoir nourri le désir de quitter la société et les idéaux du personnage. Parmi ces idéaux on peut d'ailleurs retrouver le refus de la propriété privée, notamment celle qui touche aux routes et à l'espace (et par extension au paysage) qui semblent pouvoir être investi librement, également défendu par le transcendantalisme et qui diffère de la culture de propriété individuelle typiquement américaine (dans certains états le droit de tirer sur quelqu'un qui est sur sa propriété privée, sous certaines circonstances, est autorisé).

D'autre part, les transcendentalistes croient fort en l'idée de toute-puissance et d'autonomie de l'individu : chaque personne peut se construire soi-même et ne dépend pas des autres. Cette philosophie de vie se rapproche fortement de l'état d'esprit de Christopher qui décide de rester seul et de ne pas entretenir de relations sociales sur le long terme. Le terme

« construire » pourrait aussi être remplacé par celui de « créer », puisque, à l'image d'Emerson qui abandonnera son prénom « Ralph » pour « Waldo », Christopher changera de nom pour s'appeler Alexander Supertramp (qui signifie en français Supervagabond). Le nom de Christopher McCandless est donc lié à sa structure familiale que le héros essaye de fuir, tandis que toutes les personnes qu'il rencontre pendant qu'il arpente le territoire américain le connaissent sous le nom d'Alexander. Le personnage n'est plus le même lorsqu'il investit la nature, se confronte à elle et cherche à s'y intégrer. On a donc une véritable renaissance de l'individu, renaissance qui semble intrinsèquement liée à l'émergence d'un nouveau rapport à l'espace. Cette idée de renouveau provoqué par l'immersion dans les espaces naturels fait écho à la pensée transcendentaliste qui dit qu'en faisant face à la nature, l'homme fait face à lui-même et à sa vraie nature ; et peut être relié à l'évolution des personnages des deux films qui n'atteignent leur objectif qu'après un long cheminement qui les mènera à une conquête de l'espace, une totale intégration, physique et spirituelle, dans l'espace. De cette manière, le périple des héros peut être vu comme un voyage à la fois extérieur (dans la nature, au sein d'espaces géographiques identifiables) et intérieur (spirituel et qui relève de l'introspection). Il y a ici l'idée que ce n'est qu'en étant avec la nature que l'individu peut alors ressentir son appartenance au monde dans son ensemble.

L'influence du transcendentalisme américain se ressent également au niveau de la mise en scène de *Into the wild* et aussi de *Wild*, qui semblent tous deux essayer de retrouver l'idéal de terre vierge et de liberté que représente la nature. Les espaces naturels sont effectivement filmés et présentés comme un tout interdépendant (les multiples paysages liés entre eux par

des fondus enchaînés), une entité en mouvement (par la répétition des mouvements de caméra pour filmer l'espace) et on a finalement la représentation d'une nature qui possède donc par essence les notions de beauté et de liberté faisant d'elle un cocon pour l'homme. Cette vision d'un espace naturel en tant qu'ensemble connecté et autonome rappelle la manière dont Ralph Waldo Emerson parle de la nature dans son essai *La Nature*⁶¹, considéré comme un véritable manifeste du transcendentalisme. Il la personnifie et en parle comme si elle avait sa propre volonté : elle « fait », elle « dit », elle « agit » etc et inscrit de cette façon l'idée d'une nature élevée à un rang supérieur dans l'imaginaire et l'inconscient américain.

Wild et *Into the wild* pourraient, dans un sens, être considérés comme du cinéma transcendentaliste étant donné qu'on retrouve dans ces deux films des thématiques abordées par ce courant de pensée américain. Chacun de ces films, à leur manière, est parvenu à mettre en image une certaine idée de la nature conforme à la doctrine transcendentaliste. *Wild*, en explorant la question du regard à travers de nombreux plans où l'on peut voir Cheryl en train de contempler le paysage semble reprendre la théorie emersonnienne qui prône l'éducation du regard sur le monde, ou encore en mettant en place une « dynamique d'élargissement » qui fait de l'espace naturel un milieu ouvert, une immensité prête à être traversée par le personnage affirme ainsi la liberté intrinsèque à la nature : « Miller possède ce champ, Locke celui-là, et Manning le bois situé au-delà. Mais aucun d'eux ne possède le

61 *Ibid.*

paysage⁶² ». *Into the wild* présente quant à lui la nature comme un ensemble organisé et cohérent avec laquelle le héros se retrouve pleinement intégré dans l'image. Les deux films semblent essayer de retrouver le lien entre esprit et nature qui caractérise le transcendentalisme. Par conséquent ils sont parvenus, à certains égards, à mettre en image une certaine idée du territoire américain qui correspond à celle des pionniers du pays et assurent ainsi la modernité du mouvement transcendentaliste, qui résonne encore aujourd'hui dans les représentations de l'espace américain.

Néanmoins il s'agirait plutôt d'un transcendentalisme contemporain lié à l'époque contemporaine et qui, contrairement au mouvement initial, arrive après l'avènement et la conquête du territoire américain, et surtout après une imagerie de ce territoire dans l'histoire des arts et du cinéma déjà façonnée et exploitée, et ayant entre autre participé à former la culture américaine.

3.2.2 – Le passé de conquête des États-Unis et son impact sur la culture du pays

Cet intérêt porté à la nature s'est en effet ancré tellement profondément dans la culture américaine, à tel point que l'on a l'impression qu'« en Amérique on ne pouvait traiter de la vie sans passer par le spectacle de la nature⁶³ » (on peut citer en exemple nombreux récits

62 *Ibid.*, p.12

63 Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine – Cinéma et paysage*, 1998, p.9

de conquête territoriale qui traversent les États-Unis ou les récits de nature comme ceux de Jack London). Cependant, depuis le milieu du XX^{ème} siècle, la culture américaine est également très marquée par une forte sédentarisation et notamment par l'institution de l'*American way of life* (caractérisé entre autre par le capitalisme, la surabondance de voitures et l'hégémonie de la société de consommation) en tant que norme sociale, qui semble s'opposer à la culture des grands espaces du pays. Il y a donc une binarité, une ambivalence dans la culture américaine qui a certainement permis au road movie d'apparaître. C'est ce conflit entre ces deux facettes de l'Amérique qui constitue le cœur du genre : le road movie est effectivement apparu en tant que contestation de ce nouveau mode de vie moderne qu'est l'*American way of life* et tend à retrouver la dimension mythique du territoire américain, alors qu'il contient des éléments de la société de consommation, comme la voiture (de manière plus générale le véhicule motorisé) produit de l'industrialisation. Il y a donc dans le road movie américain une tension essentielle entre le passé et le présent : parler de son temps en se référant aux théories et mythes fondateurs du pays.

Parmi ces mythes, au delà du transcendantalisme américain, on retrouve la conquête de l'Ouest sur laquelle se sont bâtis les États-Unis, un témoignage vivant du désir d'appropriation des grands espaces américain, et qui a d'ailleurs donné naissance au genre du western, considéré par certains comme l'ancêtre du road movie pour cet intérêt porté aux grands espaces communs aux deux.

Depuis lors, l'idéologie et la culture américaines semblent porter en leur sein le mythe d'une *wilderness*, une nature sauvage que l'homme cherche à investir, à coloniser (cette même *wilderness* que le héros de *Into the wild* cherche à trouver en choisissant d'aller en Alaska). On peut ici faire le lien avec la signification culturelle du mot anglais *home* proposée par Jean Mottet⁶⁴. Ce mot ne renverrait pas seulement à la maison en tant que structure physique où l'on habite, mais aurait une dimension symbolique qui pousse à nommer *home* tout lieu où l'on se sent chez soi. Dans ce qui semble être l'héritage de la conquête de l'Ouest, il y a alors une tendance américaine à identifier « *the home* » comme « le paysage national et pas le paysage local » qui souligne une certaine proximité avec l'ensemble du pays. En somme, il y a une culture d'appropriation de l'espace qui vise donc à faire sien un espace géographique, intrinsèque à l'Amérique et qui constitue, entre autre, la particularité de l'espace et du paysage américain.

Concernant cette particularité de l'espace américain on peut citer Paul Arnould et Eric Glon, deux géographes qui expliquent que « c'est probablement dans cette confrontation à cette nature opulente et considérée comme vierge ainsi que dans la rapidité de son appropriation que se situe une différence clé dans l'approche de la nature entre l'Europe et l'Amérique du Nord. La marqueterie des paysages du vieux continent est donc l'héritage de siècles d'emprises et d'interventions humaines dans le cadre de sociétés de mieux en mieux organisées et sédentaires (Pinchemel P. et G, 1988). Rien de cela n'est présent outre atlantique lors de l'arrivée des colons. Les peuples autochtones souvent semi-nomades ou

⁶⁴ *Ibid.*, p.84. Il reprend cette analyse de David E.Sopher, « The landscape of home : myth, experience, social meaning. » In *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, 1979

nomades tirent parti des ressources du milieu sans beaucoup l'aménager et le transformer⁶⁵ ».

Les États-Unis se sont donc bâtis sur une terre non industrialisée, encore libre des modifications humaines puisqu'elle était envisagée en terme d'adaptation et non de contrôle du territoire par les amérindiens déjà sur place. Ce fait historique a par conséquent une certaine responsabilité dans la conception du mythe de la nature sauvage typiquement américain.

Cet intérêt spécifiquement américain porté à la nature et à son appropriation, n'influe pas seulement sur la manière d'appréhender les espaces naturels dans le pays mais aussi sur leurs représentations. Il y a une iconographie de la nature assez importante dans l'histoire des arts du pays (qui remonte à l'essor de la peinture de paysage dès les années 1830), mais aussi dans celle du cinéma. On peut effectivement dénombrer plusieurs cinéastes américains qui incluent la nature dans leurs thèmes (par exemple John Ford ou plus récemment Terrence Malick). Le cinéma américain n'a cessé de multiplier les représentations du territoire, comme s'il portait en lui une réminiscence sourde de la conquête de l'Ouest. Le western s'inscrit dans cette démarche (en retranscrivant la tentative de faire sien un espace donné, en l'occurrence l'Ouest) de même que le road movie américain. En effet, le genre se reconnaît (voire se définit⁶⁶) en partie par l'importance

65 Paul Arnould et Eric Glon, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord. », in *Annales de géographie*, 2006/3 (n° 649), p.230

66 Walter Moser, « Le road movie interculturel », in *Cinéma : Revue d'études cinématographiques*, n°2-3, 2008, p.21. L'auteur donne une définition du road movie dans laquelle la présence de paysage est l'un des paramètres.

apportée aux paysages ; mais lorsque celui-ci met en scène et en image une traversée, un parcours à travers les États-Unis, il contribue alors à faire perdurer l'idée d'une identité américaine intimement liée à son rapport à l'espace.

Wild et *Into the wild*, en tant que road movies, reprennent tous ces paramètres et on peut même y voir un rapport plus ou moins direct à la conquête de l'Ouest. En effet, ces deux films montrent, chacun à leur manière, une conquête de l'espace par les personnages qui tentent de faire corps avec leur environnement et de l'habiter pleinement. Cependant, cette conquête de l'espace se distingue de celle de l'Ouest par un détail de positionnement face au monde. Quand une partie de la conquête de l'Ouest se manifeste par l'idée de dompter la nature sauvage et par le sentiment d'avoir un droit sur la nature⁶⁷ ; la conquête de l'espace mise en scène dans *Wild* et *Into the wild* ne va pas dans le sens d'une maîtrise de la nature mais tend à représenter une recherche et un désir de conjonction avec l'espace. Le but n'est pas de dominer la nature. On peut penser au plan de *Into the wild* qui nous montre Christopher au sommet d'une montagne et qui métaphorise la relation qu'entretient le personnage vis à vis de l'espace naturel. Il n'est pas placé dans une position de maîtrise mais dans une position d'entente, et fait ainsi partie intégrante du paysage. Dans *Wild*, on a la représentation d'un espace naturel sacré, qui se déploie sous le regard du personnage. Il s'agit en quelque sorte d'une conquête de l'espace qui passe en partie par un rapport de contemplation, le personnage s'approprie l'espace par la manière dont il le perçoit. La

67 On peut penser à la « Destinée manifeste », idéologie américaine (et religieuse) apparue en 1845 qui défend l'idée que la colonisation des terres de l'Ouest relève presque du devoir, de la destinée du peuple américain.

question du regard sur l'espace est en effet très présente : de nombreux plans montrent Cheryl en train d'observer un paysage et reprennent son point de vue, mais on peut aussi le plan où la porte de sa tente crée un cadre sur le paysage, qui le met en représentation et attire le regard dessus.

Au final, *Wild* et *Into the wild* semblent mettre en scène une nouvelle conquête de l'espace américaine, mais qui se fonde sur des idéaux différents de ceux du XIX^{ème} siècle. On pourrait parler d'une actualisation de la conquête de l'Ouest, un désir de se réapproprier l'espace qui diffère cependant du XIX^{ème} siècle, dans la mesure où ce désir serait cette fois-ci lié à la société américaine contemporaine, où la domination et la totale appropriation et occupation du territoire a déjà eu lieu. En s'inscrivant dans la lignée du road movie, genre typiquement américain à la fois dans ses thématiques et dans son iconographie ; en se nourrissant de références qui ont forgé la culture des grands espaces aux États-Unis, du transcendentalisme américain au mythe de la conquête de l'Ouest ; en reprenant des problématiques propres à l'époque contemporaine, *Wild* et *Into the wild* semblent essayer de réinventer un nouveau rapport à l'espace tout en interrogeant la culture et les comportements (en l'occurrence américains) actuels vis à vis du monde.

On peut également voir dans cette démarche l'idée que la culture des grands espaces et les idéologies sur laquelle elle se base qui ont permis de construire les États-Unis est désormais obsolète et demande « si le continent américain a bien été réellement découvert, si une autre Amérique n'est pas encore à conquérir et à faire, tant celle qui a été constituée sous le nom

des États-Unis paraît devoir être un échec social et écologique⁶⁸ ». Saad Chakali un critique et théoricien du cinéma, à propos de *Into the wild*, parle « d'un recommencement américain⁶⁹ », expression qui décrit bien cette idée que, même après des années de réflexions et de représentations de l'espace naturel, son aura n'est pas perdue et peut toujours être réinventée.

Ce regain d'intérêt pour les grands espaces n'est néanmoins pas spécifique à *Wild* et *Into the wild* ou même au cinéma américain en général, mais peut être perçu comme un phénomène culturel et sociétal car il s'observe à plusieurs niveaux de la culture américaine depuis plusieurs années. En effet (pour ne citer qu'eux), à un niveau politique avec la notion de *wilderness* défendue par les diverses ONG environnementales américaines dont la base idéologique semble être le transcendantalisme⁷⁰ ; à un niveau culturel avec Jack Kerouac qui renouvelle les rapports avec l'espace dans les années cinquante, en donnant naissance à la *beat generation* et en popularisant le road trip, nouveau moyen de s'engager dans et à l'espace américain en lui conférant un potentiel d'habitabilité ; à un niveau artistique avec le *Land art* qui a d'ailleurs vu le jour dans l'Ouest des États-Unis. Mouvement artistique de la nature par excellence, le *land art* veut aller au delà de la simple représentation de la nature comme la plupart des arts et en fait donc son support et son matériau, en sculptant des formes à même la terre ou la roche.

68 Saad Chakali, « Une nouvelle Amérique encore inapprochable. *Into the Wild*, Sean Penn, 2007 », *Vertigo*, vol. 35, no. 1, 2009, p.13

69 *Ibid.*, p.8

70 Paul Arnould et Eric Glon, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord. », in *Annales de géographie*, 2006/3 (n° 649), p.232

« Le paysage est donc une interrogation sur la culture, il n'est pas un objet autonome ; étudier le paysage, c'est étudier une culture, sa façon de construire l'espace et de se comprendre⁷¹ » disait Sandro Bernardi. La culture d'un pays peut effectivement jouer un rôle dans les représentations de son espace, de même que celles-ci peuvent influencer sur le rapport à l'espace du pays en question, comme ça a été le cas pour *Into the wild* qui a influencé le tourisme nord américain notamment en Alaska. Il y a donc une communication à double sens qui est établie entre les attitudes géographiques d'un pays et ses représentations.

Wild et *Into the wild* sont par conséquent représentatifs de tout un aspect de la culture américaine, plus précisément celle des grands espaces qui renvoie à la conquête et/ou la traversée du territoire. Cette omniprésence de discours et de réflexions sur la nature laisse penser que les États-Unis sont dans une quête constante de leur identité nationale et territoriale, que le pays a depuis toujours cherché à affirmer. *Wild* et *Into the wild* perpétuent donc cette tradition à travers leur manière de penser et de représenter l'espace naturel, par la place prépondérante qui lui est donné à l'image et dans la structure narrative des films et par les interrogations sous-jacentes qu'ils soulèvent quant à la place de cet espace dans la culture américaine. Cette citation de Saad Chakali à propos de *Into the wild* est alors tout autant pertinente pour *Wild* : « Ce film exprime avec beaucoup de tonitruance dionysiaque [...] que le cinéma étasunien contemporain paraît ne jamais en finir avec les mythologies constitutives de l'imaginaire social à partir duquel se sont édifiés les États-

71 Sandro Bernardi, *Antonioni, personnage-paysage*, 2006, p.12

Unis. Grands récits pour lesquels l'humaine confrontation avec la non-humanité du milieu naturel fournit une épreuve initiatique ainsi qu'un motif narratif et figuratif inépuisable⁷² ».

72 Saad Chakali, « Une nouvelle Amérique encore inapprochable. *Into the Wild*, Sean Penn, 2007 », *Vertigo*, vol. 35, no. 1, 2009, p.1

Conclusion

Wild et *Into the wild* sont deux road movies qui, au final, ne semblent pas simplement raconter la tragédie personnelle de Cheryl et Christopher et comment ils la surpassent en partant à l'aventure dans la nature ; mais également comment ces deux personnages trouvent leur place au sein du monde : comment ils le perçoivent, quelle symbolique celui-ci a pour eux mais aussi comment leur corps s'intègre à cet espace.

En effet, l'espace naturel est l'élément à partir duquel les deux films déploient leur structure narrative et esthétique, à tel point qu'on peut considérer qu'il n'est pas seulement un motif récurrent mais un élément à part entière, qui occupe une place au moins aussi importante que les protagonistes, d'autant plus qu'il les précède à l'écran.

Une des premières particularités de l'espace naturel de *Wild* et *Into the wild*, est qu'il s'agit d'un espace paysagé. On a en effet, un espace mis en représentation, il est fortement esthétisé, notamment au travers des différents procédés cinématographiques utilisés pour le filmer tout au long des films qui nous présentent la nature comme un ensemble presque organisé. Il possède alors des qualités contemplatives assumées, mais n'a pas pour seul but d'accompagner les personnages ou de les soutenir dans leurs actions ; et participe donc activement au déroulement de l'histoire.

Tout est donc mis en œuvre pour réellement donner corps à l'espace qui possède une existence par et pour lui-même et qui est présenté comme un ensemble sensible ; tout en étant la base à partir de laquelle les films vont se développer.

En effet, la complexité de la place qu'occupe l'espace naturel dans *Wild* et *Into the wild* réside dans le fait que, malgré son indépendance, il joue un rôle essentiel dans le développement des protagonistes, développement dont un des enjeux majeurs est de réussir à s'intégrer, à habiter cet espace. Un des thèmes principaux des deux films est justement le rapport des personnages à leur environnement, rapport qui évolue au cours du temps (notamment dans *Wild*) permettant ainsi de donner à l'espace naturel le rôle d'« objet » dans le schéma actantiel, donc au centre des enjeux et de la structure narrative des films.

Cette position considérable qui est donnée à l'espace dans *Wild* et *Into the wild*, n'est pas sans rappeler l'intérêt que porte la culture américaine (dans laquelle ces deux films sont inscrits) à la nature, intérêt qui transparaît donc dans ceux-ci. On a effectivement une articulation entre la manière de mettre en scène l'espace naturel ainsi que la place qui lui est accordée, et plusieurs éléments constitutifs de la culture des grands espaces aux États-Unis. Ces deux films nous proposent ainsi une réactualisation contemporaine des mythes fondateurs américains, dont le plus ancré dans les mémoires : la conquête de l'Ouest. En arrivant après celle-ci, *Into the wild* et *Wild* semblent reprendre l'héritage de ces mythes tout en restant enracinés dans leur époque, et tentent de réinventer, ou tout du moins de questionner les rapports à l'espace et au territoire américain. On peut reprendre les mots du héros de *Into the wild*, assez significatifs, qui parle de « révolution spirituelle ».

Dans une époque de surabondance des images, d'hyper consommation et de désillusion, *Wild* et *Into the wild* essayent de retrouver l'aura si particulière de la nature, sa signification « noble » et ainsi de véritablement créer un nouveau rapport entre l'homme et le territoire.

Bibliographie

- Ouvrages :

- Bénoliel Bernard et Thoret Jean-Baptiste, *Road movie, USA*, éditions Hoebeke, 2011, Paris
- Bernardi Sandro, *Antonioni, Paysage personnage*, Presses universitaires de Vincennes, 2006, Saint-Denis
- Berque Augustin (sous la dir. de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, éditions Champ Vallon, 1994
- Brémard Bénédicte, Michot Julie et Schmitt Isabelle (sous la dir. de), *On the road again... Quand le cinéma franchit les frontières*, 2018, éditions universitaires de Dijon
- Bonitzer Pascal, *Peinture et cinéma, Décadrages*, éditions de l'Etoile, 1985, Paris
- Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2013

- Conzen, Michael P. (sous la dir. de), *The making of the american landscape*, éditions Routledge, 2010, Boston
- Emerson Ralph Waldo, *La nature*, 1936, éditions Allia, 2014, Paris
- Gaudin Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, éditions Armand Colin, 2015, Paris
- Gardies André, *L'espace au cinéma*, éditions Méridiens-Klincksieck, 1993, Paris
- Gardies André et Vercier Bruno, *Le récit filmique*, éditions Hachette, 1993, Paris
- Hurault-Paupe Anne, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? », in *Cinéma et voyage*, René Gardies (sous la dir. de), éditions l'Harmattan, 2007, Paris
- Montero Laureano, Veters Carl et Wells-Lassagne Shannon (sous la dir. de), *On the road again... Quand le cinéma reprend la route*, 2018, éditions universitaires de Dijon

- Mottet Jean (sous la dir. de), *Les paysages du cinéma*, éditions Champ Vallon, 1999, Seyssel
- Mottet Jean, *L'invention de la scène américaine – Cinéma et paysage*, éditions l'Harmattan, 1998, Paris
- Natali Maurizia, *L'image-paysage, iconologie et cinéma*, Presses universitaires de Vincennes, 1996, Saint-Denis
- Thoret Jean-Baptiste, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, éditions Flammarion, 2011
- White Kenneth, *Le plateau de l'albatros*, éditions Le mot et le reste, 2018. Première édition : éditions Grasset, 1994, Paris
- Ziegler Damien, *La représentation du paysage au cinéma*, éditions Bazaar & co, 2010, Paris

- Revues :

- Arnould Paul et Glon Éric, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord. », in *Annales de géographie*, 2006/3 (n° 649), pp. 227-238.
URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2006-3-page-227.htm>
- Argod Pascale, « Du *road movie* au « voyage sauvage » : la quête d’aventure sur la route et le mythe du voyageur héroïque », in *Via*, 14 | 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/viatourism/3177> ; consulté le 15 mai 2020.
- Argod Pascale, « Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : genre intermédial, quête et diffusion du voyage "authentique" », in *Téoros*, volume 30 n°1, 2011, pp. 119–127.
URL : <https://doi.org/10.7202/1012115ar>
- Assayas Olivier, « La ligne de fuite perdue. Notes sur l’espace américain », in *Cahiers du cinéma*, n°337, juin 1982.
Réédité dans *Présence – Écrits sur le cinéma*, Assayas Olivier, éditions Gallimard, 2009

- Bayon Estelle, « Le cinéma de l'humilité : un imaginaire environnemental cinématographique », in *Raison publique*, vol. 17, n°2, 2012, pp. 93-104.

URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-93.htm>

- Bellot Marc, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », in *La Clé des Langues*, octobre 2008.

URL: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain> ; Consulté le 15/08/2020.

- Chakali Saad, « Une nouvelle Amérique encore inapprochable. *Into the Wild*, Sean Penn, 2007 », in *Vertigo*, vol. 35, n°1, 2009, pp. 5-13.

- Dixon Hunt John, « Le paysage américain est-il devenu non européen ? » in *Le débat*, n°65, 1991/3, pp.59-74

- Gaudin Antoine, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », in *Miranda*, 10 | 2014

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6216> ; consulté le 17 avril 2020.

- Gaudin Antoine, « Pour un cinéma géopoétique : Los Muertos de Lisandro Alonso », *L'écran poétique*, in *CinémAction* n°157, 2015, pp. 34-43
- Hubner Patrick, « D'On the Road à Into the Wild : la parabole du désenchantement », in *Babel*, 28 | 2013, pp.109-122
URL : <http://journals.openedition.org/babel/3490> ; consulté le 22 mai 2020.
- Moser Walter (sous la dir. de), « Le road movie interculturel », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, n°2-3, 2008

Table des matières

Introduction.....	4
1 – Une mise en scène de l'espace désanthropocentrée.....	15
1.1 – Un espace naturel paysagé.....	15
1.1.1 – la place du paysage dans la représentation de l'espace.....	15
1.1.2 – des paysages neutres et interdépendants.....	20
1.2 – L'omniprésence de l'espace naturel dans le corps des films.....	23
1.2.1 – l'espace, plus qu'un simple décor.....	23
1.2.2 – le caractère infini de l'espace.....	25
2 – Habiter le monde.....	29
2.1 – L'espace naturel comme monde sensible.....	29
2.1.1 – donner corps à l'espace : le mouvement et l'aspect sensoriel de l'espace.....	29
2.1.2 – faire corps avec l'espace : les espaces naturels comme lieu d'accès à l'intériorité des personnages.....	34
2.1.3 – faire corps avec l'espace : une recherche active d'intégration à l'espace de la part des personnages.....	47
2.2 – Le rôle de l'espace naturel dans la structure narrative de <i>Wild</i> et <i>Into the wild</i>...52	52
2.2.1 – la recherche d'intégration comme élément directeur du parcours des héros.....	52

2.2.2 – le périple des héros comme voyage à la fois intérieur et extérieur.....	55
2.2.3 – la place de l’espace ans la schéma actantiel.....	60
3 – Une conception socio-culturelle de l'espace.....	66
3.1 – <i>Wild</i> et <i>Into the wild</i>, deux road movies dont l'esthétique de l'espace	
est inscrite dans leur temps.....	69
3.1.1 – évolution du road movie américain.....	69
3.1.2 – redéfinition contemporaine des rapports et de l'intérêt porté à l'espace naturel.....	79
3.2 – <i>Wild</i> et <i>Into the wild</i> comme « films-miroirs » d'un aspect de la culture	
américaine.....	87
3.2.1 – le transcendantalisme américain.....	88
3.2.2 – le passé de conquête des Etats-Unis et son impact sur la culture du pays.....	92
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	103