



HAL
open science

**L'environnement au cinéma ou comment dénaturer la “
nature ” : étude de La panthère des neiges (2021), Hic
(de crimes en crimes) (2002), La tortue rouge (2016) et
Le chêne (2022)**

Gaultier Franiatte

► **To cite this version:**

Gaultier Franiatte. L'environnement au cinéma ou comment dénaturer la “ nature ” : étude de La panthère des neiges (2021), Hic (de crimes en crimes) (2002), La tortue rouge (2016) et Le chêne (2022). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03935253

HAL Id: dumas-03935253

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03935253>

Submitted on 11 Jan 2023

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 1 Panthéon-Sorbonne

École des arts de la Sorbonne

Mémoire de Master 2 Cinéma - Recherche

Session de septembre 2022, sous la direction de Vincent Amiel et de José Moure

L'environnement au cinéma ou comment dénaturer la « nature »

Étude de *La panthère des neiges* (2021), *Hic (de crimes en crimes)* (2002),
La tortue rouge (2016) et *Le chêne* (2022)

Table des matières

L'environnement au cinéma ou comment dénaturer la « nature ».....	1
Avant-propos.....	4
Introduction.....	6
I Quelles natures.....	13
A) La panthère des neiges.....	13
a- Une quête.....	14
b- Que la nature est belle !.....	17
c- La mignonnerie.....	21
B) Hic (de crimes en crimes).....	24
a- Une caméra omniprésente.....	24
b- Une histoire se dévoile.....	28
c) L'indifférence animale.....	32
C) La tortue rouge.....	34
a- La sobriété.....	35
b- Nature simplifiée.....	39
c- La croisée des cultures.....	41
D) Le chêne.....	44
a- Un film d'aventure immobile.....	44
b- L'émerveillement.....	48
c- Une nature sympathique.....	51
II Quelles relations à ces natures ?.....	54
A) Proximité physique.....	54
a- Observateur ou voisin ?.....	54
b- ... Ou immergé ?.....	60
B) Quels dialogues ?.....	63
a- Un silence.....	63
b- ... Bavard.....	66
C) La place de la mort.....	68

a- Qui meurt ? Comment ?.....	68
b- Qui sont ces serpents qui sifflent ?.....	72
III Des natures politiques.....	77
A) Place de l'humain.e.....	77
a- Dualisme nature culture.....	78
b- Un risque de misanthropie ?.....	80
c- Émerveiller.....	82
B) Prendre le temps.....	86
a- Ralentir.....	87
b- Variation.....	92
C) Cinéma écolo.....	95
a- Dans les récits.....	96
b- Écoproduction.....	101
Conclusion.....	105
Glossaire.....	112
Filmographie.....	115
Corpus principal.....	115
Corpus secondaire.....	116
Bibliographie.....	119
Liste des illustrations.....	120
Résumé.....	121
Mots-clés.....	121
Summary.....	121
Key words.....	121

Avant-propos

Ce travail est l'aboutissement de cinq années universitaires qui n'ont pas été de tout repos. L'arrivée dans la capitale, dans la vie adulte, la prise de conscience de l'urgence écologique, la perte de repère et, la reconstruction de nouveaux, plus accessibles. Je n'étais pas voué à finir un master puisque j'arrivais surtout par amour des tournages. Puis certain.e.s conférencier.e.s attirèrent mon attention, d'année en année. La crise du Covid, les peurs collapsologistes qu'elle réveillait et le distanciel aseptisé qu'elle imposait, ont failli me couper définitivement de la recherche. Heureusement mon sujet m'a aussi permis de trouver l'apaisement : une sobriété des images, de mes images.

Alors merci Messieurs Moure et Amiel pour votre patience et votre pédagogie face au dogmatisme. Merci pour votre transmission de regard cinématographique. Merci également à Mesdames Leperchey et Bui. Merci Chjara sans qui je n'aurais sans doute jamais fini le master 1. Merci Monsieur Fougea pour votre aide. Merci à ma famille à qui j'ai fait subir toute sorte de films quand elle voulait se divertir. Merci aux copaines¹ de lycée, d'Extinction Rébellion, de tournages, qui m'ont aidé et m'aideront à traverser dans la joie et les pleurs ces questions existentielles d'un jeune au XXIème siècle.

Merci à toutes celles et ceux qui me posèrent des questions sur mon mémoire et qui participèrent à la colonne vertébrale de celui-ci. Merci à mes relecteurices² Marion, Thomas, François, Lauma, Laurent, Sophie, Charlène. J'ai essayé de rester le plus objectif possible néanmoins mes sensibilités imposèrent quelques choix : l'écriture inclusive déjà, afin de systématiser l'égalité entre les genres et de diluer cette règle odieuse qu'est « le masculin l'emporte sur le féminin ». J'ai également fait le choix d'une relative interdisciplinarité avec les sciences humaines car je pense que le cloisonnement limite la compréhension. Je vous souhaite une bonne lecture.

1 Inclusif de copains et copines

2 Inclusif de relecteurs et relectrices

Aujourd'hui nous avons pris l'habitude de nous interroger sur ce que dit un poème de la race ou du genre, même si le poème ne fait pas mention explicite de la race ou du genre. Bientôt nous prendrons l'habitude de nous interroger sur ce que dit tout texte à propos de l'environnement, même si n'y apparaissent ni animaux, ni arbres ou montagnes.

Morton Timothy. *La pensée écologique* Zulma essais, 2019, page 29

J'appelle Nature cette communauté où m'introduit mon corps.

Novalis

Introduction

Si je vous écris « nature », vous voyez quoi ? Une forêt silencieuse ? La main de *Maximus Decimus Meridius* frôlant les épis de blés dans *Gladiator* (Scott 2000) ? Un documentaire animalier sur les loups ou les fourmis ? La réserve naturelle de *Into the wild* (Penn 2007) ? Ou bien la plante verte qui trône sur votre bureau à côté de l'ordinateur affichant ce texte ? Quelle que soit l'image qui vous soit venue en tête, je suis certain que la majeure partie de votre entourage acceptera de définir cela comme « naturel » également. Mais qu'est-ce que ça veut dire « naturel » ? Le Larousse me dit *qui appartient à la nature*³. Et à propos de la nature ? *Le monde physique, l'univers, l'ensemble des choses et des êtres, la réalité*⁴. Donc une voiture est naturelle ? Négatif, Le Larousse ajoute *Ensemble de ce qui, dans le monde physique, n'apparaît pas comme (trop) transformé par l'homme (en particulier par opposition à la ville)*. C'est curieux pour une définition d'inclure un « trop » entre parenthèse, drôlement subjectif !

Pourtant dans la plupart des films c'est plutôt clair lorsqu'un personnage est dans une ville ou dans la nature : *Batman begins* ? ville (Gotham), *Annie Hall* ? ville, *La planète bleue* ? nature, *Captain Fantastic* ? nature. Enfin plus précisément le retour à la ville dans ce dernier provoque de cocasses situations stéréotypées entre les enfants « purs » et naïfs qui ont grandi en toute honnêteté dans la forêt et les autres enfants abreuvés de téléphones et de jeux agressifs. Cette illustration du mythe du bon enfant, sincère, élevé loin des violences de la société, plairait à Rousseau. Je ne lui ferai pas l'affront de vulgariser son argumentaire dense mais il est commun d'entendre dire dans notre société occidentale des phrases telles qu'« Oh je me suis ressourcé ce week-end, j'étais en pleine nature, dans le calme, c'était génial », « je me suis mis au vert ! ». Comme si on allait s'immerger, se baigner dans la nature puis en ressortir pour revenir à la civilisation, à la rationalité, à la

3 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/naturel/53897> consulté le 10/08/2022

4 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nature/53894> consulté le 12/09/2022

ville, au monde réel. Pourtant, comme nous le dit la définition du Larousse, la nature c'est le monde physique, l'ensemble des choses et des êtres, la réalité. Donc théoriquement le béton, c'est de la nature ! Cela fait partie de la réalité, les moteurs thermiques aussi ! Alors pourquoi la nature est si précisément associée aux arbres, aux oiseaux, aux poissons ? D'où vient cet imaginaire collectif ?

Cette classification fut notamment identifiée par Philippe Descola. L'ontologie* naturaliste, comme il la nomme, côtoie sur Terre d'autres paradigmes tels que l'ontologie animiste, la totémiste et l'analogiste qu'il développe dans son livre *Par-delà nature et culture*⁵. Cependant, Descola ne décela pas que « toutes les sociétés humaines découpent la réalité en deux entités : l'âme et le corps, la matière et l'esprit, la nature et la culture, le physique et le mental. Ce qui change d'une société à l'autre ce sont les êtres qui sont dotés d'une âme. »⁶, mais nous y reviendrons. Concernant notre imaginaire collectif, notre classification, des chercheuses⁷ retrouvent ces racines dans les écrits religieux chrétiens, notamment l'Ancien Testament qui énonce « remplissez la terre et soumettez-la » genèse (1,28). Je ne m'éterniserai pas sur l'importance qu'ont eu les religions chrétiennes dans l'histoire de l'Europe, du Nouveau Monde, des colonisations, sur nos croyances et nos convictions actuelles. La philosophie européenne se développa dans ce terreau, accouchant, avec Descartes par exemple, du culte de la pensée, de la subordination du corps à l'esprit, réduisant le non-humain à des « animaux machine »⁸ qui ne pensent pas mais sont mus par des besoins, des instincts, par le déterminisme biologique qui frappe ce monde créé par Dieu pour l'Humain, son fils. Levi-Strauss formula en 1947 que « la nature regroupe tout ce qui échappe à la volonté de l'homme »⁹. Tel était l'équilibre du structuralisme, les sciences humaines avaient la tâche d'étudier le domaine des règles et laissaient à d'autres le soin de décrire l'Humain.e dans son infrastructure

5 DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, coll NRF, paris, 2005, 640 pages

6 *Sciences Humaines* n°281, mai 2016, *Ma chienne, mon portable et moi*, page 37

7 Inclusif pour chercheurs et chercheuses

8 Résumé dans *Sciences Humaines* n°281, mai 2016, *Ma chienne, mon portable et moi*, page 35

9 Résumé dans *Sciences Humaines* n°281, mai 2016, *La nature sous l'œil des anthropologues*, page 52

« naturelle ». La classification actuelle en descend puisque biologie et sciences sociales demeurent séparées au lycée et dans les têtes. Baptiste Morizot résume ce cheminement ainsi : « Il aura suffi que le judéo-christianisme fasse fuir Dieu de la « nature » pour la rendre profane, puis que la révolution industrielle et scientifique transforme la nature restante en matière dépourvue d'intelligences, d'influences invisibles, à disposition de l'extractivisme*, pour que l'humain se retrouve en cavalier solitaire dans le cosmos, entouré de matière bête et méchante. »¹⁰ Mais depuis dix ans, si j'en crois les dates des articles, des chercheuses multiplient les découvertes et les publications, peut-être est-ce plus compliqué que cela. Peut-être que le chant des oiseaux est parfois inné, parfois acquis par entraînement et écoute des anciens¹¹, peut-être que le sacrifice aztèque, réduit à un acte cannibale, répondait en partie à la contrainte de la rareté des protéines animales sur les hauts plateaux mexicains¹², peut-être que les frontières entre inné et acquis, entre biologique et social, entre culture et nature, sont bien moins nettes dans la réalité que dans nos têtes. Aujourd'hui, l'anthropocène* ébranle ce partage.

Dans *l'esprit du temps*, Edgar Morin observe qu'il se passe depuis toujours « un double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire », les fictions s'ancrent dans nos paradigmes et nos paradigmes se construisent, entre autre, par des fictions. Yuval Noah Harari développe dans *Sapiens : une brève histoire de l'humanité*¹³ le postulat qu'*Homo sapiens* se distingue avant tout par sa capacité de croire, grâce à son imagination, en des fictions, des choses qui n'existent pas encore ; et grâce à cela accepter de travailler en groupe à la réalisation de projets colossaux (bâtir des empires, modifier des écosystèmes irréversiblement, aller sur la

10 MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant* Acte sud 2020, page 33

11 FOREST Denis (dir.), *L'innéité aujourd'hui. Connaissances scientifiques et problèmes philosophiques*, Éditions matériologistes, 2015

12 JOURNET Nicolas, *La nature sous l'œil des anthropologues*, *Sciences humaines* n°281 mai 2016

13 NOAH HARARI Yuval, *Sapiens : une brève histoire de l'humanité*, Albin Michel, paris, 2015, 512 pages.

lune...). Aujourd'hui, nos rêves changent. Cyril Dion appelle d'ailleurs dans *Petit manuel de résistance contemporaine* à créer de nouveaux récits, « une nouvelle fiction collective »¹⁴.

De la même manière que des siècles de rêve, avec Lucien de Samosate, avec Jules Verne, ou encore avec *Le voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902), menèrent à des concessions et un investissement national aux États-Unis pour réaliser en 1969 cette fiction omniprésente dans toutes les têtes. Cyril Dion et bien d'autres appellent à imaginer au plus tôt dans les fictions le monde de demain, qu'il soit possible et motive toutes les têtes et toutes les mains à ralentir le dérèglement climatique¹⁵ et éviter l'effondrement de la biodiversité.



Le voyage dans la lune, Georges Méliès, 1902, Star Film

L'urgence climatique impose de redéfinir et adapter notre société, nos industries, nos choix de vies, nos rêves et notre vision du monde. C'est ainsi que depuis un an et demi j'ai entrepris une recherche, au début remplie d'affirmations, puis petit à petit de questionnements. Qu'est-ce qu'un cinéma écologiste ? Comment participe-t-il à renouveler

14 « Le monde d'après-demain », *Libération.fr*, 12 avril 2017, consulté le 11/08/2022

15 <https://www.ecologie.gouv.fr/publication-du-no/veau-rapport-du-giec-france-rappelle-necessite-poursuivre-baisse-des-emissions>, consulté le 11/08/2022

nos rêves ? Nos grands récits ? Quand on se pose ces questions, très rapidement nous abordons des grandes questions philosophiques et ontologiques telles que : qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que l'art ? L'art doit-il avoir un but ? Une utilité ? Réelle ? Spirituelle ? Comme messieurs Moure et Amiel essayèrent souvent de me le rappeler, ce travail reste un travail sur l'esthétique des films. Alors quelles peuvent-être les esthétiques de l'écologie ? Comme nous venons de le lire, nature et culture ne sont plus si hermétiques dans le monde de la recherche, mais qu'en est-il dans le monde du cinéma ? Comment ce que l'on associe au naturel ou au culturel, demeurent-ils¹⁶ filmé.e.s la plupart du temps ? Vaste question qui pourrait engendrer un re-visionnage complet de toute la filmographie mondiale, tel que le propose Timothy Morton dans sa citation qui trône en page de titre de ce travail.

Ces nouveaux récits existent déjà (partiellement ?) scénaristiquement au cinéma. Des récits dystopiques, collapsologues* comme *Soleil vert* (Fleischer 1973) qui dépeint une New York polluée, surpeuplée, et ses conséquences, ou encore la mort de la nature dans *La route* (Hillcoat 2009), le dérèglement climatique dans *Day after Tomorrow* (Emmerich 2004), *Interstellar* (Nolan 2014) et la fuite dans l'espace face à la disparition de la biodiversité. Ou enfin plus récemment, la série Canal+ *L'effondrement* (Les parasites 2019) qui met frontalement en scène dans le contexte Français les questions de nucléaire, de résilience alimentaire et énergétique, de violence et de disparités sociales abordées par Servigne. On retrouve également au cinéma des récits réalistes, critiques de nos modes de vie à l'image de *Dodes'kaden* (Kurosawa 1970) qui place l'action dans une décharge et questionne notre relation à nos « déchets », *Sugarland* (Gameau 2018) analyse la relation des États-Unien.ne.s au sucre, à leur nourriture, à leur mode de vie ou enfin *Okja* (Joon-ho 2017) abordant des questions de rapport au non-humain, de conséquences écologiques à la consommation de viande et de violence du capitalisme.

16 Inclusif de ils et elles

Les exemples précédents critiquent notre société mais je les lie à mon sujet par des chemins parfois tortueux. D'autres exemples se revendiquent d'eux-mêmes écologistes ou en tout cas conscients : *Home* (Arthus-Bertrand 2009) m'avait choqué, enfant, par sa fin alarmiste sur un ton de « la nature est en train de mourir » avec ses grands travellings en hélicoptère de paysages modifiés par l'humain sur fond de violons stridents ou mélancoliques. Récits de résilience également, dans des documentaires tels que *Le temps des grâces* (Marchais 2009) qui étudie des conséquences de l'agriculture intensive au court et long terme et propose des alternatives, Coline Serreau fait un peu de même sur la question des graines brevetée dans *Solutions locales pour un désordre global* (2010). Sans oublier la myriade de documentaires animaliers abordant plus ou moins directement les conséquences du dérèglement climatique dans la vie des espèces. Mais qu'en est-il des fictions, des nouveaux grands récits ?

Côté fiction, les long-métrages s'appuyant sur la situation actuelle et laissant espérer un avenir différent, vivable, semblent plutôt rare. *La belle verte* (Serreau 1996), ce « bide » français ; refait tranquillement surface autour de moi pour ses personnages aux mœurs différentes, « j'étais trop en avance, personne n'a compris le film, et maintenant tout le monde en reparle »¹⁷ confie Serreau. *Captain Fantastic* (Ross 2016) raconte l'histoire d'une famille ayant grandi dans la forêt. Après le décès de leur mère, les six enfants doivent retourner avec leur père chez leurs semblables pour l'enterrer. Ce film essaie bien de conclure avec un compromis entre le survivalisme* individualiste et le mode de vie consumériste standard, cependant esthétiquement il reste assez classique, le traitement du non-humain ne m'a pas paru révolutionnaire, restreint à un décors pour les activités de la famille. Si ce n'est un plan, le premier, un travelling arrière tortueux sur la forêt accompagné des sons de forêt. Là, je me suis rappelé que dans *Home* (Arthus-Bertrand 2009), les travellings en hélicoptère consistaient la plupart du temps en un travelling avant rectiligne avec fond musical pompeux. Le premier travelling invoque une complexité dissimulée

17 Source : interview téléphonique de Coline Serreau réalisée par Gaultier Franiatte le 24/03/2021

tandis que le second semble plus conquérant, comme un safari. En sept ans, le vocabulaire visuel s'est enrichi. Les frontières entre nature et culture cèdent dans les sciences humaines, et le cinéma suit ses pas petit à petit. Qu'en est-il depuis 2015 ?

« Quelle est la différence entre un film engagé écologiquement et un film « écolo » ? Le premier est intéressant, le second est un bon film » m'affirme Croco, un réalisateur artiste* chez *Extinction Rébellion*¹⁸. Qu'est-ce qu'un film écolo ? Qu'est-ce que l'écologie ? Une « Science ayant pour objet les relations des êtres vivants (animaux, végétaux, micro-organismes) avec leur environnement, ainsi qu'avec les autres êtres vivants »¹⁹. Que pourrait-être une esthétique de l'écologie, de la relation entre humain, non-humain, végétal, minéral ? Comment filmer l'interdépendance, la coexistence, la nature non pas comme un tout vert mais comme un fourmillement d'espèces ? Quelques jours plus tard, j'allais voir *Le chêne* (Seydoux, Charbonnier 2022). Ce film d'une originalité certaine met en scène de multiples interactions entre le chêne et les espèces avoisinantes comme un film d'action, certes non-réaliste, mais captivant ! Sans voix off, les animaux, les végétaux et même les mycètes y jouent et interagissent malgré leur diverse taille, leur rythme de vie et leur impact sur les autres. Un langage se développe permettant aux cinéastes de raconter leur nature, leurs empathies, leurs histoires.

En plus de *Le chêne*, il me tenait à cœur d'inclure à mon corpus un documentaire animalier plus classique, genre cinématographique sur lequel ce nouveau langage se construit. *La panthère des neiges* par Amiguet, Munier et Tesson sorti en 2021 apporte en plus une légitimité à ce choix avec ses 600 000 entrées. Je me permets de revenir en arrière avec un film de 2003, *Hic (de crimes en crimes)* réalisé par l'hongrois Gyoryi Palfi, car ses expérimentations ouvrent un champ des possibles passionnant. Et enfin, j'inclus le film d'animation *La tortue rouge* de Mickaël Dudok de Wit (2016) où la frontière entre humain.e.s et animal me questionne.

18 <https://extinctionrebellion.fr/>

19 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cologie/27614> consulté le 11/08/2022

Étant donné le choix politique de nombreuses personnes, en particulier ici de cinéastes, de remettre en avant la nature pour diverses raisons (sa disparition, sa beauté, son utilité, sa diversité, son omniprésence...) sachant que «la » nature n'existe pas mais que chacun.e a construit sa propre définition de la nature selon son éducation, ses expériences, ses sensibilités ; ma problématique sera : **Comment ces cinéastes construisent-ils leur nature et quelles relations ont-ils avec ?**

Je commencerai par décrire le récit et les principaux choix esthétiques de mon corpus principal : *La panthère des neiges*, puis *Hic (de crimes en crimes)*, *La tortue rouge*, et enfin *Le chêne*. Ensuite, j'étudierai la distance que la caméra et les humain.e.s entretiennent avec cette nature, quelle distance physique, quelles interactions et quelles communications. Pour enfin comparer ces regards, les confronter aux sciences humaines, et aux enjeux introduits précédemment.

I Quelles natures

En présentant la trame scénaristique, les personnages, les péripéties et l'esthétique principale de chaque film, je vais essayer ici de détailler la matière, de décortiquer les contraintes puis les choix qui nous serviront ensuite à estimer les intentions, les similitudes ou les désaccords sur ce qu'on appelle « la nature » et sa place.

A) *La panthère des neiges*

C'est un documentaire français en couleur de 92 minutes format 16:9. Il m'a été conseillé à sa sortie (décembre 2021) par mon meilleur ami chasseur, photographe et admirateur de Vincent Munier. Munier, photographe animalier reconnu, l'a co-réalisé avec

Marie Amiguet, une jeune cadreuse/ réalisatrice ayant aussi quelques films animaliers à son actif. Elle cadre Munier et Sylvain Tesson pendant leur quête et leurs réflexions. Sylvain Tesson, voyageur, écrivain, est un baroudeur, un alpiniste, un solitaire qui a souvent critiqué notre époque et le monde de la consommation à toute allure.

a- Une quête

Nous suivons donc ces deux hommes ; Vincent Munier et Sylvain Tesson. Ils sont à la recherche de la panthère des neiges, « pour moi, rêve, pour lui, un rendez-vous » explique Tesson en voix off au 36eme plan. Ils lancent plusieurs expéditions sous différents angles où ils arpentent un massif à la recherche de l'espèce locale très difficile à observer. En chemin ils rencontrent diverses espèces avant de finalement réussir à filmer le félin alors que Tesson s'apprêtait à abandonner. Au cours des longs moments d'attente ils se confient, sur leur relation à cette nature, au monde, le tout agrémenté d'extrait du livre éponyme de Tesson qu'il publia à son retour avant la sortie du film.

Qui dit documentaire animalier dit nombreuses espèces : yak et loup au troisième plan, lièvre en plan 58, barals, chouettes ? Rapaces ? volatiles divers qu'ils ne nommeront pas. Grizzlis, cerf ? Équidés, mulot, chat, marmotte ?, renard. ? Munier, le spécialiste, notre principale référence, ne les nomme pas non plus. Et enfin bien sûr : la panthère ! Le montage du film alterne ainsi entre belles images d'animaux plus ou moins « rares » dans différentes situations : alerte, repas, en troupes, seuls, à l'aube, au crépuscule, de nuit ... Nous pourrions rajouter en sous-titre des belles images en contre-jour et haute définition « que la nature est diversifiée et belle ». Ces plans sont souvent accompagnés d'une voix off comme dans la plupart des documentaires, celle de Tesson. Mais encore des plans larges de paysages et une diégèse complètement réaliste. Toutefois, à la différence d'autres documentaires comme *La planète bleue* (Fothergil, Byatt 2004), où ils filment un animal (baleine, otarie, orque) dans son habitat en expliquant ce qu'il mange, comment il se

reproduit et quelle est sa vie sociale ; dans *la panthère des neiges* le but est juste de la trouver. finalement beaucoup d'attente pour peu d'explications.

Le film d'affût comporte néanmoins de la tension. Quand Munier se rapproche du yak par exemple, alors que « Ils sont territoriaux à cette période là, ils peuvent charger. » plan 114, sur le plan nous voyons le yak en arrière champ et Munier 100 mètres devant ne cessant de s'avancer avec son appareil photo.



La panthère des neiges 114 Munier se rapprochant toujours plus du yak

Évidemment en ressort une sorte de courage de l'expert, connaissant les limites à ne pas franchir et se permettant d'enfreindre les conseils primaires. L'apothéose de tension reste l'approche des grizzlis. Au début les hommes les repèrent au sommet d'une crête en face, que les grizzlis descendent petit à petit. Dans un premier temps impressionné, Tesson commence à craindre pour sa vie plan 387 « faut peut-être qu'on se barre là quand même ? - Non ! On se barre pas ! ». À nouveau Munier paraît maîtriser les limites, à moins que ce ne soit le goût du risque ? « Y a peut-être un moment où faut qu'on y aille ? Il est où le troisième ? - Allez go ! », Munier se décide lorsqu'il se rend compte que, concentré sur ses photos il en a perdu un de vue. Ce passage illustre les limites différentes des deux hommes dans le rapport au risque.

Dès le premier plan, deux tibétains observent la montagne et commentent l'expédition d'un groupe de personnes qui, selon leurs dires, semblent déterminées. Cette

entrée en matière prépare à une mise en scène de leur affût, qui se ressentira de temps en temps. Plan 401 Tesson découvre une grotte, joue la surprise, caméra de l'intérieur ce qui impose d'être entré pour l'y poser avant. Notons la présence courante de plans où Tesson écrit sur son carnet, souvent enrichis de sa voix off, laissant croire que nous entendons ce qu'il est en train d'écrire, que nous sommes au plus proche de son aventure. Il faut savoir que le film se dit « une adaptation du roman de Tesson » au générique et en effet toutes les voix off proviennent des pensées de Tesson, Munier n'est audible qu'en son direct. Une place majeure est donnée aux détails pratiques de l'expédition : plan 47 sur le GPS, cherchant un point d'observation, plan 49 le départ en randonnée, plan 94 ils enfilent leur combinaisons de camouflage.... Et puis tout le long le film montre fréquemment des champs-contrechamps entre Munier et Tesson comme en 135/136 ou entre les deux hommes et ce qu'ils regardent comme en 82/83. Observons qu'au dénouement, lorsqu'ils rencontrent la panthère, la fameuse, et bien le montage alterne panthère, Munier, panthère, les deux hommes, panthère, etc ... La joie, la jouissance des deux hommes devient aussi importante que les images, que l'objet de leur joie. Le titre, l'affiche et leur dires placent au centre la panthère des neiges mais le récit, les choix de mise en scène, de cadrages, de montage leur accorde une place primordiale aussi, à leur personnalité, à leur convictions...



La panthère des neiges 401 Mise en scène de la découverte de la grotte

Lorsqu'ils patientent et échangent (enfin, c'est surtout Tesson qui pose des questions à Munier) ils abordent ainsi leur relation à la solitude, au monde humain, à ce qu'ils observent ou attendent. Plan 157 « est-ce que tu finis pas par avoir des pensées noires ? Demande Tesson, à force de mouliner du ciboulot ?- ah non. Répond Munier - c'est bien, ça veut dire que tu te sens là où tu dois être ». Et petit à petit, par sa place de novice auprès de Munier, par la proximité que l'on développe avec ses pensée insérées en voix off ; nous nous rapprochons de Tesson. Le film raconte autant la quête des deux hommes, leur apprentissage, qu'il montre cette nature impressionnante, parfois dangereuse, mais belle.

b- Que la nature est belle !

Je reconnais l'expérience des cadreuses animalier.e.s de Munier et Amiguet pour ce qui est des paysages et des animaux. L'excellent matériel leur permet de zoomer jusqu'à 800 mm et ainsi d'être au plus proche des animaux tel le plan 21 de barals gambadant remplissant l'image.

Nous sentons leur inclinaison pour les contre-jours qui permettent de découper et lier d'une robe noire les silhouettes à la terre qui la porte. De manière générale le film est très contrasté, il recherche les contre jours ; les aubes et les crépuscule. Tel Salgado mystifiant ses photos, ce choix construit des images surréalistes, embellit, mystifie, plutôt que montrer sobrement la réalité crue.



La panthère des neiges 377 contre-jour et les contrastes forts



SALGADO, photo issue de sa série *Genesis* (avec Lélia Wanick Salgado), Taschen France, Paris, 2013.

Nous y observons bien le traitement ultra-contrasté donnant à la scène un air irréel, mystique

Le contraste se retrouve aussi dans les échelles de plans. *La panthère des neiges* est composé majoritairement de trois types de plans : des longues focales impressionnantes (jusqu'à 800mm d'après un dialogue) pour bien voir l'animal dans l'image. Les plus courtes focales saisissent l'immensité du paysage et partagent l'impression, l'immersion, tel le plan encadrant la montagne ci-dessous ; la montagne y semble coincée

dans le cadre, à moins que ce ne soit le cadre qui soit poussé par la montagne ? Le troisième type de plan, ce sont ceux de de Tesson et de Munier pendant leur quête, d'échelle variable. La quantité de ce dernier type de plan pousse parfois à se demander si le titre ne devrait pas plutôt être « *la quête de la panthère des neiges* ».



La panthère des neiges 84 montagne coincée dans le cadre

Des échelles de plan intermédiaires surviennent tout de même de temps en temps, le montage rechigne à nous contextualiser ce que fait l'animal, elles servent surtout pour la recherche, dans un panoramique attentif au moindre mouvement, sur une falaise ou dans une vallée. Le film comporte par ailleurs de nombreux plans de textures, de falaise, d'herbes ou poils en contre-jour ou même le 7eme plan où l'on suit pendant une quinzaine de secondes un nuage de poussière rouge grossir puis prendre tout le cadre. Cette impressionnante démonstration des éléments suivie d'un fondu au noir puis de nos deux protagonistes confortablement assis près de la maison du premier plan ajoute d'ailleurs un brin d'humour, d'autodérision, à la rencontre. Quoi qu'il en soit le contexte du film impulse neige, mousse, herbes, terre et poussière dans la plupart des plans, nous immergeant dans une nature élémentaire, aride, sauvage. La figure de la crête revient souvent, nombreux plans dessinent la frontière entre le ciel et la terre. Des plans de rencontres, souvent à l'aurore où les ombres projetées précisent les volumes. Le film rassemble donc les plus beaux plans, les meilleurs moments de leurs attentes et sous les meilleurs jours

possibles, construisant ainsi une esthétique contrastée, animée, attirante, rendant les animaux beaux, puissants mignons.

La belle nature de Munier et Amiguet est accompagnée de musique. Elle est écrite par deux anglo-saxons, Nick Cave et Warren Ellis, et évoque une inspiration de musique traditionnelle potentiellement tibétaine vu la localisation de l'histoire. Dans le film s'enchaînent diverses musiques au schéma de construction régulier. Elles sont majoritairement instrumentales et les rares voix se limitent à des rôles, des voix qui rappellent elles aussi une culture que l'on imagine locale. Souvent les mélodies, lentes, ondulent autour de deux notes récurrentes en fond ce qui rappelle des sessions d'improvisation et donc d'écoute, d'attention du moment. Les flûtes et cordes majoritaires vibrent, mais Nick Cave et Warren Ellis ne s'empêchent pas de rajouter du synthé ou des sounds design pour illustrer le mysticisme ou plutôt le chamanisme. De manière générale les musiques appuient la connexion entre les deux hommes et le lieu. On y retrouve un brin de primitivisme dans la frugalité des accords, des mélodies, de l'ampleur des notes ; et rarement plus de trois instruments en même temps. Disons que nous retrouvons dans la musique le besoin de ralentir, d'observer, de se reconnecter à plus grand que soi, à leur nature. Quant à la prise son, le mixage reste réaliste tout le long du film. Iels en préservent spectaculairement sa synchronie : des mouvements et bruits des animaux, même en très longue focale, les cris de mulot, les chocs sourds du combat de cervidés, le bruissement d'aile des minuscules oiseaux au réveil. L'immersion est totale.

Pour résumer, analysons la minute pendant laquelle Tesson lit en voix off « Munier m'avait offert de soulever un coin du voile pour contempler l'errance des princes de la terre. Je méditais de mon ancienne indifférence par le double exercice de l'attention et de la patience : appelons cela l'amour ». Cette grande leçon de vie accompagne les plans 202 à 206.



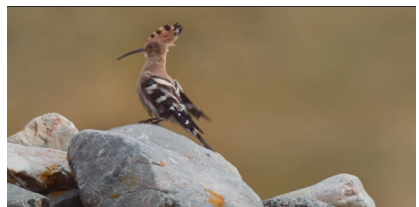
plans 202



203



203 suite



plan 204



plan 205



plan 206

Un très gros plan sur un oiseau dont nous ne connaissons jamais le nom ni la particularité, raccord regard, Tesson s'en inspire pour écrire sur son carnet ce que nous entendons, plan sur un deuxième oiseau, un lièvre et la phrase est terminée. Le regard face caméra du lièvre pourrait être qualifié de mignon, tandis que Tesson parle d'amour. La musique est douce, berçante, d'un instrument résonnant, chaleureux, local ? Après l'évocation du mot « amour », une corde vibrante descend une gamme comme un soupir de transe, d'intensité, dans un instant magique. Quelques gazouillements perçant l'accompagnent. Si nous poursuivons deux plans nous avons un autre adorable mammifère puis nous revenons au dézoom sur une immense falaise gardant ses mystères. Nous y retrouvons bien la mise en scène de l'affût, aucune présentation de ce que l'on voit, un contraste ici raisonnable mais des échelles de plans bien contrastées, de la texture magnifique, avec un soupçon d'attendrissement en plus.

c- La mignonnerie

Cela pourrait rester un détail mais le commentaire de Tesson devant le chat de pallas mérite de s'y attarder, plan 194. « Une chat de pallas, *otocolobus manul*, surgit sur

un piton rocheux, avec sa tête hirsute, ses canines seringue et ses yeux jaune ; corrigeant d'un éclair démoniaque sa gentillesse de peluche. N'essayez pas de me caresser ou je vous saute à la gorge disait sa grimace ». Tesson nous défend de comparer la docilité de nos animaux domestiques au chat sauvage. Et en effet la séquence qui débute au plan 210 et se conclut au 224 nous montre un chasseur redoutable capable de s'immobiliser en une fraction de seconde lorsque sa proie se tourne vers lui afin de se fondre dans le paysage. Et pourtant ce chasseur ressemble à une grosse peluche, Tesson nous met en garde contre ce que certain.e.s nomment la mignonnerie. Un procédé infantilisant les animaux et plus spécialement les mammifères en les réduisant à des êtres « mignons » ; cette décrédibilisation participerait à leur dépolitisation actuelle²⁰.

Rappelons que les autres espèces nommées du film se réduisent aux barals, aux yaks, aux grizzlis, au chat de pallas, au faucon et à la panthère. La panthère est la cible principale, le faucon était proche de la panthère sur la photo qui marque la première rencontre, la première quête échouée de Munier et les barals sont omniprésents tout le film durant. Les yaks et les grizzlis sont eux imposants, dangereux, et servent à montrer la détermination courageuse des deux hommes. L'attention de Munier semble par conséquent focalisée sur le dangereux et le rare. Les petits mammifères ou l'ornithologie ne le captivent pas. La flore n'en parlons pas. C'est un regard presque viriliste* qu'il encourage, Tesson décrit d'ailleurs plan 57 « Munier [...] s'était posté dans la neige jour après nuit, fidèle à ses principes, mépriser ses douleurs, ignorer le temps et ne jamais douter d'obtenir ce qu'on désire ». Rechercher la puissance et la rareté, mépriser ses douleurs, ne jamais s'avouer vaincu, sa nature en est-elle impactée ?

20 Morton Tomithy, *La pensée écologique*, Zulma essais,



La panthère des neiges 170 Photo du faucon sur laquelle la panthère (floue) semble observer Munier.

La mignonnerie émerge subtilement quand Bortzmeyer analyse la filmographie de Werner Herzog. « Dans *Grizzly Man* (2005), Herzog confronte ses vues sur la nature avec celles de Timothy Treadwell, mort dévoré par des bêtes que son sentimentalisme avait anthropomorphisées. [...] Herzog veut voir dans l'acteur raté converti à la défense de bêtes agressives une pauvre âme colonisée par la mythologie des studios Disney. »²¹ La plupart des occidentaux a grandi avec *Le roi lion* (Allers 1994) créant un attachement émotionnel avec tous les félins que nous croisons sur notre route, aboutissant à la phrase de prévention de Tesson. Pour les lecteurices plus agé.e.s je peux également citer l'éléphant *Dumbo* (Sharpsteen 1941) ou l'ours et la panthère dans *le livre de la jungle* (Reitherman 1967). *Le monde de Némó* (Stanton 2003) a-t-il provoqué un regain d'intérêt pour la faune maritime ? Ou bien a-t-il boosté à la paréidolie* notre inconscient collectif pour être encore moins patient face à un aquarium ? Ce n'est en soi pas un crime de rendre ces animaux attachants, cependant pourquoi cet attachement subsiste-t-il même adulte ? Pourquoi Tesson se sent obligé de souligner la dangerosité du félin ? Car la nature ici est sauvage, elle n'est pas douce, elle n'est pas domestiquée, elle est dangereusement belle.

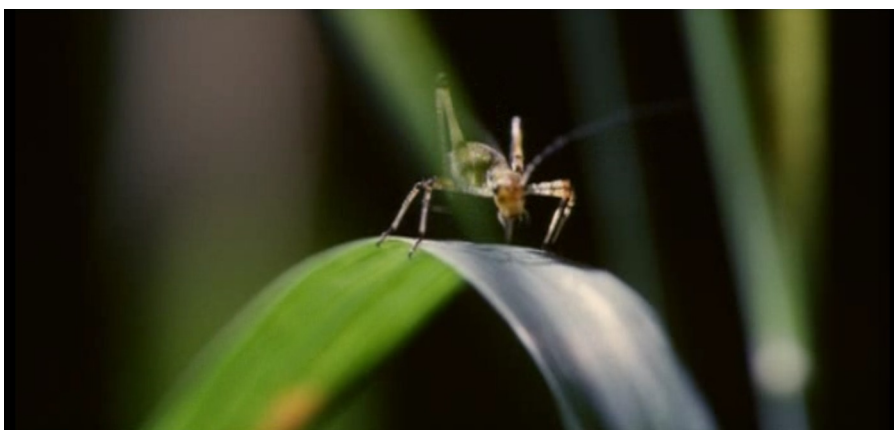
21 BOTZMEYER Gabriel, L'écologie démonique de Werner Herzog, de Nosferatu à l'anthropocène, *La furia umana*, consulté le 22/08/2022 <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-archive/lfu-39/944-gabriel-bortzmeyer-l-ecologie-demoniaque-de-werner-herzog>

B) Hic (de crimes en crimes)

Notre second film, *Hic (de crimes en crimes)*, n'a pour sa part aucune tendance à la mignonnerie, c'est même plutôt l'inverse. C'est un premier film discret de 74 minutes, en couleur, format 16:9, noté moyennement par la presse et le public. Tellement discret que je ne sais même plus comment il a atterri sur mon disque dur. Dérangeant, intrigant, La place de sa nature dans la narration demeure aujourd'hui unique pour ma jeune culture.

a- Une caméra omniprésente

Catégorisé comme thriller sur Allociné²², Gyorgy Palfi nous présente un village dans lequel se côtoient humain.e.s, porcs, ruches, usines, muguets et moissonneuse batteuse. À l'inverse de *la panthère des neiges* où le but est clair d'emblée, *Hic (de crimes en crimes)* nous promène de scénettes en scénettes et ne dévoile une trame générale qu'au compte goutte (sans mauvais jeu de mot). Le film s'ouvre avec des gros plans sous-terrain d'un calme serpent, aboutissant à un plan large sur la vallée et toutes les maisons du village au petit matin. Le second personnage présenté est un vieil homme souriant au hoquet imperturbable, le responsable du titre. Il sort s'asseoir sur son banc usé devant sa maison. Son hoquet fait travailler le bois, berce les herbes hautes et la sauterelle dessus.



Hic (de crimes en crimes) 24 gros plan sur la sauterelle perturbée par le hoquet

22 Source https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=53126.html consulté le 29/08/2022

Nous revenons en gros plan sur le visage du vieil homme, un plan très large nous présente ce que nous avons vu en multiples gros plans jusqu'à maintenant, puis un enfant à vélo traverse. La caméra s'attarde sur les rayons d'une roue et cela fera transition vers une scénette suivante où un homme sur une charrette part chercher de l'eau. Et ainsi de suite nous voguerons à droite à gauche découvrant des liens entre tout.e.s ces habitant.e.s humain.e.s et non-humain.e.s. L'incompréhension provient également du jeu imperturbablement sobre des humain.e.s, sans aucun dialogue. Iels agissent tout.e.s mécaniquement, avec des gestes habituels, des démarches similaires, aucun.e ne court de panique, aucun.e n'est surpris.e après un dialogue, impossible de deviner les interactions comme dans un film muet. Les traits du visage gardent leur position la plus confortable. Le voyeur ne sourit pas de plaisir, les femmes tuant leur mari ne montrent ni remord, ni joie, ni stress, ni doute. Même lorsque l'avion de chasse fait trembler le village et passe sous le pont, le policier garde son air circonspect et le vieil homme, son sourire en gros plan.

Nous avons là un aspect primordial qui vaut au film sa place ici : l'égalité par le gros plan. Palfi traite de la même manière les humain.e.s, les testicules de porc, les insectes ou un brin de muguet : un gros plan de durée équivalente en son direct. Tels les neuf premiers sur le serpent, le plan 18 s'attarde sur une fourmi, le 19 sur un canard, 20 cafard, 21 chat, 46 sur le mouton, coccinelle, lièvre, cigogne, etc : Une diversité d'animaux interagit avec les humain.e.s, occupent l'image ; parfois même par de gros plans organiques difficilement reconnaissables comme le 286.



Hic (de crimes en crimes) 286 très gros plan sur une carpe sans doute

Palfi ne s'arrête pas là, il regarde aussi la pousse d'un brin de muguet en 63 et bien d'autres éléments végétaux : des grains en 129, des racines en 62, le bois qui travaille en 23. Il laisse encore de la place aux éléments et textures : l'eau versée en très gros plan en 74, le textile en 98, la flamme et la fumée en 203/204, terre, racines, roches. Le mixeur broyant la nourriture en 175.

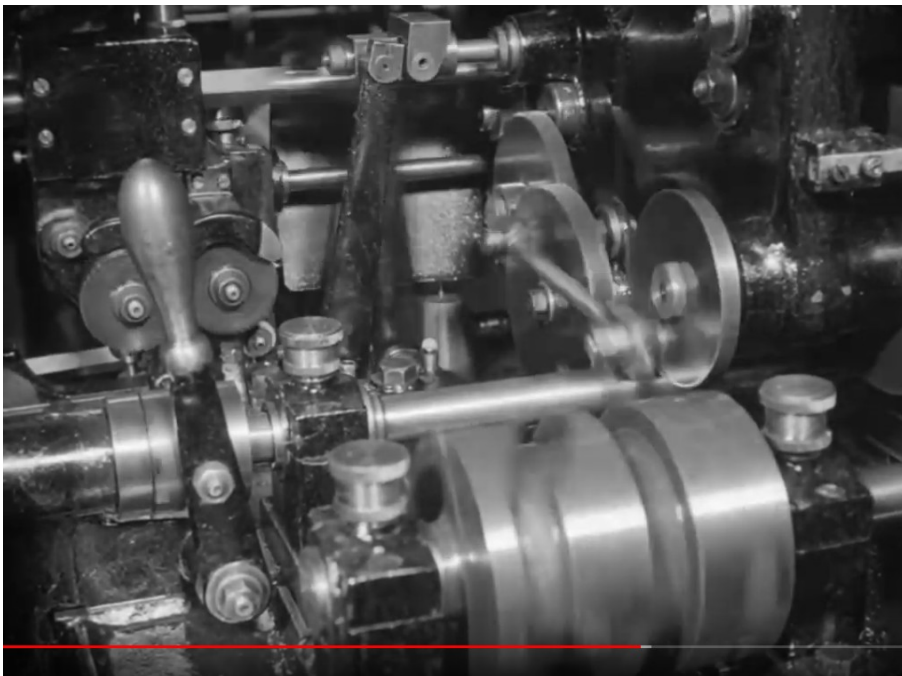


Hic (de crimes en crimes) 427 très gros plan de la pluie frappant les graviers. Dernier plan.

Je cite la texture du mixeur car Palfi porte aussi un œil passionné aux machines, aux rouages, tel Dziga Vertov dans *L'homme à la caméra* (1929) : le plan 27 sur les rayons du vélo de l'enfant, 34 sur les tuyaux, 35 sur le moteur, la machine à coudre en 100. Le moulin en 128, le filtre, le chinois, les pieds, le remplissage de sac, 191 roue, 192 moteur, 193 pot d'échappement ...



Hic (de crimes en crimes) 121 plan sur mécanismes de la machine à coudre



Dziga Vertov, *L'homme à la caméra* 1929, 41'18 plan sur les mécanismes d'une machine.

Les plans sur tous ces éléments rotatifs, mouvants, vivants, vibrants, apportent un dynamisme certain au film. De plus, ces gros plans accompagnent souvent la transformation d'un élément. Typiquement le plan 126 sur la moissonneuse traversant la route devant le vieil homme, moissonne en 127, un camion livre les grains au moulin industriel en 128, puis en quelques plans ils sont déversés, triés, transportés, brisés, puis moulus en 133. Parallèlement les sacs sont séparés, gonflés, remplis, scellés, ouvert par

une mamie cuisinant chez elle en 136. En dix plans nous avons accompagné en moult gros plans les grains de leur tige au saladier.

Sans dialogue, le son ne nous dévoile pas plus d'intrigue que les images. Souvent nous n'entendons même pas les humain.e.s parler, ou alors en brouhaha hongrois non sous-titré. Les non-humains eux gardent la plupart du temps un son direct, les canards cancanent, le porc grouine et les abeilles vrombissent. Quant aux machines ou aux actions des humain.e.s nous les entendons de manière cohérente selon notre proximité. Il n'y a pas de bande originale, le son saturé des écouteurs et le chant au mariage seront les seules musiques audibles, hors générique.

Cette partie se nomme « une caméra omniprésente » car nous avons la sensation qu'elle peut aller où bon lui semble, sous terre comme dans les airs, chez les familles comme entre les rouages d'une petite machine. Jusqu'à la transition entre le porc qui féconde et la scénette suivante au plan 92 qui engage un tournant dans la grammaire de réalisation. Jusqu'alors nous pouvions coller les personnages, en très gros plan, nous glissons cette fois-ci dans une balance de focus derrière l'épaule de la femme à la truie. Nous recroisons la vieille dame qui cueillait le muguet (dont les baies sont mortelles, rappelons-le) dans sa cuisine. Cependant nous restons cette fois-ci dehors, derrière des obstacles, en longue focale. Le cadre prend des tournures d'observatrice, de filature dissimulée, illégale ; la réalisation nous fait clairement comprendre que quelque chose cloche.

b- Une histoire se dévoile

Après la préparation des petites bouteilles, nous rejoignons une usine de textile. La même dame y distribue ces fameuses petites bouteilles à toutes les travailleuses qui les dissimulent dans leurs affaires avec la même valeur de réalisation discrète, obstruée : un drame se trame bel et bien. Nous quittons alors cette usine dans un travelling arrière d'une

trentaine de secondes pendant lequel s'ajoutent petit à petit les visages des ouvrières ainsi que le bruit de leur établi rendant la fin du plan cacophonique, insupportable... comme leur situation ?



Hic (de crimes en crimes) 124 travelling sur les travailleuses, début et fin

Des dizaines de femmes travaillent ainsi à la chaîne pendant que les maris jouent au bowling, et ces femmes viennent d'entrer en possession de petites bouteilles dont la croix rouge peinte au cul inquiète. Palfi dévoile ainsi petit à petit un projet d'empoisonnement général des maris paresseux par leur femmes. Les enterrements humains suivront. Traverseront le village, passant devant le vieil homme.

La route gardée à l'œil par le vieil homme voit ainsi passer de nombreux ses actrices au fil du film. Très souvent nous reverrons ce gardien tranquille au sourire coquin sous le même angle très serré. Il sert presque de phare hors de cette marée grouillante, assassine ; d'ailleurs son banc vide, sous la pluie, clôt le film. Est-il mort aussi ? Non ses hoquets résonnent au début du générique et lancent la musique construite autour. Ce vieil homme observateur et survivant reste le personnage auquel je me suis identifié dans les péripéties locales, sans doute pour sa distance, sa place d'observateur.

À part le vieil homme, un autre personnage reçoit un traitement spécial. La présentation du policier en plan 188 est anormalement stylisée, elle débute en fixe large, et glisse en travelling circulaire qui s'approche, contourne la voiture, suit latéralement le corps puis remonte en légère plongée de 3/4 face pile au moment où il remonte la tête et regarde à l'horizon, le cadre inclut sa voiture et le gyrophare sur fond de radio policière. Première présentation spéciale, différenciée, à la trentième minute du film, il devient le personnage

principal au dernier quart d'heure du film qui presque exclusivement son avancée dans l'enquête. Je considère qu'il la résout puisqu'il observe longuement la factrice complice, le pano subjectif liant la factrice au vieil homme dans le jardin. Il surprend même l'empoisonneuse dans sa cave troglodytique nettoyant les preuves. Toutefois au mariage final, toutes les femmes festoient librement sous l'œil du policier. A-t-il manqué de preuves ? Compatit-il à la situation abusive qu'elles devaient subir ? Le très gros plan final semble relativiser : quoi qu'il advienne la pluie continuera de couler.

Cette fin ouverte, accompagné du chant dansant et chaleureux couvrant le générique, comporte un certain cynisme. Le film complet regorge de touches d'humour noir. L'affiche française décrit d'ailleurs le film comme « une comédie policière ». Le plan le plus drôle à mon sens est le 126 : une voiture passe à toute vitesse devant le vieil homme impassible en plan large, elle est aussitôt suivie par une voiture de police cherchant à la rattraper ; le plan se vide, se calme, nous entendons un warning, puis la voiture de police retrace en marche arrière, suivie des chauffard.e.s, et enfin d'une énorme moissonneuse batteuse.



Hic (de crimes en crimes) 126 contraste de taille

Impossible à dépasser, elle traverse paisiblement ; l'impatience initiale des chauffard.e.s paraît alors bien relative, et le vieil homme reste imperturbable. Autre curiosité, les violentes vibrations (dus finalement à l'avion de chasse se rapprochant) surviennent juste après que le hoquet du vieil homme s'arrête mystérieusement. Pendant

quelques secondes on en vient à se demander si le film ne vire pas à l'absurde et si la terre ne va pas disparaître avec son hoquet. Blague appuyée par le retour du dit hoquet lorsque le calme plat est revenu. Aussi, la musique d'ascenseur accompagnant la telenovela en plan 273 dénote avec le reste du film assez rustique au jeu d'acteur stoïque. Le son de la télévision surjoue un drame au même instant où le mari boit et s'empoisonne, les pleurs ridicules ne pouvant que nous arracher un sourire devant l'impertinence du réalisateur.



Hic (de crimes en crimes) 273 iels regardent la télé joyeuse tandis que le père se condamne dans le fond

L'humour touche aussi les raccords, entre la boule de bowling nous fonçant dessus en 78 et les deux testicules du porc allant féconder une truie en 79. C'est parfois de mauvais goût. Quand l'apiculteur déjeune, une abeille trotte sur sa nuque et un soudain changement de plan nous montre une ampoule qui s'allume. Pendant un court instant on croit à une métaphore pour la piqûre. Cela se transforme souvent en cynisme comme dans la démarche attristée des veuves qui ont pourtant tué elle-mêmes leur mari.

Le glauque continue quand ce pêcheur attrape une carpe que sa femme lui cuisine, Une carpe qui côtoyait le cadavre depuis quelques heures. L'ambiance est verdâtre et absolument pas appétissante, tout comme la carpe sale jetée sur la table par le mari. Le summum de la gêne est atteint au plan 418 : sur fond d'horloge appuyant sur le silence pesant, le mari mange seul, à rythme écœurant pendant que le pano dévoile une famille morne l'observant tristement. Les teints sont verdâtres, d'un jaune délavé. Le vol d'une mouche achève l'ambiance et annonce son décès. En effet, suit une animation VFX

rudimentaire de son squelette ingérant le morceau chargé de poison. Nous reviendrons plus tard sur l'utilisation... expérimentale ? Tout du moins assumée des images de synthèse. Et la moissonneuse penaude du début ? Elle moissonne involontairement un faon caché dans le blé hors-champ. L'humour tourne au cynisme puis au glauque.



Hic (de crimes en crimes) 418 Ambiance délavée, début de l'apparition du squelette

Notons que la nature selon Palfi est parfaitement intégrée à ce glauque, ce sale environnant. Le porc boueux baise, la carpe est vaseuse, le muguet est mortel puis pousse sur la tombe, les abeilles et mouches collent notre oreille, la taupe aspire le ver de terre, etc. Pendant l'empoisonnement des maris trop paresseux, au bon vouloir des compagnes, le vieil homme reste indifférent, les hommes du village n'émettent pas un soupçon, et les animaux continuent leur routine, avec ou sans humain.

c) L'indifférence animale

Au rebours de la noble et puissante nature selon Munier, Amiguet et Tesson, Palfi dessine sa nature impassible, sale, patibulaire comme les chevaux descendant le chemin sans même se rendre compte que leur humain n'est pas sur la charrette plan 62. Les carpes au plan 306 s'accommodent du potentiel buffet à volonté noyé dans la vase.

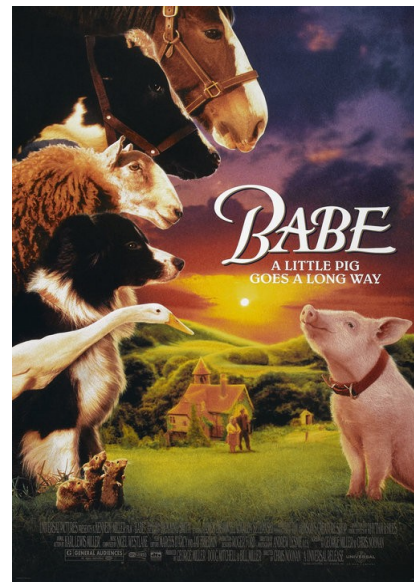
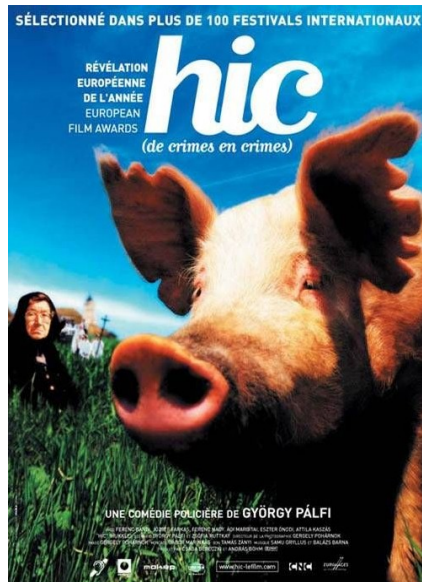


Hic (de crimes en crimes) 306 plan sous-marin de l'appât et du cadavre

Cette esthétique sale, glauque, crue me rappelle la mise en scène de la nature dans *Fitzcarraldo* (1982) ou *Aguirre la colère de dieu* (1972) dans lesquels des hommes gras, suants, sales se mélangent à la boue, dans lesquels des gens meurent écrasés par des troncs, mordus par des serpents ou attaqués par des tribus cannibales. Pour Werner Herzog, la nature est cruelle, sale, injuste. Il affirme par exemple dans *Conquête de l'inutile* « La vie sous-marine doit être un vrai baignoire, un enfer infini de dangers continuels et immédiats : un enfer si insoutenable que, pendant l'évolution, quelques espèces – l'homme y compris – l'ont fui et se sont réfugiées sur quelques mottes de terre ferme, les futurs continents ». Placer ses deux films dans la jungle offre « pour tout spectacle celui d'une création inachevée et dépourvue d'ordre, où l'orgie végétale cache mal la misère assassine adossée à la fornication des espèces. »²³. Sans paraphraser, Nous retrouvons dans *Hic (de crimes en crimes)* des animaux sales, indifférents aux humains. Le porc retrace seul la route en plan 403 sans son humain supposément décédé pendant 30 bonnes secondes, la longueur du plan et l'entrain du porc semblent asseoir la thèse de l'empoisonneuse (surprise juste avant par le policier) démontrant que ni les animaux ni les femmes n'avaient besoin de ces hommes. Ce sont d'ailleurs les deux seuls personnages à figurer sur l'affiche, rappelant l'affiche de *Babe, le cochon devenu berger* (Noonan 1995) mais sans la

23 BOTZMEYER Gabriel, L'écologie démoniaque de Werner Herzog, de Nosferatu à l'anthropocène, *La furia umana*, consulté le 22/08/2022 <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-archive/lfu-39/944-gabriel-bortzmeier-l-ecologie-demoniaque-de-werner-herzog>

mignonnerie du porcelet avec sa voix enfantine. L'indifférence de cette « nature » pourtant omniprésente et partie intégrante du village, règne tout au long du film et laisse à penser que Palfi considère la nature comme des voisin.e.s important.e.s mais sales, libres, et absolument pas fidèles.



Affiche de *Hic (de crimes en crimes)*, couleur saturée, cochon en grand angle.

Affiche de *Babe* couleurs douces, petit porcelet rose

« le point de vue d'Herzog sur l'indifférence et la cruauté animale est aussi erroné que celui de Treadwell sur la sympathie animale »²⁴. Quelles alternatives y a-t-il ? Comment considérer ce qui est différent ? Comment le comprendre ?

C) *La tortue rouge*

Ce troisième film ne présente ni nature épique ou violente, ni nature apathique, mais plutôt des voisin.e.s dans un certain calme. Notons que *la tortue rouge* demeure la seule coproduction des studios japonais Ghibli d'un film européen : réalisé par Mickaël Dudok de Wit et coécrit par Pascale Ferran. C'est un film que j'ai découvert au ciné-club d'Extinction

24 MORTON Timothy *La pensée écologique*, Zelma essais, paris 2019 page 128

Rébellion, à la fin la salle était divisée entre ceux ayant apprécié l'hymne à la sobriété, et ceux irrité.e.s par le retour à la nature hétéro-normée* dans laquelle le care* pèse sur le féminin.

a- La sobriété

Le film débute lors d'une tempête, un minuscule homme tente tant bien que mal de respirer entre les vagues gigantesques. Il se réveille au neuvième plan sur une île déserte d'humain.e. L'incipit rappelle inévitablement Robinson Crusoé. Nous ne saurons jamais dans quelle époque se situe le film. Ses habits et les costumes des musiciens peuvent rappeler le XVIIIème siècle, tout comme le tonneau vide que le protagoniste trouve au début, mais ses réactions face à la solitude, sa peur, son amour, ses sentiments, demeurent réalistes à notre époque. Rappelons que Robinson Crusoé parut en 1719, soit la même époque, cela encourage à voir le film comme un nouveau traitement du même événement. Dans le roman original, écrit par l'anglais Daniel Defoe, Robinson Crusoe est un propriétaire de plantation qui par péripéties se retrouve coincé sur une île déserte. Petit à petit il se reconstruit son confort, cultive du blé, lit la bible, se construit un chez soi, chasse, et tient un calendrier par des entailles sur un morceau de bois. Un jour il rencontre même un indigène qu'il convertit au christianisme et qui devient son ami, finalement ils réussiront à quitter l'île et à rejoindre l'Angleterre. Ce récit s'inspire en grande partie de l'histoire vraie de Alexander Selkirk au début du XVIIIème, qui passa cinq ans seul sur l'île *Màs a Tierra*. Côté film, l'homme essaie aussi de fuir sur un radeau par trois reprises, mais une mystérieuse tortue rouge détruit systématiquement ses embarcations. De rage il tue alors la tortue venue sur la plage. Petit à petit le remord le gagne, il en rêve, culpabilise, puis veille la morte. Soudain, une nuit, le cadavre se transforme en femme endormie. Bouleversé il ne la quitte plus. Surprise, elle se lève un jour, le fuit au début, abandonne sa carapace ; il abandonne aussi son dernier radeau, elle l'approche, iels se rapprochent de plus en plus, puis une ellipse nous présente un fils. Celui-ci grandit, nage avec les tortues,

prend conscience du vaste monde derrière l'horizon ; vient alors le jour de l'adieu, le fils part avec les tortues. Le couple à nouveau seul vieillit tranquillement, amoureuxment et un beau soir l'homme meurt dans son sommeil, sa compagne se retransforme alors en tortue et replonge dans l'océan. Fin.

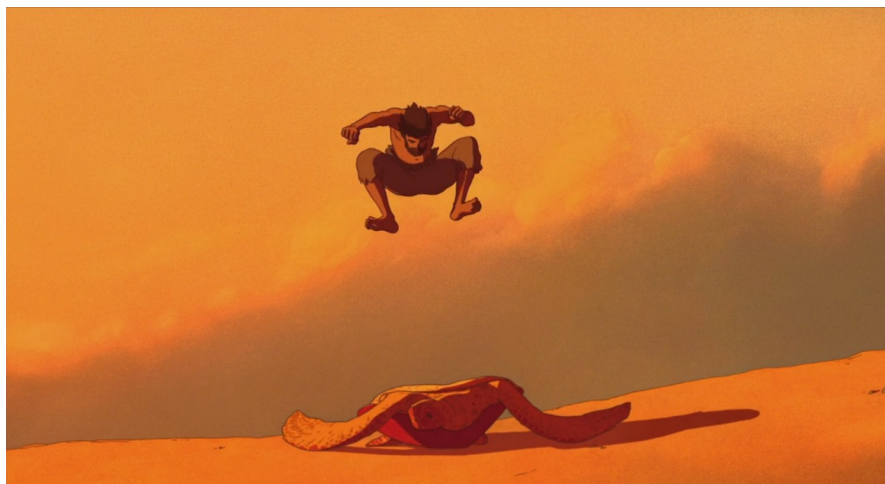
L'histoire du film se termine donc complètement différemment, dans le film il ne se fabrique pas d'outils, ne met pas en place d'élevage, ne convertit pas d'indigène au christianisme. Il est plutôt converti à l'acceptation par la tortue rouge (ou la femme?). Le dessin dans le sol pour expliquer à son fils d'où vient la bouteille certifie qu'il vient bien d'une société lointaine, mais ne semble pas plus nostalgique que ça. La tortue rouge est une revisite complète de la colonisation, ou plutôt de l'« acolonisation ». S'il souhaite partir au début et construit quelques radeaux, il passe le reste du film à vivre au gré des jours, à cueillir des fruits, jouer, dormir à la belle étoile, et, a contrario de Robinson Crusoé, ne travaille pas avec acharnement pour un confort matériel.

En outre, à l'image du scénario, la réalisation comporte une sobriété sur de nombreux aspects. Déjà les échelles de plans varient peu, des larges plans d'ensembles latéraux ou en plongée : l'homme et les protagonistes, en général, prennent peu de place dans le plan. Les plans sont pour la plupart fixes, en courte focale, complètement nets, sans effet de flou pour appuyer certains détails ou donner de la profondeur.



La Tortue Rouge 198 première rencontre, grande profondeur de champ

Quand iels sont calmes, le ciel ou la mer sont constitués d'un fond uniforme d'une texture douce, type canson. Les teintes pasteltes et l'homogénéité des couleurs (vert dans la forêt, nuances de gris la nuit, bleu dans l'eau) en font des images douces, un berceau pour l'œil. Ces aplats accompagnent justement l'émotion du moment : le monde incertain, comme un vieux film, des rêves en noir et blanc. Lorsqu'il tue la tortue, sa rage rouge, la flamme orange de sa revanche inonde l'image. À l'inverse, lorsque au lendemain l'homme reprend son radeau, les couleurs sont on ne plus standards : ciel bleu, forêt verte, sable jaune, mer turquoise ; plus aucun reflet envoûtant, nous sommes devant des couleurs plus communes. L'homme est devant son acte sans filtre émotionnel. La tortue jadis rouge de mystère gît maintenant jaune de pourriture.



La Tortue Rouge 223 Il se venge enfin de la tortue

Les plans s'enchaînent délicatement pour un confort de la persistance rétinienne, les multiples fondus enchaînés lors d'ellipses assoient cette sobriété, cette simplicité confortable. Aux couleurs et textures peut être ajouté le refus de charger l'image plastiquement : les rocs, la plage sont peu détaillés et dessinés de manière assez uniforme, sans aspérité ni objet fortuit (roches, broussailles, animaux divers, déchets organiques)... Finalement le cadrage en plongée ou latéral prédominant donne une sensation d'aplat, de strates sol/ciel entre lesquels l'homme s'agite au début avant de se calmer petit à petit le long du film, retourner à l'essentiel.

Par exemple nous observons une détérioration croissante de sa tenue, au début blanche et complète, des lambeaux apparaissent vers le plan 120, puis sa chemise disparaît au plan 177 où il boit à quatre pattes dans la mare et enfin il remplace son pantalon par une peau de phoque au plan 187. Est-ce signe d'une régression ? D'un retour à l'état animal ? Ou plutôt d'une libération des mœurs et des injonctions ici inutiles puisque la végétation et les déluges laissent supposer un climat tropical ? Au plan 624 iels nagent complètement nu.e.s, en nage de tortue qui plus est, telle la libération finale.



La Tortue Rouge 624 nage de tortue nu.e.s

Lorsque l'enfant tombe dans la crevasse comme le père l'avait fait, ce dernier part pour le rejoindre mais sa mère le retient. Préfère-t-elle perdre son fils que de risquer de perdre les deux ? Elle observe son fils qui découvre finalement ses aptitudes à nager, puis elle lui montre le trou submergé. A-t-elle réagi avec confiance, défi ? Sérénité ? En remontant, l'enfant croise une tortue, l'observant tranquillement. C'est le début d'une complicité avec ses semblables, l'enfant se laissant glisser sur l'eau comme la mère (anciennement tortue rappelons-le). La tortue dans l'imaginaire francophone invoque la fable de La Fontaine du lièvre et de la tortue. Cette fable loue la régularité et la patience face à l'agitation et la puissance arrogante du lièvre.

Ainsi les humain.e.s restent simples, sobres, en état de disponibilité pour jouer ou observer. Mais observer quoi ?

b- Nature simplifiée

La nature est plutôt maigre, quand dans mes souvenirs ce film proposait une philosophie de rapport à la « nature » intéressante, celle-ci reste finalement en second plan et simplifiée : crabe, bambou, mouette et tortue. La mise en scène souvent immobile et régulière laisse la plupart de la place aux corps des trois humain.e.s et à la musique qui nous souffle l'émotion. L'îlot paraît vide, juste assez généreux pour survivre mais sans grand danger ni diversité, le fond de l'eau au plan 236, ne contient que « ce qui joue » (expression désignant tout ce que les actrices touchent).



La Tortue Rouge 236 fond de l'eau désert

Soit, le film présente peu de non-humains, toutefois les humain.e.s sont filmé.e.s comme les autres : pas de champs/contre-champs, pas de gros plans très serré sur les expressions de leur visages. J'ai envie de dire que dans *Hic (de crimes en crimes)* les non-humain.e.s sont observé.e.s comme des Humain.e.s, et bien dans *La tortue rouge* les humain.e.s sont observé.e.s comme des non-humain.e.s. Comme une lente avancée hors d'une civilisation pour l'homme ? Souvent le cadre sur les humain.e.s est identique que sur les crabes emmenant le poisson dans son trou par exemple.

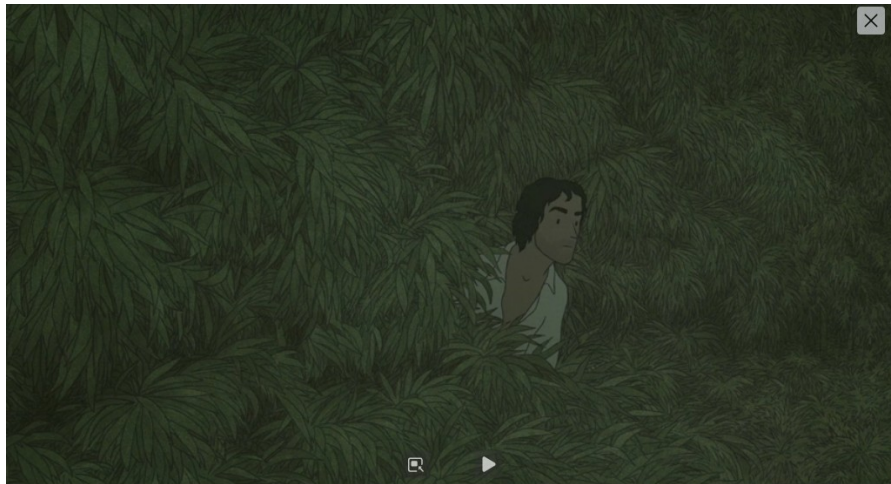


La Tortue Rouge 155 le crabe a sous-estimé la taille de sa tête, coincée. *La Tortue Rouge* 208 taille similaire

Remarquons tout de même la naissances des tortues au plan 80, il les observe rejoindre l'eau petit à petit quand survient la première audition du leitmotiv principal mélancolique avec un brin d'espoir. Après le premier accident de radeau, ces naissances et le leitmotiv sèment les premières graines de la résignation.

A contrario les crabes dans le film servent de ressorts comiques. Opportunistes, ils se ruent sur son vomi au début, ils lui piquent des branches quand il construit ses radeaux, se glissent dans son pantalon à son arrivée sur l'île. À la différence du singe d'*Aladdin* (Musker Clements 1992), de *Panpan* dans *Bambi* (Hand 1942) et de la plupart des sidekick animaliers uniques et familiers de Disney, nous nous lierions d'affection avec au moins trois crabes différents puisqu'ils meurent dans ces plans humoristiques. Un crabe subit même le choc d'être enfourné temporairement par l'enfant curieux, tétanisé, puis emporté par une mouette.

En fait j'ai l'impression que les animaux et végétaux sont, comme l'homme, présentés comme des êtres faibles, stoïques et dépendant des aléas des éléments. La tortue rouge elle-même meurt sans pouvoir se défendre une seule fois quand l'homme la tourne sur le dos. Ces animaux dépendent du hasard, tout comme les végétaux puisque tous les bambous seront rasés par le tsunami. La faiblesse des animaux rend d'autant plus cohérente ma sensation de traitement similaire avec les humain.e.s que l'homme subit d'emblée la tempête, les vagues, la pluie pendant les huit premiers plans, et au vingt-cinquième seulement nous le voyons de plus proche debout et maître de ses mouvements.



La Tortue Rouge 25 Première rencontre de plus proche

Il subit l'entêtement de la tortue, il subit le piège de la cave immergée, il subit le tsunami, les pluies. Ce n'est pas un film d'action, c'est un film de passivité, qui encourage à l'acceptation, d'être bloqué sur une île, d'avoir peu. La forte présence de plan en plongée devient analogue à un regard curieux lancé vers un insecte sur le sol d'une forêt.

c- La croisée des cultures

Le studio Ghibli est emblématique des films écrits et réalisés par Hayao Miyasaki. Le japonais popularisa mondialement l'animation nipponne Avec *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) ou *Princesse Mononoké* (1997) qui abordent la relation de l'humanité à la nature et la technologie. Ses films sont connus pour présenter des esprits et habitants de tout genre autre qu'humain.e ; fantômes, personnages culturels comme les Yokai, dieux animaux... Les antagonistes sont rarement profondément mauvais par essence mais plutôt torturés par la colère, la peur, la haine. Miyasaki promeut ainsi une lecture émotionnelle des autres plutôt qu'essentialiste. Dans son livre *Le monde parfait selon Ghibli*, Alexandre Mathis analyse une évolution dans les récits au fil de la vie de Miyasaki. Jeune, dans *Nausicaä*, les humain.e.s vivent contre la nature, la détruisant par les armes ou la pollution. Dans *Princesse Mononoké* iels en prennent conscience et décident à la fin du film de rebâtir sur de nouvelles bases après rencontre avec le dieu de la forêt. Dans les films suivants

Miyasaki mélange nature et technologie dans des villages et paysages dénués d'immeuble ou d'usine. Mathis y constate un apaisement de Miyasaki envers son époque, lui qui a longtemps affirmé regretter d'être né à l'ère du développement économique japonais au détriment de ses paysages et de ses coutumes. Miyasaki prône un équilibre entre ruralité et urbanité, tout comme il prône un équilibre entre animation 2D et 3D, un équilibre entre travail des mains et de l'ordinateur. Ses films d'animations comportent des plans longs, de nombreuses interactions avec des plantes (gland dans *mon voisin Totoro* 1988) ou des animaux (poissons dans *Ponyo sur la falaise* 2008), ou encore des éléments incontrôlables face auquel les personnages tentent de survivre sans rancune comme la tempête dans *Ponyo sur la falaise*. Des éléments que nous retrouvons dans *la tortue rouge*.



Princesse Mononoké Yokai 58'00" leur nombre est signe d'une forêt en bonne santé. Le dernier plan du film en montre un sur les ruines de l'ancienne, signe d'espoir

La tortue rouge illustre sans doute une rencontre entre deux cultures, celle de Robinson Crusoe et du triomphe de la volonté avec celle de l'acceptation et du respect des dons. Néanmoins, Miyasaki a l'habitude d'humaniser ses animaux, de leur donner la parole sans trop humaniser leurs traits. Par exemple dans *Princesse Mononoké* loups et sangliers parlent mais sans bouger leur babines ni leur museau. Dans *La tortue rouge*, la proximité provient entre autre du mutisme des humain.e.s et non-humain.e.s

Je ne connais pas du tout la culture nipponne, leurs croyances, leur rapport à leur nature et à leur cinéma. Cependant j'observe que pour quelqu'un considéré comme un pilier du cinéma engagé écologiquement, peu de place est consacré aux espèces végétales et animales réalistes qui constituent surtout un fond pour les êtres humanisés et fantasmagoriques.



Princesse Mononoké 1h06' la mousse uniforme porte les plans sur les loups et sangliers parlant

Toutefois rappelons-nous que le film date de 1997 et que la survie de la forêt et de ses esprits reste l'enjeu central du film. Pour revenir à *la Tortue rouge*, le sous-nombre de non-humain.e.s reste équilibré au regard de la sobriété d'action et graphique ambiante, d'ailleurs les humain.e.s sont dessiné.e.s aussi sombrement qu'eux, leurs yeux étant réduits à deux points. La forêt et la mer, lieux habituellement chargés en biodiversité, accueillent ici ces humain.e.s discret.e.s qui n'essayeront jamais de l'aménager, d'y construire, de la dompter.

D) *Le chêne*

Dans le dernier film étudié ici, nous nous attardons aussi sur les habitant.e.s de la forêt, la forêt de Chambord plus précisément. Pour un film français, la forêt n'y est plus une masse nommée nature que l'on voit derrière un humain, invoquant un repos de l'âme comme le dernier plan d'*Illusions perdues* (Giannoli 2021). Non dans *Le chêne* les actrices ont des pattes, des bois ou des ailes, mais aussi des personnalités, des expressions, et des aventures. Comme je le racontais en introduction je suis allé voir ce film de Charbonnier et Seydoux à sa sortie en février 2022 après avoir vu sa bande annonce particulière. Sur *Sway*, l'air cubain de Dean Martin, les animaux semblent attirés par la musique, leur prêtant immédiatement une personnalité, à deux doigts (ou plutôt griffes) d'aller danser.



Illusions perdues Giannoli 2021, dernier plan du film, retour nu à sa campagne natale

a- Un film d'aventure immobile

« Il était une fois l'histoire d'un chêne, vieux de 210 ans, devenu un pilier en son royaume. Ce film d'aventure spectaculaire rassemble un casting hors du commun : écureuils, balanins, geais, fourmis, mulots.... Tout ce petit monde vibrant, vrombissant et

merveilleux scelle sa destinée autour de cet arbre majestueux qui les accueille, les nourrit, les protège de ses racines jusqu'à sa cime. Une ode poétique à la vie où la nature est seule à s'exprimer. » résume le site du film. Le choix des mots importe, la nature est seule à s'exprimer car il n'y a pas de voix off humaine, aucune explication comportementale, seul le générique de fin nous apporte le nom courant et scientifique des personnages que nous venons de rencontrer, un choix courageux. Je pourrais rajouter « pour un documentaire animalier » à la fin de phrase précédente, cependant je ne le qualifierai pas comme tel, et les réalisateurs non plus puisque qu'ils écrivent « ce film d'aventure ». Seydoux explique en Interview que ça allait de soit puisque son métier c'est de « raconter des histoires »²⁵, en transformant le catalogue immersif de toutes les espèces autour du chêne que Charbonnier lui avait apporté.

De fait, les choix techniques, la réalisation ressemblent en effet à un film d'aventure, un *James Bond* par exemple. Les rythme déjà, le film comporte 1200 plans pour 75 minutes, presque le double de *La tortue rouge* qui était déjà le plus rapide du corpus. Le format scope est habituellement réservé au grand spectacle.



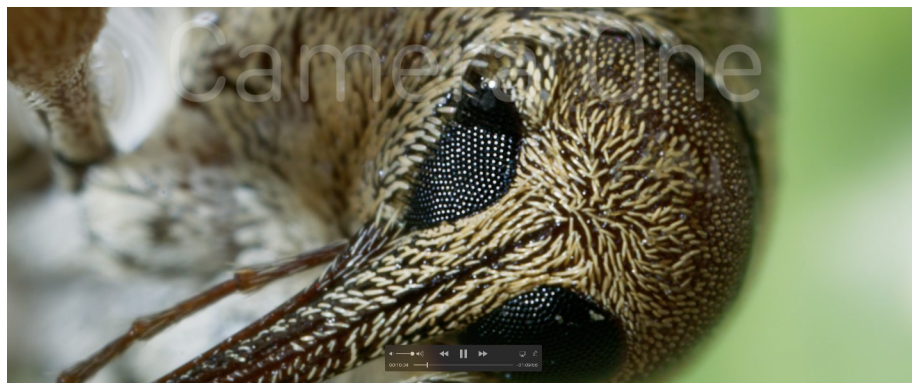
Le chêne 29'32 plan au ralenti, format scope, l'écureuil court et perd son gland dans la course

Les types de plans sont pour les plupart des légers pans dont le mouvement subtil dynamise l'action. Mais aussi d'impressionnants travellings, des nappes sonores dynamiques. Comme dans les films d'action, nous sommes régalez en courses poursuites

25 Interview de Michel Seydoux réalisée par L'ONF https://www.youtube.com/watch?v=mCK0uAiSTFQ&t=55s&ab_channel=Officenationaldesfor%C3%AAts

entre autour des palombes²⁶ et geais, entre chouette effraie et mulot, mulot et torrent de pluie. Le récit correspond aussi à un film d'aventure, des quête d'objet à travers les glands, des fuites pour survivre comme des moments de repos, des découvertes de lieux pour les nouveaux né.e.s. Le film présente des objectifs à atteindre pour chaque espèces : les balanins doivent rejoindre les glands, les mulots regarnir leurs stocks pour l'hiver, l'écureuil protège son chêne puisque c'est « le boss » d'après Fougea, et lorsque ces diverses quêtes avancent nous retrouvons même des leitmotiv chez les balanins à 18'26, 29'15, puis à nouveau à 33' ainsi que pour le gland rouge. Pour tous.tes, la chute des glands apparaît comme un moment crucial et les premiers « ploc » alertent toutes les oreilles, la course qui suit se ressent dans le rythme, dans les percussions régulières, des travellings avant vers l'arbre... Dans ce dénouement nous retrouvons d'ailleurs un montage alterné, déjà survenu à 6'34 où écureuil et mulots se sauvent de l'orage. Ce film peut effectivement se défendre comme aventure.

En absence d'humain.e.s, les animaux nous transportent dans leur émotions grâce à de nombreux outils. Déjà les choix de cadrages mettent en valeur les pupilles, leur postures, les raccords dans le mouvement ou les raccords regard tel le plan macro sur le balanin à 10'34.



Le chêne 10'34 très gros plan sur les yeux du balanin.

26 Autour des palombes est une espèce de rapace

L'empathie avec ces non-humain.e.s provient aussi du mixage. Il utilise la stéréo pour nous attirer à droite auditivement à 23'52, puis l'écureuil dans le cadre tourne la tête et nous arrivons en gros plan sur l'origine du bruit, un mulot cherchant son repas. Les bruitages intensifiés, à 5'05, sur les craquement du bois qui travaille, appuient l'immersion, idem à 31'20 lorsque le gland est enterré par l'écureuil, les craquement sont alors ceux de sa pousse. Notons également le litre d'eau dans les tunnels des mulots qui ressemble à un déluge pour nous aussi grâce au bruitage exagéré. Le son s'accorde selon la place de notre regard, il est plus sourd lorsque nous sommes sous terre ou dans un gland avec un balanin. Le tonnerre gronde sourdement pour les mulots tout comme les coups de bec à 29'. Le son demeure synchrone et réaliste même en très longue focale sur l'autour des palombes à 52'48. Grâce à cette technique contrôlée nous restons en empathie avec ces non-humain.e.s et restons immergé.e.s dans le récit.

Un plan extérieur pendant une pluie intense présente même des traces floues de gouttes sur l'objectif : la violence de l'orage est telle qu'il brise presque le quatrième mur, mais juste assez peu pour nous dresser les poils sans couper l'immersion. En fait la réalisation est pensée pour non pas nous permettre observer les animaux mais pour nous mettre à la place des animaux, nous oublier dans leur vie comme nous nous oublions dans d'autres fictions d'humain.e.s.

Mais enfin l'immersion provient aussi de notre apprivoisement du lieu. Petit à petit, comme dans *Hic (de crimes en crimes)* ou *la tortue rouge*, nous retrouvons des repères et dessinons mentalement la carte du lieu, nous avons presque l'impression de l'habiter nous aussi. Tout le talent du film est d'avoir construit un film d'action dans un mouchoir de poche, autour d'un arbre. La petite taille des protagonistes agrandi relativement le chêne, de plus Seydoux et Charbonnier utilisent tous les étages de vie sylvestre. Au début du film la musique doucement mystérieuse, les fondus enchaînés et surimpressions entre les arbres rappellent vigoureusement le début de *l'étrange Noël de Monsieur Jack* (Selick 1993) , ou bien l'arrivée dans l'armoire du *monde de Narnia* (Adamson 2005) : le début d'un conte.

Les surimpressions de troncs en pano rendent comme un labyrinthe répétitif qui nous perdrait : Le début paraît nous avertir que ce que nous allons voir demeure une fiction, une fable.



Le chêne 1'35 surimpressions perturbant nos repères visuels

b- L'émerveillement

Il aura fallu 48 semaines ²⁷ pour que « le montage trouve le rythme du film » imposé par les images. Le rythme sur-cuté, en gros plan sur les émotions (peur, tranquillité, affolement), en fiction complète puisqu'à aucun moment nous ne sentons de cameraman ni les contraintes de l'affût, ce rythme paraît découler d'un découpage précis comme dans une scène d'action entre humain.e.s, mais les animaux ne nous comprennent pas et ce résultat partait à la base d'une montagne de rush dont la plupart étaient inutilisables. Dans ce film peut-être plus que dans les autres : les animaux non-domestiqués entraînent une complexité de direction, et les plans « spéciaux » brillent aussi par la rareté, la spécificité de ce qui est montré. Peut-être encore plus que dans *la panthère des neiges*, les plans du film impressionnent et nous honorent d'assister à des moments si intimes.

Habituellement les documentaires animaliers restent en lumière naturelle car un animal n'est pas assez immobile pour construire une ambiance précise. Et bien le film se paye le luxe selon les saisons et les heures de la journées de garder des couleurs

27 Interview de Barthélémy Fougea par Gaultier Franiatte le 06/09/2022

cohérentes, divers plans roses dans l'arbre en crépuscule, des mulots silhouettés en souterrain, irréaliste mais magnifique. Certains plans font même beaucoup penser à des nuit américaines ci-dessous potentiellement réalisés en mulodrome où les scènes de mulot ont été tournées²⁸. L'étalonnage à la saturation légèrement surélevée porte ce travail de la couleur, Fougea m'a d'ailleurs expliqué qu'il existe des professionnels pour des types de plans animaliers : un professionnel de l'automne, un professionnel des plans en affût (en l'occurrence ici, Charbonnier), des professionnels du travail avec animaux domestique, un autre pour les animaux imprégnés... Nous sommes face à une grosse production, à une division des tâches pour les confier aux plus compétant.e.s.



Le chêne 16'01 nuit américaine sur le mulot ?

L'usage des balances de mise au point relève du miracle. Elles permettent bien sûr au film de lier les individus entre eux ou les individus et leur quêtes : Le balain partant féconder et le nid de l'écureuil à 18'30, la tête du serpent et les œufs à 1h00. Elles témoignent surtout soit d'une direction d'actrices impressionnante, soit d'une quantité élevée de tentatives avant, soit des deux. Cela vaut pour beaucoup d'outils courant en fiction. Les champs/contre-champs d'observation à 16', le plan de l'intérieur du trou creusé par l'écureuil à 31'35. Les travellings de caméra dans les minuscules tunnels de mulot à 35'55. La course poursuite entre l'autour et le geais présente des dizaines de plans se déroulant sur des kilomètres autour d'obstacles. Agrémentée de travelling latéraux à leur

28 Source interview Barthélémy Fougea réalisée par Gaultier Franiatte le 05/09/2022

vitesse en très longue focale, serrés sur leurs mouvements d'ailes, et surtout nous voyons les deux atterrir dans la broussaille, la caméra les y attend. Dans *la panthère des neiges* nous imaginons sans peine Amiguet criant « action » quand elle est prête et Tesson se mettant en marche pour rentrer dans le champ. Ici nous imaginons moins le dresseur avoir expliqué au geais qu'il fallait absolument qu'il rentre dans la broussaille précise où la caméra les y attend quelques kilomètres plus loin. Et pourtant nous y assistons, pendant la scène nous souhaitons de tout cœur que le geais s'en sorte tout comme nous souhaitons que James Bond rattrape l'agent au début de *Skyfall* (Mendes 2012) : deux fictions qui nous entraînent.

Dans *Le chêne*, les animaux sont présentés comme des personnages récurrents, les geais sont en couple dans leur nids, l'écureuil revient chez lui couramment, le gland est identifiable par sa tache rouge... Cette personnification fonctionne différemment que *la panthère des neiges* où Munier et Tesson recherche « une » panthère des neiges. Ici nous croyons dur comme fer à l'unicité de l'écureuil ou des geais tout comme nous croyons que Le personnage sautant sur le train en marche est Daniel Craig et non pas sa doublure cascade. L'unicité est telle que les plusieurs plans sur les oisillons laissent imaginer deux personnalités différentes : celui de droite a l'origine du bec basse comme si il boudait, plus tard c'est celui qui braillera pour avoir a manger et à la fin c'est « le plus peureux » puisque comparé à sa/son adelphe²⁹ il semble manquer d'équilibre et d'assurance pour prendre son premier envol.

29 Inclusif de frère et sœur



Le chêne 68'38, la bouderie de l'oiseau de droite nous frappe plus pendant le court temps affiché

Toutes ces qualités technique donnent au film une qualité, une rareté d'image et de récit, n'en laissant que très peu indifférent : c'est merveilleux, incroyable, un shoot d'exceptionnel. L'émerveillement devant ce rare récit rendu accessible est certain, pour autant, ces animaux et végétaux ne semblent pas sacrés. Justement la proximité émotionnelle construit une proximité amicale.

c- Une nature sympathique

Depuis le début de cette partie je parle d'aventure, je préciserai par aventure quotidienne construite par des protagonistes non pas surhumain.e.s (ici sur-vivant.e.s?) comme James Bond, mais plutôt quotidien.ne.s, attachant.e.s : sympathiques.

Je choisis l'adjectif sympathique plutôt que touchante ou pathétique car le film comporte de nombreux moment de légèreté. Nous avons des moments noble comme chez Munier et Tesson : En hiver, le rythme ralenti, la neige recouvre tout d'un manteau blanc, sous un chant lyrique accompagné au clavecin, classique, intemporel. Mais cette noblesse est bien lointaine au réveil des oisillons, brillant tout d'un coup sous un fanfare de trompettes populaires. Elle est lointaine à la séquence de reproduction des balanins avec en fond la musique Sway par Dean Martin. Le tango qui rappelle des séductions de bal accompagne ici les déhanchés du porté sur un.e porteuseuse inexpressif.ve continuant placidement son déplacement. Cette musique accompagnait déjà la bande annonce :

promettant déjà l'enthousiasme, la légèreté, ici décrite. Crête iroquoise de geais après la pluie ; balanins maladroits, ou écureuil survitaminé ... les personnifications tordantes ne manquent pas.

Sympathique car la « nature » des animaux ou plante n'apparaît pas rancunière, l'écureuil perd son gland dans l'eau, il repart en chercher un directement. Les biches dévorent des glands par poignées, les geais l'observent et attendent leur tour. Pas rancunière mais aussi drôlement peureuse, moult herbivores s'évitent entre eux dans le doute alors que nous savons pour la plupart qu'un mulot ne risque rien d'un hérisson ou le geai de l'écureuil. Cela apporte une légèreté face aux imprévus, un stoïcisme comme dans *La tortue Rouge*.

Le choix des musiques est probant : Tesson et Munier choisissent le primitif, les instruments les plus anciens et répandus : percussions et flûtes. Charbonnier et Seydoux se permettent eux clavecin, mais aussi fanfare, variété française au générique, et surtout : le morceau Techno balanin qui comme son nom l'indique allie les mouvements saccadés de cette armée inexpressive, aux bruitages et sound design électroniques, extraterrestres., futuristes.

La sympathie provient aussi de la compréhension, souvent leur besoins sont explicites comme le sanglier se grattant contre le tronc et repartant d'un trot satisfait. La compréhension, la proximité est consolidée par plusieurs plans subjectifs : du sanglier à 28', de l'autour des palombes... Enfin la sympathie provient également d'une certaine absurdité, étrangeté dans quelques cadrages ou quelques instants du récit. Je repense à cette scène surréaliste où le balanin (temporairement protagoniste principal) échoue à s'envoler, piétine une grenouille qui essaie de le gober, mais qui échoue aussi, le balanin perturbé reste immobile quelques secondes pendant lesquels nous, spectateurices, le prions de déguerpir avant que le batracien n'attaque à nouveau. Clopin-clopant il repart lentement, la grenouille l'attaque et échoue à nouveau dans l'indifférence du héros. Nous nous attachons à un personnage qui ne semble pas se battre pour survivre, une aberration

de dramaturgie, l'inconscience de Charlot patinant près du vide dans *les temps modernes* (Chaplin 1936) sans le jeu, le Buster Keaton du chêne : la nature y est burlesque. Et il recommence avec l'araignée pour le plus grand malheur de notre cœur. Les réalisateurs s'amuse avec nous, ils s'amuse avec les montages cut répétitifs sur les balanins copulant dans toutes les positions comme des enfants pouffant devant des parents qui s'embrassent. Ils s'amuse du jeune mulot qui se tortille dans tout les sens en tétant sa mère à 68'38. Il s'amuse en alternant un plan sur les jeunes geais tout fou qui volettent, puis un plan sur les parents geais, posés sur une branche, pantouflard.e.s, surveillant les enfants au parc. Fougea me confie d'ailleurs « ce film est vraiment raconté par deux enfants, quand ils en parlent c'est leur souvenirs d'enfance qui remontent » et cela se sent.

Ainsi *Le chêne* raconte l'histoire d'une nature au fond du jardin, accessible. Elle n'est pas dangereuse comme celle de la panthère des neiges mais burlesque, parfois ridicule, elle peut être belle et poignante aussi. La nature de *Le chêne* montre un panel de jeux, de situations bien plus large que dans les autres films. Elle montre la beauté et la noblesse de *la panthère des neiges*, la simplicité et l'accessibilité de *la tortue rouge* et l'interaction, le stoïcisme parfois brutal de *Hic (de crimes en crimes)*, mais aussi le burlesque du balanin, la panique des mulots, la méfiance de l'écureuil, la fourberie de la couleuvre... Elle nous amuse mais surtout « nous émerveille », tel était le souhait de ses créateurs³⁰.

30 Source : interview de Barthélémy Fougea par Gaultier Franiatte, du 05/06/2022, disponible à la demande

II Quelles relations à ces natures ?

Pendant mes analyses approfondies de ces quatre films, j'ai vérifié mon hypothèse selon laquelle ces cinéastes créèrent différentes natures selon les cadres, les rythmes et l'activité de ses sujets. Parfois satellite, parfois protagonistes, voisin.e apathique ou beauté rare, le non-humain n'a pas fini de prendre divers visages au cinéma. Un autre facteur primordial jouant au ressenti général à la fin de la séance tient dans la proximité que les humain.e.s du film, ou la caméra, et par conséquent le public, entretiennent avec ces « étranges étrangers »³¹. Proximité peut avoir plusieurs sens, la distance physique, la parenté, la compréhension ou même l'empathie.

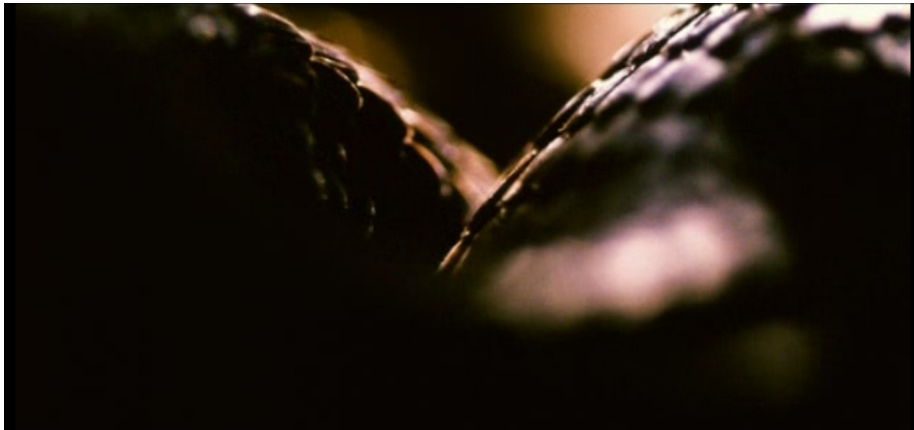
A) *Proximité physique*

À quelle distance ces cinéastes ont-ils posé leur caméra des sujets ? En découle la question des contraintes, qu'était-il possible ?

a- Observateur ou voisin ?

La tortue rouge, étant un film d'animation, n'avait aucune contrainte si ce n'est la compréhension, filmer les humain.e.s comme les crabes de loin et de haut comme décrit plus tôt tient donc du choix. Mais les autres films utilisent des vrais animaux parfois difficiles à approcher ou à diriger. Dans *Hic (de crimes en crimes)*, paradoxalement la caméra indiscreète observatrice ne cible que des humain.e.s. L'empoisonneuse, le policier enquêtant près du lac ou la factrice à la fin. Lorsqu'elle filme des insectes ou même le serpent potentiellement dangereux au début, elle ne s'empêche pas de les coller, de saisir les textures avec une faible profondeur de champ.

31 Appellation privilégiée par Timothy Morton dans *La pensée écologique*, Zulma essais, 2019



Hic (de crimes en crimes) 1 premier plan sur les écailles du serpent, faible profondeur de champ

Le choix de la proximité lisse le récit comme je le disais plus haut, rend le monstreur omniscient et les individus égaux, sauf ceux observé.e.s de loin. Les plans sur les empoisonneuses créent une distance avec les assassins, et comme nous ne les entendons pas, nous avons la sensation qu'elles nous cachent des choses. Étrange, dans *La panthère des neiges* nous retrouvons la même valeur de plan d'observateurice en longue focale mais cela ne produit pas du tout le même effet. Nous sommes avec des humain.e.s qui regardent à travers le trou de la serrure. Par contraste, une même valeur de plan ressemble à un privilège pour Munier mais à une punition chez Palfi. Plan 230 « La bête est une clef, la clef est une porte, et derrière : l'incommunicable » : en observant discrètement le monde ils ont l'impression de jouir d'un privilège rare sur les autres humain.e.s.

Après tout, *La panthère des neiges* est un documentaire et pour sa réalisation iels n'allaient pas déranger les espèces endémiques pour obtenir des plans proches comme dans *Hic (de crimes en crimes)*. L'héritage des documentaires animaliers transporte une injonction à ne pas tricher : saisissez « documentaire animalier triche » sur Google et vous trouverez bon nombre d'articles fiers de débusquer les mauvais.e.s réalisateurices : ceux ayant utilisé des animaux en captivité, ceux ayant utilisé des proies ou caché des friandises pour diriger les animaux.

Ainsi quand Munier parvient à observer et photographier un yak en rut ou la panthère des neiges en milieu « naturel », même si il reste loin, il jouit d'un plaisir, le plus probant étant devant la panthère des neiges plan 431 « ça y est tu la vois bien ? Oh quelle merveille [...] C'est un cadeau inespéré, mais quelle chance. C'est unique comme moment ! ». « Unique » car peu d'humain.e.s peuvent voir une panthère des neiges, enfin si, iels peuvent se rendre au zoo de Beauval où Audrey³² se montre bien moins farouche. Mais Audrey est filmée par des milliers de personnes chaque année, qu'ont ces panthères des neiges qu'Audrey n'a pas ? Audrey n'est pas sauvage.

Dans *la panthère des neiges*, outre cet animal, les autres sont juste les représentant.e.s de leur espèce, nous ne les reconnaissons pas et si la panthère des neiges devait partager le territoire avec une comparse, elles seraient potentiellement interchangeé.e.s dans le montage puisque Sylvain Tesson veut voir « une » panthère des neiges. Alors nous pourrions rajouter « sauvage », ils veulent voir « une panthère des neiges sauvage » qui récompense des semaines d'attente, de patience, de discrétion, de traque. Sauvage comme le chat de pallas dangereux que Tesson différencie des peluches mignonnes et domestiques. Il est intéressant de noter qu'une fois la panthère filmée par le second boîtier au milieu du film, Munier s'exclame « La panthère est tombée dans le piège », l'usage spontané du mot piège ici témoigne d'un rapport de chasse, de chasseur d'image. Le vocabulaire de chasse revient au plan 124 « Panthère, le nom tintait comme une parure » comme une parure de tigre devant la cheminée du colon, fier de sa prise. Je ne nie pas le plaisir de rencontre, de compréhension, chez ces deux protagonistes, mais définitivement de capture aussi, de possession d'image. Peut-être même d'élitisme d'appartenir au cercle restreint des humain.e.s ayant pu observer, photographier une panthère des neiges sauvage. Les images qu'ils récupèrent, qu'ils chassent, ne fonctionnent-elles pas comme des preuves pour les autres humain.e.s qu'ils y ont été

32 Nom de la panthère des neiges du zoo de Beauval <https://www.zoobeauval.com/zooparc/liste-des-animaux/panthere-des-neiges> consulté le 19/08/2022

acceptés ? Personnellement les très gros zooms qui me permettent d'observer au plus proche un animal, alliés au son de très bonne qualité, me procurent cette impression d'être accepté au cœur de leur quotidien. La frustration que je décrivais plus tôt de ne pas avoir d'explication y est liée : j'étais proche mais partiellement aveugle à ce qu'il se tramait. Finalement dans *la panthère des neiges* cette distance avec la longue focale invoquent une extériorité partiellement contournée. Temporairement nous avons accès à un monde de plus en plus rare. Ce gros plan correspond aussi aux yeux de Munier et Tesson, Amiguet étant complètement effacée, le film raconte leur récit en monstration interne à énonciation masquée* à travers leurs yeux et leur rêve.

À l'inverse dans *Hic (de crimes en crimes)* nous sommes omniscients, et accédons facilement à ce monde interdit. Les plans proches, étant les plus fréquents, rendent petit à petit le monstreur externe invisible et inoffensif. En effet, pouvoir observer une taupe ne nous ayant pas fuis en plan 236 ou une carpe béquetant une grenouille en direct relève du privilège d'un narrateur omniscient, presque divin, excepté les plans d'observation.



Hic (de crimes en crimes) plan 236 la taupe dévore un lombric au plus proche de nous

Ces plans d'observations lointain me questionnent. Après la vieille dame, cette valeur revient en 216 quand une dame apporte son repas à l'apiculteur sous des bruitages d'abeilles voltigeant, puis entre les plans 286 et 300 lorsque le policier vient enquêter sur la disparition du mari de l'épouse agitée. En 177 au repas de famille, les voix sont remplacées

par un goutte à goutte anxiogène, d'autant plus que ces gouttes rappellent celles du poison versé dans l'assiette du grand-père. En 247 quand l'empoisonneuse discute avec la factrice nous sommes en longue focale mais le micro capte les mouches, comme des mouches sur un cadavre, un insecte sale, inspirant le dégoût, collé à notre oreille. La valeur d'observation est-elle forcée par des coupables nous rejetant ou bien provient-elle d'un sadisme du cinéaste ne souhaitant surtout pas compromettre leur plan ? Ces hypothèses sont contredites par le regard caméra au plan 97.



Hic (de crimes en crimes) 97 obstacle dans le champ, dame observée.

Elle sait que nous sommes là et s'en moque ? À moins que ce ne soit une actrice amatrice et que Palfi n'ait pas réussi à obtenir un plan où elle ne nous regarde pas ? Non le plan aurait été coupé au montage, c'est le dernier de la séquence, il n'était pas indispensable à la compréhension, elle a déjà fini de marquer d'une croix rouge les bouteilles. À moins que Palfi nous fasse comprendre que tout le monde a conscience de la caméra mais que tout le monde s'en moque, comme si il avait promis de ne jamais interférer ? Concrètement ces plans invoquent un monstreur externe à énonciation marquée*. La caméra prend des allures de dieu observateur, froid, clinique, qui sait tout mais n'intervient pas. Tel un dieu jésuite*, catholique apostolique romain (religion majoritaire en Hongrie) mais poussé à son paroxysme. « Quand un homme n'a plus le choix, il cesse d'être un homme », thèse d'*Orange mécanique* (Kubrick 1971), qui s'ouvre justement sur un regard caméra d'Alex Delarge assumant orgueilleusement sa voix off. Le regard caméra

de l'empoisonneuse traduirait sa liberté, sa conviction dans son choix ? sa légitimité ? Ces plans d'observation surviennent au début quand nous ne comprenons pas ce qu'elle fait mais reviennent quand le policier enquête sur le même sujet. Il résout l'enquête mais les laisse libre à la fin, leur légitimité me paraît encore aujourd'hui soutenue par le scénariste ayant choisi cette fin. Cette valeur ajoute également de la curiosité, elle joue avec notre attention : ce qui est dissimulé ou interdit n'en ressort que plus attirant.



Kubrick, premier plan d'*Orange mécanique*

Dans *La tortue rouge* la distance joue encore un autre rôle, a contrario d'observer ou de rendre inaccessible, la caméra dévoile toute la scène, montre la vanité de s'agiter puisqu'il n'y a rien ni personne autour. De plus il n'y a jamais de zoom de loin, comme je disais plus haut nous observons plutôt en courte focale : Nous sommes cette fois en monstreur externe à énonciation masquée*, enfin le point de vue n'est pas si clair ici. La plupart des plans conservent une distance avec les personnages, toutefois, je constate au moins un plan subjectif, le 539 lorsque le père épuisé par le tsunami sombre. Et à la différence de *Hic (de crimes en crimes)* qui ère et chemine dans la ville, une grande majorité des plans se focalisent sur lui, parfois son fils ou la femme/tortue rouge mais majoritairement lui.



La Tortue Rouge 539 plan subjectif du père se noyant

Nous gardons alors une sorte de distance avec ses ressentis, avec son expérience tout en restant concentrés sur lui, sur son récit. Ce serait une monstration interne très distante ? intégrant la sobriété de l'animation nipponne ? Une influence du Shinto-bouddhisme majoritaire au Japon ? Un de leurs principaux principes éthiques est l'importance de la nature invitant l'humain.e à n'être qu'un élément du grand tout³³ : Une place centrale mais minime, cohérente avec la surabondance d'humain.e.s dévoué.e.s à la nature chez Miyasaki.

Le chêne pour sa part respecte un des codes les plus répandus en fiction : la caméra n'existe pas, pour un film réalisé majoritairement avec des vrais animaux, nous arrivons magistralement à nous fondre, à nous immerger dans ce monde.

b- ... Ou immergé ?

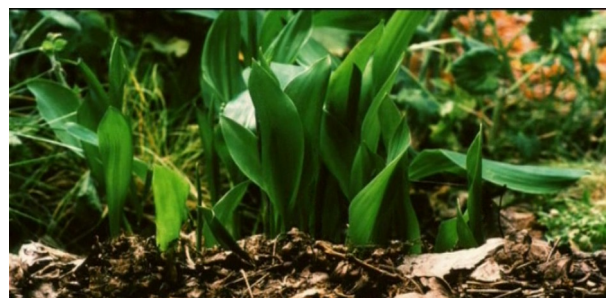
Dans *Le chêne* la monstration est masquée, pour sûr. Cependant interne ou externe ? Notons la présence de plusieurs plans subjectifs du balain, des mulots, d'un sanglier, de l'autour des palombes à 50'18. Les raccords regards agissent comme si nous découvrons les événements avec eux, d'un point de vue interne. Cependant cette définition interne signifie d'habitude que nous suivons un seul protagoniste tout le long du

33 MALHERBE CHABERT, *La grande encyclopédie des religions*, Ed Fleurus, Paris, 2005, 370 pages

film tel Edward Norton dans *Fight club* (Fincher 1999). Ici la monstration interne paraît divisée entre au moins les quatre protagonistes principaux et la chêne et le mycète. Dans *Le chêne* nous sommes heureux de prendre des nouvelles de chaque protagonistes attachant, la caméra nous balade pour nous montrer des choses plaisantes à voir. Elle nous montre la croissance du mycélium, du gland rouge aussi à 70', l'hibernation des mulots, dormant à point fermés. Nous suivons une sorte de monstration interne partagée : immergée dans les riches interactions du vivant.

À l'inverse, dans *Hic (de crimes en crimes)*, hormis les quelques plans d'observation, nous constatons l'impression d'être dépendant de la caméra, c'est elle qui nous balade et nous présente le village. Dans les deux films nous suivons une foule d'individus les uns après les autres, mais l'impression n'est pas exactement la même. *Hic (de crimes en crimes)*, développe aussi principalement un regard d'immersion : nous avons la sensation de tout voir et de nous fondre dans la diégèse. Le cadre débute sous terre puis remonte à la surface, suit un porc qui le ramène au vieil homme du début en plan 80. Le film raconte aussi une multitude de petites histoires qui se croisent dans le village : le plan 30 lie la charrette de lait et le vieil homme, le 92 le porc et la mamie empoisonneuse, le 125 usine et factrice, etc. Par des panos, des travellings, des raccords insectes ou juste les deux individus qui se croisent dans le champ, Palfi semble réussir à saisir toute la vie du village et des environs, vie humaine comme non-humaine. Cependant la monstration dans *Le chêne* ressemble à une curiosité énergique, dans *Hic (de crimes en crimes)* la monstration ressemble à un dieu cynique, parfois oublié, parfois ressenti.

Parfois ce dieu expérimente. le 62 par exemple commence fixe au sol, la charrette approche au loin, la caméra monte, et devient travelling latéral sur la charrette proche, puis le mouvement continue latéralement après un pano, traverse les barbelés, suit la roche, puis les racines, le sol, et émerge finalement sur le muguet poussant en timelaps. Le long plan lie ainsi le voyeur et l'empoisonneuse tout en intégrant du minéral et du végétal, la caméra danse entre les éléments.



Hic (de crimes en crimes) quelques étapes du plan 62

Sans m'attarder, le plan 318 témoigne aussi d'une véritable expérimentation. Partant d'une table en bois, pour revenir au mangeur qui se transforme en squelette. Nous découvrons que c'est devenu une radio rendue pas le médecin au propriétaire, qui repart en charrette, et nous finissons à suivre le père du policier qui meurt au loin sur la route, seul. Une danse macabre. Palfi enchaîne d'un cruel raccord sur une quille tombant, comme le père. La caméra danse et nous entraîne avec elle parfois contre notre gré (je me serai bien passé du zoom dans les moisissures du verre d'eau).

Enfin, je dois aborder une nuance dans l'esthétique de *La panthère des neiges* : ils installent une caméra cachée à détecteur de mouvement. La caméra nocturne permet aux deux chasseurs d'images de localiser la panthère si elle passe. Ils placent la caméra en plan 258 et les images sont insérées en direct. Ils y retournent au plan 299. Le cadrage aléatoire de mains, de capuche et la faible qualité vidéo et sonore rompent avec l'homogénéité esthétique générale du montage. Pourquoi le choix d'intégrer malgré son échec le dispositif à la narration ? Comme si nous rentrions dans un making of à même le film. Cette nouvelle actrice apporte un nouveau regard nocturne qui nourri l'aventure. Une nouvelle proximité.

B) Quels dialogues ?

Les placements physique des caméras, des regards, semblent donner le La quant à la proximité entretenue avec les personnages. Néanmoins, l'empathie passe également par la compréhension. Trois films sur quatre sont muets, pas un mot ne vient informer de quoi que ce soit. Tout passe par les raccords, l'image et le son, pourtant *La tortue Rouge* ou *Hic (de crimes en crimes)* comportent des humain.e.s. Mais de la même manière que le sifflement du geai des chênes n'est pas indispensable pour comprendre son envie de gland, l'homme n'a pas besoin de parler pour exprimer son amour à *la tortue rouge*.

a- Un silence..

Quel paradoxe que le film le plus bavard des quatre soit justement celui nécessitant théoriquement le plus de silence, la photographie à l'approche de *La panthère des neiges*. Pour être honnête *Hic (de crimes en crimes)* contient très peu de dialogue, de l'espagnol il me semble, lors de la telenovela, et puis le chant final au mariage, mais je soulignais que l'on n'avait pas besoin de sous-titres pour comprendre l'émotion à l'écran et le cynisme de la situation. En l'absence de dialogue, le voir devient le savoir, et le silence verbal contribue à construire les points de focalisation externe dont je parlais dans la partie précédente. Dans *Le chêne* « Le choix de pas mettre de voix off était une évidence, Nous avons, Laurent et moi, un ADN en commun, c'est que nous nous sommes promené dans la forêt très jeune. »³⁴. C'est par expérience personnelle que ce choix s'est imposé à Seydoux et Charbonnier, par instinct.

Le silence dans la forêt de *La tortue rouge* fait toujours plus peur que le vacarme : pourquoi les oiseaux et insectes se taisent-ils en plan 120 ? De quoi ont-ils peur ? Devrait-

³⁴ Interview de Michel Seydoux réalisée par L'ONF https://www.youtube.com/watch?v=mCK0uAiSTFQ&t=55s&ab_channel=Officenationaldesfor%C3%AAts

on avoir peur nous aussi ? Le protagoniste en cherche à juste titre l'origine. Quel rôle a le silence ici ? L'homme est-il repéré ? Après la pluie soudaine qui suivait le brouhaha au plan 31, cette fois-ci il sort de la forêt, enquête. Rien, les bruits de la forêt reprennent. Le silence survient à nouveau dans le film lorsque le tsunami survient. Le danger est, là, réel. Le dernier silence du film sera pour la mort, la mort de l'homme. Les oiseaux se taisent et cela réveille la femme. Les silences complets marquent des temps spéciaux, l'homme est exclu du premier, il subit avec les oiseaux la cause du second et il cause le troisième. Est-ce là aussi un signe de son acceptation sur l'île ? Son humble intégration au cycle de la vie ?

À l'opposé, Munier et Tesson souffrent de ne pas dialoguer verbalement avec leur nature sauvage. Plan 391 Tesson analyse que l'« affût du monde sauvage revenait à coller son œil sur judas magique pour observer un monde qu'on peut photographier, étudier, comprendre, détruire sûrement ; mais avec lequel il nous était interdit de communiquer depuis que le destin nous avait expulsé de cet âge d'or où bêtes, hommes et dieux menaient une conversation commune ». Pourtant l'étude des langages non-humains occupe de nombreuses biologistes et thérolinguistes³⁵. Comme Morizot l'encense dans *Manières d'être vivant*³⁶, les hurlement des loups ne constituent-ils pas une langue aussi ? que nous ne comprenons pas mais qui recèlent d'une myriade d'information : localisation, quantité, état mental, entre autres.

Dans *Hic (de crimes en crimes)* tout comme dans *La tortue rouge*, la communication n'est même pas essayée, le propriétaire du porc ne lui crie jamais d'indication, ni la bergère, pourtant c'est d'usage à mon expérience, au moins pour les garder concentrés. Les humain.e.s entre elleux ne parlent pas souvent non plus, aucun son quand la bergère sert ses collègues, ni quand le policier croise du regard sa collègue. Dans *La tortue rouge*, l'homme n'essayera pas non plus de savoir si la femme parle, il n'insulte pas la tortue rouge comme on peut le faire seul, et n'apprend pas son langage à son fils. Le

35 Popularisé par Vinciane DESPRET, dans *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, éd Actes sud, coll Mondes sauvages, Arles 2021

36 MORIZOT Baptiste. *Manières d'être vivant*. Actes sud, coll Mondes sauvages, Arles, 2020

choix du « silence » dans *La tortue rouge*, *Le chêne* et *Hic (de crimes en crimes)* encourage à l'audition active, l'osculon comme dirait Rosine O'Kelly³⁷. Elle illustre cela d'un exemple encore plus flagrant : *ABC Africa* (1990) d'Abbas Kiarostami qui ose laisser un écran noir de plus de six minutes, laissant les spectateurices seul.e.s avec la bande son de bruits non-humains. Soulignons aussi l'existence de films où plusieurs langages s'entremêlent : l'irlandais et l'anglais dans *Le vent se lève* (Loach 2006), le français et l'anglais dans *Rien à foutre* (Marre/Lecoustre 2022), le français et l'arabe tunisien dans *Un divan à Tunis* (Labidi Labbé 2020) et curieusement, désarmé par mon oreille, mon expérience de spectateur reste souvent agréable, pivotant vers l'observation de ces corps et de ces gestes pour comprendre les émotions principales. Après tout l'absence de dialogue n'a pendant de longues années posé de problème à personne : Avec le cinéma muet au début du XXème, la planète toute entière réapprenait le langage depuis longtemps oublié des gestes et des expressions faciales³⁸, peut-être y revenons-nous partiellement.

« Je suis là, venez, ne venez pas, trouvez-moi, fuyez, répondez-moi, je suis votre frère, l'amante, l'étranger, je suis la mort , j'ai peur, je suis perdu, où êtes vous ? Dans quelle direction dois-je courir, vers quelle crête ? Sur quel sommet ? C'est la nuit. Percez le brouillard d'une étoile sonore, que je la suive ! Et lequel d'entre vous est à portée de voix ? Ami ? (*sotto voce.*) Ennemi ? Faisons meute ! Nous sommes meute. Allez ! Qui m'aime me suive ! Êtes vous là ? Je suis l'incomplet, le votre, l'inconsolé. (*Allegro*) Il y a fête à faire , nous sommes sur la départ, la cérémonie est avancée, et je suis fragment. Il y a quelqu'un ? J'ai hâte. Joie ! Ô joie ! (*quelqu'un a répondu*). Un seul hurlement. »³⁹.

37 Rosine O'Kelly. "L'auscultation de la nature dans le cinéma contemplatif contemporain. Mobilisation du sensible pour une conscience écologique". *Journée d'études "Approches écocritiques dans les études cinématographiques et audiovisuelles en France : état des lieux et perspectives"*, Université de Paris, Laboratoire CERILAC, Jun 2021, PARIS, France. [hal-03269529](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03269529)

38 Cette phrase est grandement inspirée d'une analyse de Béla Balazs en 1924 dont j'ai perdu la source

39 Morizot Baptiste. *Manières d'être vivant*, Actes sud, mondes sauvages Page 71

b- ... Bavard

Ainsi trois films font le choix du silence verbal, les interactions passent alors par les intonations et les gestes, finalement les films sont bruyants de relations. Nous comprenons parfaitement la colère de l'homme dans la tortue rouge lorsqu'il crie et secoue frénétiquement un bambou, même sans insulte, sa peur puis sa confiance lorsque son fils leurs dit au revoir. Ou bien le dos voûté de l'excuse, de la gêne au plan 239 devant le cadavre. De Wit se permet même de réduire les visages à deux points et quelques traits, s'ôtant l'outil subtil des expressions faciales, ou plutôt le réduisant à son plus simple appareil. La rencontre entre la tortue rouge et l'homme évolue dans la proximité corporelle. Il la poursuit, elle le fuit, il la perd, elle l'observe, le rejoint, l'ignore et le laisse s'approcher , partage son repas puis enfin survient le contact appuyé par les traces dans les hautes adventices.



La Tortue Rouge 394 premier baiser avec traces

Sa communication passe aussi par la musique. C'est bien simple, l'album de la B.O. (bande originale) dure 48 minutes pour un film de 77 soit presque les deux tiers du temps. La B.O. de *La panthère des neiges* dure elle 44 minutes pour 92minutes de film, moins de la moitié. En outre, la B.O. de cette dernière comporte des chants traditionnels tibétains, des instruments et des accords inconnus, tandis que celle de *La tortue rouge* comporte

beaucoup de cordes et de voix lyriques occidentales. Un leitmotiv traverse dans le film différents instruments, différents rythmes, imposant facilement une émotion.

Au contraire dans *Hic (de crimes en crimes)*, le silence de la scène où la bergère nourrit les quatre dormeurs, sans doute bientôt intoxiqués au poison aussi, est criant de revanche. C'est en long plan taille, un pano mou, comme eux. Sur le plan suivant, nous resserons sur le visage de la jeune qui paraît alors bien plus dynamique, avec son sourire en coin, le regard certain, appuyé d'un léger zoom et du son rythmé sortant des écouteurs. Il est suivi d'un large travelling extérieur de la baraque descendant vers le sol, vers l'enterrement ? Le même silence que celui de la famille observant le père dévorer en 318. Tout est dans le regard

Le chêne mise énormément sur le regard, un peu comme un western, les hésitations, les peurs, les curiosités... Comment Seydoux et Charbonnier ont-ils réussi à nous captiver autant pendant presque deux heures ? Par ces guerres de regard, de territoire, ces chasses et ces romances. Finalement, même sans dialogues, nous arrivons facilement à comprendre ces récits, même si ce sont des interactions complexes comme dans *Le chêne* où « les gens du muséum naturel nous ont aidé pour la partie scientifique. Le leitmotiv en ce moment c'est émerveiller pour apprendre. »⁴⁰ soutient Seydoux. Elles restent compréhensibles.

Je sous-estimais également l'universalité de la mort. Un homme qui tombe au loin dans *Hic (de crimes en crimes)* ? Mort. Un poisson immobile ? Mort. Le mulot dans la bouche du renard ? Mort. Le silence des oiseaux dans *la tortue rouge* ? Mort. Le crabe sur le dos après le tsunami ? Mort : La puissance de l'immobilité, le plot twist de *Saw* (Wan 2004). Vous remarquerez que je n'ai pas mis d'exemples provenant de *Le chêne*. C'est normal, à part l'hécatombe de glands, les carnivores ne gagnent jamais.

40 https://www.youtube.com/watch?v=mCK0uAiSTFQ&ab_channel=Officenationaldesfor%C3%AAts
consultée le 30/08/2022

C) *La place de la mort*

Quand en première partie je « nommais » les différentes natures selon ces cinéastes, nous pouvions réaliser que chacun.e la modelait bien comme iel le souhaitait par le récit et la mise en scène. Les chaînes alimentaires existent, mais ne sont pas montrées de la même manière dans ces films.

a- Qui meurt ? Comment ?

Un détail m'a frappé dans *Le chêne* : les carnivores perdent toujours. L'autour des palombes rate le geai des chênes qui se cache malicieusement dans une broussaille impénétrable, la chouette effraie loupe le mulot, tout comme la couleuvre et la grenouille. En revanche sangliers, geais et écureuils déciment la production annuelle de gland du chêne. Alors même que le dernier plan associe une vie, un destin au gland rouge, suivant les racines du centenaire jusqu'aux racines de l'arbrisseau pour finir à la surface dans un cadre liant l'aïeul et le nouveau né. Ces carnivores vont mourir si ils ne se nourrissent pas ! Barthélémy Fougea⁴¹ m'expliqua que c'était effectivement un choix pour garder l'accessibilité tout public, même si ce n'est pas réaliste (Fougea me confie que les autours des palombes ne doivent rater leur cible qu'une fois sur cent). Cependant la mort conserve une place, je pense notamment à la mort coordonnée des balanins après leur reproduction, qui tombent comme des mouches sur une musique triste : ils ont accompli leur destin, se laissent tomber et gisent par dizaines au sol, sous une caméra plus calme, plus lente, en deuil. Fougea m'explique qu'ils ne fuient pas la mort mais les carnivores, car un carnivore qui mange ce n'est pas « beau », ça brise l'émerveillement. Seydoux confie plusieurs fois son souhait d' « emmener mon petit fils en forêt », « de pouvoir s'y promener

41 Interview réalisée le 05/09/2022 par Gaultier Franiatte, enregistrement disponible à la demande

avec mes enfants » dans l'interview de l'ONF⁴² Seydoux et Charbonnier font le choix, sur lequel nous reviendrons, de privilégier l'émerveillement au réalisme.

Dans *La panthère des neiges*, dès le 2eme plan, un troupeau de yaks se fait attaquer par des loups, en un plan, observés d'une hauteur lointaine nous assistons impuissant à la scène : les loups s'acharnent sur un jeune, les parents luttent, puis finissent par charger le petit, l'envoyer voler dans les airs, l'achever pour ne plus qu'il souffre face aux crocs. Un accueil fataliste dont la distance promet de ne rien perturber. Un renard attrapera un mulot en plan 228. À la fin, à la découverte du repas de la vedette du film, cette dépouille s'accompagne alors de la joie d'être si près du but. La dépouille est montrée dans le cadre sans pour autant être mise en avant. La mort existe aussi dans *la panthère des neiges*... mais de loin, entre ces bêtes sauvages. Le risque auquel Munier se frotte par deux fois est la tare de ceux souhaitant retrouver leur côté préhistorique, plan 237 « de l'autre côté , espoir liberté ». La mort n'existe-t-elle que dans la nature « sauvage » ? Les civilisé.e.s étant condamné.e.s à vieillir ? « vieillir n'est pas s'accomplir, fructifier et transmettre avant de s'éteindre mais déchoir avant de disparaître. Il n'est pas étonnant que, dans ces conditions la peur de vieillir soit si répandue »⁴³ analyse Pierre Rabhi en 2011. Les hécatombes du Covid en EHPAD et les autres scandales de maltraitance ont depuis relancé ces questions de rapport à la mort dans notre société française. Cachons-nous nos morts ? Avons-nous honte de vieillir ? La position des deux films rappelle les thèses de Louis-Vincent Thomas sur le « Dénier de la mort »⁴⁴ dans une société validiste*. Finalement lorsque Munier se montre moins sensible au risque de Tesson face aux grizzlis, est-ce que ce ne serait pas une manière pour lui de rejeter ses privilèges d'humains et de rejoindre la cour des animaux sauvages ?

42 https://www.youtube.com/watch?v=mCK0uAiSTFQ&t=49s&ab_channel=Officenationaldesfor%C3%AAAs consultée le 30/08/2022

43 RABHI Pierre, *Vers la sobriété heureuse*, Babel, page 124

44 ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident, du moyen âge à nos jours*. Paris, Le seuil, 1975, 226p.

Dans *Hic (de crimes en crimes)* la mort fait partie du paysage, Comme le faon moissonné hors-champ ou le chat intoxiqué, agonisant dans un long plan dont la mise au point se perd autant que le félin. Beaucoup de décès y sont montrés en gros plan et produisent sur moi un effet curieux. Les meurtres d'humains me touchaient moins que la mort des passagers du *Titanic* (Cameron 1997) par exemple. Voir en accéléré la pousse d'une plante pour ensuite la voir se faire cueillir directement par une paysanne me frustra légèrement, comme une très légère sensation de gaspillage de tout ce temps nécessaire. Cette même attention de la caméra favorise, par contraste avec la plupart des films, les non-humain.e.s ; de plus les victimes humaines restent des hommes apparemment peu enclin à l'effort et individualistes. Le regard caméra assumé de l'empoisonneuse participe à la dévalorisation de la vie des hommes. La mort fait partie de la vie, et nous ressentons une sorte de cycle palpable à l'écran : en plan 238 la taupe mange le ver de terre, des sons sourds de coups de pioche nous attirent vers la surface où nous retrouvons l'empoisonneuse, débarrassant son potager des taupes, elle en jette d'ailleurs une à son chien. Lorsqu'il mourra il nourrira bien entendu la terre et rebelote. La mort est partout, elle nargue comme le visage sous l'eau, elle trahit en tuant le chat qui léchait juste les doigts de l'enfant, elle rythme la vie du village à travers les enterrements : elle fait partie de la vie, preuve en est du mariage joyeux qui clôt le film, c'est un cycle. Un cycle que Palfi prend plaisir à détailler tout de même, tel le gros plan 209 sur l'abeille reine écrasée en plein champ, accompagné d'un « splotch » criant de matière. Palfi nous habitue à la mort, il la rentre dans l'équation de la vie, avec un facteur aléatoire, cruel.

Enfin dans *La torture rouge* les trois humain.e.s semblent immortel.le.s, iels ne vieillissent presque pas physiquement hormis un blanchissement capillaire, survivent au tsunami et à des apnées de plusieurs minutes. Pourtant la mort est présente dans le film, les poissons sans eaux avant le tsunami, le phoque échoué, et puis surtout l'homme assassine la tortue. Reine de l'azur, maladroite et honteuse, elle laisse piteusement ses grandes palmes rouges comme des avirons traîner à côté d'elle. Cette voyageuse palmée,

comme elle est gauche et veule, elle, naguère puissante, qu'elle est faible et basse ! Il assomme son bec avec un lourd gourdin, puis reverse de toutes ses forces l'infirmes qui s'étouffe ! Je n'invoque pas l'*albatros*⁴⁵ de Baudelaire innocemment. Dans cette scène, malgré ses précédentes attaques, la tortue rouge apparaît d'emblée comme une innocente victime de la colère de l'homme. Par son sage silence, par la coupe légèrement trop tard après le pano suivant l'homme : même la bande sonore reste sur une note longue de suspens mêlé de tristesse : la tortue passe pour une sage incomprise. Heureusement sa résurrection dans une forme humaine l'enseignera différemment. La notion de cycle de la vie résonne complètement ici, par le départ du fils premièrement, qui échouera peut-être sur une autre île, mais aussi par la présence d'un squelette humain sur la plage à son arrivée plan 14, comme une prévention « part d'ici ou tu finiras comme ça ». Après le tsunami iels brûlent tout et d'ici la fin du film nous retrouvons une forêt verdoyante. enfin au plan 97 nous découvrons au bord de l'eau le cadavre d'une jeune tortue que nous avons vu se lancer quelques plans plus tôt, l'aléatoire de la sélection naturelle est bel et bien représenté dans le film, aléatoire que le film nous invite à accepter comme facteur qui ne dépend pas de nous. En plus d'intégrer la mort, le film nous enseigne comment l'accepter, et déconstruire « le déni de mort ». Et cet enseignement nous est promulgué par la tortue rouge, qui retourne à l'eau au dernier plan.

45 BAUDELAIRE *Les Fleurs du mal*, deuxième partie *Spleen et idéal*, *L'Albatros* 1859



La Tortue Rouge 14, cadavre sur la plage à son arrivée

« Avant je m'occupais de mon cheval, mais il est mort, comme tous les êtres vivants »

Monsieur Vallet, professeur de biologie au lycée Alfred de Vigny, Loches

Deux films « tout public », un qui cache l'aléatoire de la chasse, l'autre qui prône précisément une acceptation de l'aléatoire injuste. Deux films avec des vrais animaux non-domestiqués, un qui y intègre la mort comme inhérente à la liberté, l'autre qui préfère privilégier l'émerveillement. Nous constatons que ces nuances de récits construisent des morales, des rapports à la vie légèrement différents. Illustrons cela une dernière fois.

b- Qui sont ces serpents qui sifflent ?

Dans l'inconscient collectif occidental, les serpents comme les requins transportent cet imaginaire de la mort, de la nature dangereuse. Mon corpus principal comporte plusieurs serpents, je vous propose dans cette partie d'analyser puis de comparer leur place dans quelques films.

Dans *Le chêne*, la couleuvre tente d'accéder aux œufs des geais des chênes. Au début seulement son corps est visible, la tête est cachée jusqu'au 57ème plan sur 70 tout

de même. Le reptile est d'abord défini par son corps, sa longueur, ses écailles et sa furtivité. Car le geais continue de tourner la tête dans tous les sens jusqu'au plan 46, alerté par les cris de l'écureuil il cherche, tout comme nous qui n'obtiendrons qu'au plan 62 une échelle assez large pour situer le serpent et sa cible.



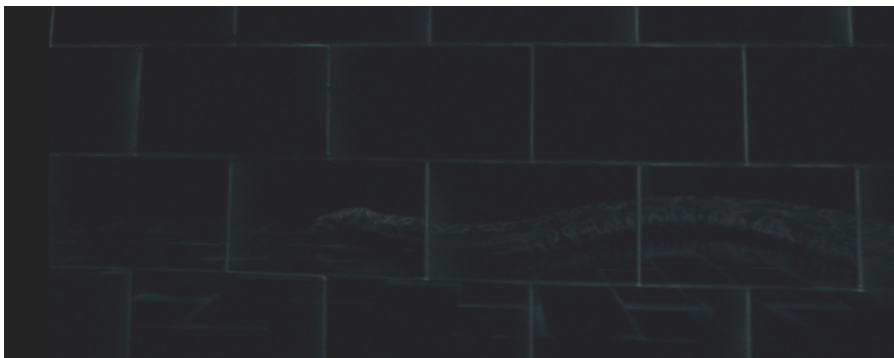
Le chêne 59'21 la majorité des plans du serpent ne le montrent que partiellement

Le montage alterné construit la tension, aidé par le morceau musical « L'attaque du serpent ». Ce morceau est aigu, strident, les cordes glissent lentement, hérissent le poil, les grosses percussions le rend grave : le serpent est un danger sérieux. Les notes s'accélèrent, ralentissent, puis repartent pour finalement s'essouffler et se perdre dans des harmonies d'instruments à vent bien plus rassurantes. La branche s'est fendue et la couleuvre est tombée à l'eau. Curieusement le morceau m'a rappelé *The knight Bus*⁴⁶, dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (Cuaròn 2004), quand le bus glisse dangereusement entre les véhicules de moldus. Quelle parfaite transition pour parler de Naguini !

Je comptais l'aborder car ces films sont très populaires au sens où ils ont plu, ils ont été pensés pour parler au plus grand nombre. Allié et même *orcru* de Voldemort, Naguini inspire la peur, rampe entre les mange-morts dans le film 7, tue le gardien du cimetière au début du 4 ou encore attaque monsieur Weasley dans le film 5. Si l'on analyse cette dernière séquence d'attaque, l'ambiance est sombre, entre bleue et verte, froide. Ce

46 Composé par John Williams en 2004

premier plan du cauchemar prémonitoire d'Harry contraste avec sa chambre jaune/ verte. En plan subjectif la caméra rampe de gauche à droite au sol, nous ne voyons du serpent que sa longue silhouette dans le reflet du mur en troisième plan. L'animal est accompagné d'une nappe sonore aiguë, de bourdonnements désagréables et de sifflements comme dans *Le chêne*. Une fois l'attaque lancée la caméra s'avance puis se recule rapidement imitant les attaques éclair du reptile, fatales, inévitables : mortelles. Certes la mise en scène est biaisée puisque ce serpent appartient au clan ennemi mais les choix de couleurs, de sons et de mouvements coïncident avec l'imaginaire occidental du serpent meurtrier.



Harry Potter et l'ordre du Phénix 1h05' Naguini dans le reflet

Si l'on s'éloignait ? En Corée du sud par exemple, dans le film de 2003 *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, de Kim Ki-Duk où la figure du serpent revient également. La première évocation du serpent provient d'une mise en garde du maître bouddhiste à son disciple lorsqu'il va cueillir des plantes seul. La séquence suivante, un serpent apparaît effectivement, masqué pour l'enfant dans le champ aussi. La crainte monte tel que l'encourage Bazin dans son article *montage interdit*⁴⁷. Le montage s'accélère, les gros plans sur l'animal le rendent gros et rapide, la musique inquiète, l'enfant le voit, se fige un instant puis de retour au plan large le jeune humain prend sans hésiter la fine branche mouvante et la jette un peu plus loin avant de vaquer à ses occupations. Et le serpent ne sera plus jamais un danger, il va devenir une victime de la cruauté de l'enfant. À

⁴⁷BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éd du Cerf. 1985

la treizième minute l'enfant capture un serpent pour accrocher une pierre à son corps écaillé puis jouir de sa douleur. Ce plan large où il marche sur sa queue, le fait que ce soit un vrai serpent encore, tout cela a construit chez moi de l'empathie pour ce reptile habituellement craint. À sa mort, l'enfant qui avait agi inconsciemment le pleure, nous aussi.



Printemps, été, automne, hiver... et printemps , 22' plan fixe sur le serpent mort

Puis enfin le montage nous incite à penser que le sage à sa mort se réincarne en serpent. En effet après avoir enseigné la plus grande leçon à son élève apaisé, il s'immole sur la barque au milieu de l'étang, à peine son visage cerné par les flammes la caméra nous montre un serpent nageant, s'éloigne-t-il du bateau ? Oui ! Le plan suivant plus large nous le confirme ! Et ce serpent va ainsi jusqu'au temple isolé par les eaux. Ellipse. Le disciple revient après avoir purgé sa peine de prison, il ouvre les portes de la demeure abîmée par les années, un plan centré sur la tenue et les accessoires du sage dévoile le même serpent installé sur les objets, nous voilà presque certains du message. Et par deux fois dans les 20 dernières minutes du film un plan fixe du serpent confortablement installé sur un meuble ou dans un coin nous rappelle que ce serpent est chez lui, cohabitant paisiblement avec son ancien disciple accueillant un nouvel enfant abandonné : la boucle est bouclée. Filmé par le haut, en plan fixe, il perd son potentiel de fourberie et paraît bien

plus petit que Naguini qui est filmé en subjectif (à son niveau) et qui s'approche dans le dos de monsieur Weasley.

Pour revenir à notre corpus, comment Palfi commence-t-il le film ? Déjà son serpent apparaît avant d'être entendu, il n'est pas perfide. Nous ne voyons sa tête qu'au dernier plan, de loin (ou plutôt de haut vu le cadrage en douche) mais sans proie. Il débute immobile puis s'anime, se réveille, comme la caméra, vu l'aube, comme si son réveil lançait l'histoire, sachant que nous ne le revoions pas du film. Au dernier plan nous avons l'impression que le plan adopte la même vue que le reptile, et si le Dieu monstreur du film était un serpent ? Froid, discret ? À cette transition entre regarder le serpent et regarder comme le serpent, apparaît « irta és rendezte Palfi Gyorgy » soit « écrit et réalisé par Palfi Gyorgy ». Comme si Palfi se considérait comme venimeux, au regard mordant sur le monde, observant froidement ?



Hic (de crimes en crimes) plan 9, le serpent est en bas au centre, milieu du pano

Si je conclus cette deuxième grande partie *Quelles relations à ces natures*, avec la place de la mort dans ces natures, c'est toujours pour cette question de proximité. Les films construisent des natures plus ou moins réalistes, plus ou moins complexes, plus ou moins proches des humain.e.s s'il y en a : plus ou moins idéales. Entre le serpent fourbe et

ridiculisé dans *Le chêne*, le mortel Naguini, le sage réincarné de Corée du Sud et l'observateur de Palfi : un « même » animal ? Peut-être une même famille mais des rôles et des traitements différents.

III Des natures politiques

Les films peuvent construire des serpents terrifiants et créer des phobies, comme des serpents victimes et attendrissants. De manière exponentielle les films peuvent aussi construire des natures différentes et ils le font. Mais existe-t-elles sous une facette réaliste ? Des films nous apprennent-ils à voir les non-humain.e.s non plus comme marionnettes de fiction mais comme voisin.e.s doté.e.s de leur propre monde complexe ? Quelles relations nos films nous encouragent-ils à entretenir avec notre nature ? Quels choix ces cinéastes font-ils ? Après avoir décortiqué ces quatre films, avoir analysé et comparé les faits, l'image, le son, le rythme, nous entrons maintenant dans une partie qui relève parfois de la spéculation, qui imagine des pistes pouvant chacune constituer un mémoire en soi. N'oublions pas que le cinéma n'est qu'un des nombreux facteurs permettant aux individus de percevoir le monde, d'en déduire les normes. Néanmoins, le cinéma reste politique, consciemment ou non.

A) Place de l'humain.e

Nous observons qu'entre ces films, la place décernée aux humain.e.s varie grandement. Dans *Le chêne* il n'y a aucune trace des humain.e.s, pas un bruit de tronçonneuse lointaine, pas une douille de chasseuseuse, pas un mégot de cigarette, pas une capsule coca-cola, pas un tas de cadavres d'abeilles intoxiquées par des produits phytosanitaires. Et pourtant, tous ces éléments figuraient dans le story-board initial. Fougea

m'explique que ces éléments ont même été tournés mais qu'une fois dans le montage « ça ne marchait pas » De leur riche expérience sensible de producteur de films, Seydoux comme Fougea étaient d'accord pour extraire les humain.e.s du récit, au détriment du propos frontal qu'était « regardez les traces que nous laissons », aujourd'hui disparu du film.

a- Dualisme nature culture

Munier et Tesson ont une vision très binaire de ce qui les entoure : la nature honnête, préhistorique (voix off, plan 116), face au théâtre de marionnettes des hommes. Leurs focales sont binaires, Extra large ou zoom ultra puissant. Les photos de Munier sont très contrastées tels des photos de Salgado qui cherchent à épater, à mystifier la « nature ». Munier exprime à propos de sa démarche que « parfois on me reproche de photographier tout ce qui est joli et d'occulter tout ce qui est moche, tout ce qui est laid dans un paysage. C'est vrai que j'ai pas vraiment une démarche de photojournalistes, à photographier ce qui va pas dans la nature ». La beauté, voilà le fantasme que Tesson et Munier entretiennent : que le monde naturel est magnifique et l'humain souillé. Plan 79 « (Tesson) Quand tu rentres dans les Vosges, que tu as les échos de l'actualité et de tout le théâtre de marionnettes des hommes, tu dois trouver ça absurde et effroyable quand même ? - (Réponse de Munier) J'ai toujours du mal avec les vautours, Oui, revenir ici c'est une respiration, une fuite finalement. Tu vas dans une nature dans laquelle l'homme n'a pas planté sa griffe... » : Ils partent à la recherche du sauvage et fuient les humain.e.s. Mais en même temps Munier dit au plan 157 « Dès que je suis en ville j'ai l'impression de jouer un rôle alors que là, dans la nature, face à toi-même, tu peux pas tricher. » Il s'aime dans la nature, il y accepte sa place, ne culpabilise pas de les perturber : quelle vision l'anime ? Le film représente-t-il vraiment ce qu'il voit ?

La déontologie des cinéastes, ces accusations de triche citées précédemment, questionnent directement notre place dans ces équilibres et par conséquent nos droits et nos devoirs. En écologie politique le chercheur de Lyon S. Depraz divisait déjà en 2013 différentes approches : anthropocentrée*, écocentrée et biocentrée*. Pour vulgariser, nous pourrions rapprocher les articles, abordés plus tôt, qui accusaient de triche du courant biocentré. Ainsi il faudrait effectivement préserver les espèces sauvages, et les filmer pour en partager l'importance ; mais impérativement sans jamais les déranger, jamais interagir avec, car les humains ne sont pas comme les animaux ou les plantes. Munier quand il vante ce retour à l'âge préhistorique, ce retour à la nature sauvage, promouvrait pour sa part un courant écocentré, Humain.e.s dans la nature, mais pas à notre époque.

Nous revenons là à la distinction Nature/Culture, observée et popularisée par Philippe Descola et son travail avec des habitants de l'Amazonie. Cette vision invoque souvent les dualismes corps/esprit et physique/mental. Le magazine *Sciences Sociales* consacré à ce sujet débute ainsi « En plongeant au cœur de la machine humaine pour y étudier l'action des gènes, les chercheurs ont découvert ceci : le milieu est déjà là. L'action de l'environnement se fait déjà sentir dans les arcanes du vivant. Impossible de départager le dedans du dehors, l'inné et l'acquis, la nature et la culture. Chez l'humain ou ses cousins mammifères, nature et culture ne sont pas deux couches superposées, ce sont des ingrédients qui s'enlacent. [...] Le dualisme nature/culture qui structure profondément nos schémas de pensée doit donc être repensé. Les anthropologues s'y emploient à leur manière.»⁴⁸.

Plutôt que dompter le sauvage, *Home* (Yann arthus Bertrand 2009) essayait de le sauver en essayant de participer à créer une affection entre les humain.e.s et ces espèces, entre les humain.e.s et ces magnifiques paysages. « tout ce que tu vois n'est pas seulement un paysage, c'est le visage aimé de notre terre » entendons-nous dans la bande

48 Sciences sociales n°281 mai 2016 *Nature culture, la fin des frontières ?* Page 33

annonce. Humaniser la terre pour la respecter, un appel à Gaïa récurrent au XXème siècle notamment par Lovecraft, humaniser le paysage pour l'intégrer à notre politique humaine. En plaçant la nature dans le paysage, « le fond », il est « artialisé », transformé en figure, mais se voit dépouillé de sa force vivante et de sa dimension politique analyse Thérèse Castro⁴⁹. Munier va plus loin quand il répond à Tesson, il souhaite devenir, rejoindre le sauvage, plan 276 « (Tesson) lecture de trace, le plus vieux métier du monde, en fait tu n'es pas très évolué - ouais j'en suis fier ». Ces amoureux de la nature paraissent souhaiter devenir l'image d'elle qu'ils transportent, au plan 412, Munier s'exclame « moi je pense toujours plus animal ». Et ils souffrent de l'image de leur espèce qu'ils transportent, plan 444 « C'est un cri du cœur, c'est tout ce à quoi on a renoncé, la liberté, l'autonomie, la connaissance parfaite de l'environnement... ».

b- Un risque de misanthropie ?

Munier reproche à ceux qui montrent la nature plus réaliste d'être des photojournalistes et donc pas de vrais photographes, il en veut à ceux qui font différemment. Et affirme sans conteste au plan 88 « je ne sais pas comment un artiste peut faire sans la beauté des animaux parfaitement intégrés dans un paysage et pour donner la place qu'elles méritent aux plantes, aux buses ou aux coccinelles ». Cette phrase rappelle le « ça marchait pas » du producteur de *Le chêne*. « Nous parlâmes, il fallait accepter cette idée déprimante : la terre sent l'homme » plan 420. L'ontologie Naturaliste peut faire souffrir, aujourd'hui, ceux qui ont conscience des destructions et disparitions actuelles, certain.e.s appellent cela l'éco-anxiété*.

Bella le définit très bien dans *Animal* (Dion 2021). Dans ce film Cyril Dion permet à deux jeunes collégien.ne.s militant.e.s, Bella et Vipulan, de rencontrer politiques, climatologues, éleveurs, permaculteurices, anthropologues. Nous grandissons avec elle et à la fin Dion leur demande de raconter comment iels ont vécu l'aventure. Bella, 16 ans,

49 CASTRO Teresa, *Contre le paysage*, La furia umana n°39

confie alors qu'à posteriori elle reconnaît avoir porté beaucoup de tristesse et de colère à l'égard des humain.e.s au début de son militantisme mais qu'elle comprend mieux désormais les difficultés, les complexités du monde et qu'elle s'était apaisée, souhaitant désormais s'investir dans des projets constructifs et optimistes. Sans accompagnement l'éco-anxiété peut mener à des mises en danger excessives que nous retrouvons chez des militant.e.s écologistes. Quand Munier est prêt à prendre plus de risque que Tesson pour prendre de belles images des grizzlis ou quand il couche au milieu des loups « j'ai cru qu'il allait finir dévoré » explique l'un des tibétains, est-ce une conséquence analogue ? Ou plutôt un souhait de juste milieu ? Plan 79 il confie comme « C'est viscéral , en 20 ans, là d'où je viens ça a changé très vite. Tout part en décrépitude... Alors j'ai besoin de revenir dans des endroits où il n'y a personne ou alors en nomades qui vivent en harmonie avec. Comme ici ». Pourtant je ne comparerai pas le regard de la panthère des neiges à une mise en scène écocentrée, la petite place consacrée au non-humain ne semble même pas en faire un film sur la nature.

L'éco-anxiété tourne parfois au cynisme, pour la rendre supportable. Je reviens ainsi à *Hic (de crimes en crimes)*, qui, rappelons-le, organise un empoisonnement des hommes fainéants tout en dessinant une nature complexe, interconnectée, indifférente à ces morts. Un propos frontalement féministe, un questionnement dès 2001 sur la répartition de la charge mentale* dans le couple. En 2001 le rapport Meadows du club de Rome⁵⁰ était déjà paru depuis trente ans. Palfi y était-il sensibilisé ? Associer son cynisme à de l'écoanxiété n'est ici qu'illustration, c'est sans doute plus une critique sociale. D'autant plus que son second film *Taxidermia* (2006) scelle son esthétique glauque et la souillure humaine. Nous y suivons trois générations de père et de fils : un militaire bolchevik obsédé sexuel zoophile, un mangeur compétiteur en obésité morbide sous le bloc soviétique et enfin un taxidermiste qui réalisera sa propre taxidermie. Cette critique cinglante du bloc de l'est, de

50 *Les limites de la croissance dans un monde fini*, Premier article étudiant l'impact écologique de la croissance économique et démographique : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_limites_%C3%A0_la_croissance

ces égos, ces nantis et ces violences, se conclut sur la récupération par un artiste cynique lui aussi, de ces traumatismes : une autocritique de ses propres inspirations de cinéaste ? Cela associerait encore le serpent évoqué précédemment à la viciosité, à la lâcheté.

Parenthèse refermée, un cinéma de cinéastes éco-anxieux.ses, misanthropes, surviendra bien un jour. En attendant chez Munier et Tesson, certains éléments vont à l'encontre de ce schéma auto-destructif. Dans le plan 448, que Tesson ait « appris que la patience est une vertu suprême, la plus élégante et la plus oubliée. Elle aidait à aimer le monde » transmet un apaisement plutôt qu'une rage hargneuse.

c- Émerveiller

La simplicité du monde dans *La tortue rouge*, au lieu de minimiser l'importance du non-humain, traduit plutôt la prestance de ceux-ci. Les seules tortues nageant attirent l'œil et leur seul rythme visible à l'écran imprègne la séquence. Par exemple, les plans gardant habituellement un rythme de cinq secondes maximum, la caméra se lance en 452 dans un travelling circulaire autour de l'enfant en 452 dévoilant petit à petit d'autres tortues par dizaines pendant bien trente secondes. Le film montre peu, mais qui imprègne, qui émerveille, telle la forêt dont l'homogénéité conforte le regard, rassure.



La Tortue Rouge 355 la forêt uniforme rassure, immerge

L'uniformisation, la simplification, exagèrent sa présence puisqu'elle inonde le cadre, cela me rappelle *Adieu les cons* de Dupontel (2020). Notre lieu de vie a une importance, acoustique, visuelle, tactile, notre entourage influe sur notre esprit. Ce n'est pas nouveau de le montrer au cinéma, mais c'est nouveau de considérer la ville comme un espace vivant, enfin plutôt comme une monoculture d'humain.e.s. *Adieu les cons* m'est revenu à la mémoire comme un film dans lequel l'environnement - ici la ville - inonde l'image. C'est un film dans lequel la ville est filmée comme la forêt de la tortue rouge : un tout homogène, uniformément jaune et bleu plutôt que vert, imbibant les protagonistes. Les personnages y critiquent ouvertement la folie ambiante comme Suze s'inquiétant pour Adrien pourtant « au sommet », et l'omniprésence de boîtes ; entreprises, bureaux, box d'openspaces, tiroirs, rame de métro, voitures, appartements ; développe un imaginaire anxiogène autour de « la ville » morte, jaune, et du travail, des boites, des écrans bleus.



Adieu les cons (Dupontel 2020) 66' Suze est jaune, les passager.e.s du métro sont bleu

Je me retrouve alors devant un léger paradoxe, la nature a une place secondaire mais primordiale pour l'ambiance ? La nature est simplifiée mais en devient envoûtante ? est-ce par son inaccessibilité ? Tels ces oiseaux se taisant sans raison au début ? Pourtant *Le chêne*, en rentrant dans le quotidien, en dévoilant complètement l'intimité de cet arbre, ne le rend toujours pas ennuyeux, non il reste merveilleux. Les deux extrêmes : simplification et complexification aboutissent donc au même résultat merveilleux ?

Garder le film merveilleux, enlever les cadavres en faisant échouer les prédateurs, enlever les déchets ; tout cela s'est imposé naturellement au montage à Seydoux et Fougea. Mais n'y avait-il pas de risque que le public soit déçu après de leur propres promenades en forêt bien moins agitées ? Fougea me répond qu'au contraire beaucoup s'y remirent, ou alors qu'ils ne les font plus avec le même œil. Le ralenti à 26'20 montre des feuilles mortes volant au vent, ce ralenti ne nous permet pas de comprendre un.e individu, c'est purement un choix esthétique pour construire la poésie, l'émerveillement. Le film survitaminé donne une marée de détails poétiques que nous pouvons rechercher à notre tour, en prenant le temps pendant nos sorties dans les bois.

À la fin de *la Panthère des neiges*, Tesson explique qu'il faut « vénérer se qui se tient devant nous, Ne rien espérer, Jouir de ce qui s'offre, avoir foi en la poésie, se contenter du monde, Lutter pour qu'il demeure », un plan sur un paysage, un plan sur un oiseau, noir, générique. Depuis le début de ce travail, j'ai caché l'existence d'un plan final, accompagnant le début du générique. Il dévoile de longues minutes de prélasserment nocturne du félin tant recherché pile poil devant l'objectif de la caméra cachée. La panthère prenant du bon temps, ronronnant paisiblement comme un bon gros chaton. Cependant elle se trouve juste devant ce qui ressemble fortement à un dîner placé là pour l'appâter. Voyant défiler les noms des technicien.ne.s je doute : qu'en était-il du Yak chassé par chance une heure avant leur arrivée ? Après 90 minutes à vanter les mérites de la patience, de la connexion avec la terre et ses habitant.e.s, après 90 minutes à nous expliquer comment la panthère demeure sauvage et difficilement observable ; nous gaver d'une minute de ces images obtenues par appâtage pose de sérieuses questions de déontologie. Déjà nous ont-ils menti quand ils se sont extasié en temps que témoin d'un repas de chasse ? Et surtout est-elle toujours aussi sauvage si elle accepte prosaïquement d'être nourrie par des humains ?



La panthère des neiges 452 Cadavre bien centré devant l'objectif.

J'étais déçu par ce film qui ne respectait pas ses propres règles, qui vendait une certaine vision de la nature à travers son titre mais en ne lui laissant que très peu de place finalement. Et si le sujet du film n'était pas de présenter un écosystème comme dans *Hic (de crimes en crimes)*, ni des vies animales et végétales comme dans *Le chêne*. Et si le sujet du film n'était pas la panthère des neiges mais l'attente ?

B) Prendre le temps

Est-ce qu'une fleur bouge ? Certain.e.s répondront que non, elle est plantée de sa naissance à sa mort. « Le ralenti et l'accélééré révèlent un monde où il n'y a plus de frontières entre les règnes de la nature. Tout vit [...] Et la plante qui dresse sa tige, qui tourne ses feuilles, vers la lumière, qui étale et clôt sa corolle qui incline son étamine sur le pistil, n'a-t-elle pas, à l'accélééré, exactement la même qualité de vie que ce cheval et son cavalier qui, au ralenti, planent au-dessus de l'obstacle et s'inclinent l'un sur l'autre. Et la pourriture est une renaissance. »⁵¹. Reichmann utilisait déjà le procédé en 1926 avec ses films *Die Blumenwunder*. Ce procédé est d'ailleurs repris dans *Hic (de crimes en crimes)*, un timelaps montre le muguet se développer, lui octroyant un but, une raison d'être,

51 EPSTEIN Jean « *photogénie de l'impondérable* », 1935 art, cit p250

presque un caractère, avant d'être cueilli par une vieille dame semblant tout de suite froide et apathique.



Reichmann, Die Blumenwunder, timelaps de fougère

Comment nos films lient-ils la question du temps à leur nature ? Comment y avons-nous accès ? À quel rythme l'histoire se dévoile-t-elle ?

a- Ralentir

L'attente, la patience, l'observation sont au cœur du film d'Amiguet & Cie. Je ne vais pas réciter tous les extraits du livre de Tesson mais la plupart des plans sur nos deux hommes les montrent en train d'attendre, de chercher. S'immobiliser et se fondre dans le paysage pour avoir accès à ce qui se cache d'habitude à notre approche. Plan 161 « c'était le contraire d'une promesse publicitaire, au tout, tout de suite de l'épilepsie moderne s'opposait le sans doute rien, jamais, de l'affût », cette attente sans promesse s'adresse autant aux spectateurices en salle qu'aux deux auteurs de ce film. . Depuis le début j'exprime mon incompréhension, ma frustration quant à leur maigres explications, mais n'est-ce pas là un des propos du film ? Nous déshabituer des shots à la chaîne dans les autres documentaires animaliers ? De questionner notre consommation d'images sans les chercher, sans nous adapter à elles ? Le film inclus des clichés photographiques de

Munier. Pendant trois secondes, trois ou quatre à la suite, le film se transforme en diaporama de photographies et le temps se fige. Comme ces clichés sont presque toujours les photos prises pendant la scène que l'on observe, nous ne découvrons rien mais pouvons comprendre le contexte dont ces photos de journaux ou d'exposition sont issues. Le « ça a été » des photos ce transforme ici en « c'est maintenant » c'est à ces moments précis que Munier prend ses fameuses photos, c'est ainsi que ces sujets se présentent à lui, c'est maintenant et la photo l'immortalise, grâce à la patience. À ce sujet leur actes sont cohérentes puisque le film est le plus lent du corpus. Le film comporte 451 plans pour 89 minutes soit un peu moins de 12 secondes par plan en moyenne. Vient ensuite *Hic (de crimes en crimes)* qui comporte 427 plans pour 70 minutes soit en moyenne des plans de 10 secondes. Suit *La tortue rouge* qui en comporte 646 pour 73 minutes soit une moyenne de 7 secondes. Et enfin *Le chêne*, qui culmine à 1200 pour 77 minutes soit moins de 3,8 secondes par plans. Ces moyennes détruisent toutes les irrégularités, néanmoins elles restent cohérentes. *La panthère des neiges* est un hymne à la patience, au ralentissement et *Le chêne* est un film d'action surcutté.

Hic (De crimes en crimes) et *le Chêne* incluent des timelaps de croissance végétale comme Reichmann dans leur films. *Hic (de crimes en crimes)* montre le muguet par deux reprises et *Le chêne* lie le mycélium au bolet à 25' ainsi que les racines de l'arbre par plusieurs reprises. Les timelaps fonctionnent bien quand il s'agit d'animer ce qui paraît habituellement immobile et donc potentiellement inerte. Ces immobiles prennent vie. « Par l'accélééré et le ralenti, le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et questionne notre foi dans les catégories ; les règnes, les genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit : Le cinématographe est ainsi une école

d'irrationalisme »⁵² La modification du temps serait alors l'une des armes du cinéma face à l'urgence climatique, la recomposition du monde, émerveiller en remontant le temps, en accélérant, et donnant accès à de nouveaux voisin.e.s ?

Le chêne en joue de fait, malgré son rythme élevé, il comporte de nombreux plans légèrement ralentis qui nous aident à décomposer les mouvements et les réactions des animaux comme ce plan de l'écureuil perdant son gland dans la course ou le ralenti de feuilles mortes volant au vent. Le film sait calquer son rythme d'images par seconde, son ambiance sur le rythme des événements. L'hiver premièrement - déjà décrit plus tôt pour illustrer les différentes personnalités des protagonistes - demeure un grand moment de ralentissement.

Dans *Hic (de crimes en crimes)*, Palfi montre effectivement des timelaps de muguet, mais il s'offre aussi un ralenti en images de synthèse de 2001 sur l'avion de chasse qui passe sous le pont, frôlant pendant une petite dizaine de secondes la caméra. Cela juste après avoir considérablement accéléré le rythme du montage en enchaînant trente plans d'une seconde sur les vibrations qui dérangent les vivant.e.s et bousculent les inertes. Les vibrations semblent au passage tuer des abeilles par centaines : est-ce une critique de la modernité mortifère sur la pureté du village rustique ? Que nenni. Palfi montre un village qui n'est pas coincé dans le passé pour autant, n'allons pas croire que c'est un village arriéré. Il montre la couveuse électrique d'oeufs, la moissonneuse batteuse flambant neuve, la télévision, tout cela côtoyant les charrettes, les basses cours d'oies, potagers et truies. En toute honnêteté j'ai l'impression que Palfi s'est retrouvé dans ce travail par hasard, peut-être que son attention au non-humain.e.s n'est pas lié à l'urgence climatique mais plutôt à des expérimentations. Après la préparation du poulet grâce à la farine, les convives arrivent et causent un séquence répétitive voire même psychédélique. En effet les 5 personnes remplissant la voiture au coffre rempli, en sortent, et à chaque loquet de portière actionné

52 EPSTEIN Jean « Le cinéma au-delà de Descartes » 1955 écrits sur le cinéma, vol2, Paris, Seghers 1975 p,23

un gros plan sur ce dernier s'affiche avant de revenir au plan large, et ce en une fraction de seconde. En 24 secondes nous voyons ainsi six loquets de portière soit 12 plans avant de finalement perdre de vue la famille quand elle rentre dans le bâtiment, le contraste est d'autant plus saisissant que ces cuts suivent directement un long plan fixe de la voiture se garant pendant 30 bonnes secondes. Pourquoi ? Cela rend leur action agressive, ou développe une curiosité pour les loquets, Palfi les rend-il agressif.ve.s ? Est-ce juste humoristique ? Je ne comprend pas ses volontés et c'est pour cette raison qu'il est plus discret dans cette dernière grande partie.

Dans *la tortue rouge*, les timelaps n'apportent pas la même vitalité. Celui de la construction du premier radeau en 98 assied la détermination de l'humain. Un procédé classique qui rappelle l'avion désossé au milieu de *Lord of war* (Niccol 2005). Seulement le premier timelaps donne cette impression, très vite ceux-ci muent en ellipse sur un même cadrage, souvent sur le ciel, passant de la nuit à l'aurore, du rêve à la réalité ou de l'aube au crépuscule entre le 162 et 163. En conséquence les journées semblent passer plus vite ou même la notion de temps semble se perdre dans notre tête et celle de l'humain, loin du calendrier tenu par Robinson Crusoé. Nous perdons la notion du temps dans l'alternance entre séquences lentes, comme celles des tortues, et séquences très rapide comme le tsunami qui enchaîne une myriade de plans de moins d'une seconde. Ce montage cut traduit l'apocalypse et l'angoisse des personnages pour les leurs. S'attarder sur le ciel, sur les étoiles invoque aussi l'univers, la relativité de notre quotidien, en comparaison de l'immensité de l'univers.

« Ladies and gentleman, we are floating in space » comme dirait le groupe de rock *Spiritualized*. La proximité aux étoiles fut ramenée au cœur de la pensée écologique par Morton, notamment dans son chapitre des Tibétains dans l'espace⁵³. Le Bouddhisme Tibétain compte 6 400 000 Tantras du Dzogchen (textes religieux) et seuls 17 se trouvent

53 MORTON Timothy, *la pensée écologique*, Zulma Essais, page 50

sur terre. Ceux qui vivent en moyenne à 5000 mètres d'altitudes croulent sous les étoiles, ils ont conscience de leur petitesse dans l'univers et doivent apprendre à vivre avec. Morton nous invite à faire de même avec les formes de vies, et *La tortue rouge* s'en inspire peut-être aussi. Le film comporte une myriade de plans sur les étoiles, le soleil, la lune à divers croissants. Ces plans apaisent entre deux actions, ou relativisent au beau milieu d'un moment fort quand l'homme tue la tortue rouge ou après le tsunami. Le ciel dilate l'instant.



La tortue Rouge, plan 533, ellipse du jour à la nuit, apparition de la lune et des étoiles

Sur la question du temps au cinéma, *Now at last* (Rivers 2008) figure comme cas d'école avec ses six plans fixes d'un paresseux sur une branche, les six plans filmant relativement la même chose mais sous différents angles. Ce moyen métrage possède une autre particularité, à chaque instant sont superposées trois périodes différentes du rush, chacune d'une couleur primaire différente. Ainsi le fond identique garde une couleur réaliste mais les membres du paresseux ayant bougé deviennent monochrome. Cette astuce un brin psychédélique prouve que le paresseux bouge et rend attractif cet instant de vie bien courant pour un paresseux. Attractif car nous obtenons un outil visuel pour saisir les subtilité de son monde. Parvenons-nous à observer cela sur un écran pendant aussi longtemps ? Enfin longtemps... En réalité le début est long, puis petit à petit nous

nous habituons à attendre et le générique survient plus vite que prévu, paradoxalement. Je crois qu'avec ce moyen métrage je ne me suis jamais senti aussi proche d'un paresseux. Ralentir et cesser de bouger pour garder le même référentiel un peu plus longtemps. Comme *Le chêne* qui, s'il ne ralentit pas temporellement avec ses 1200 plans en 75 minutes, nous force en revanche à passer un an aus côtés de cet arbre au lieu de passer devant lui en promenade sans le voir.



Now at last paresseux sur sa branche, traces chromatiques de ses mouvements

b- Variation

Le chêne pourrait en théorie contredire toute la partie précédente. J'avais demandé à Fougea « Prôner la patience en vendant un film survitaminé : n'est-ce pas un peu paradoxal ? - Non car notre métier c'est d'émouvoir, d'émerveiller » et après seulement le public trouve la patience de rechercher ces émotions dans leurs quotidiens. Un argument qui se tient. Et puis *le Chêne* prône un ralentissement aussi, mais pas temporel, plutôt géographique.

« Jusqu'alors je glapissais d'avions en train, de villes en villes, de conférences en conférences que l'homme aurait tout intérêt à cesser de s'agiter » dit Tesson au plan 143. Nous retrouvons bien la démarche de Seydoux et Charbonnier. Plan 177 « Pendant toutes ces années : le nombre de bêtes qui m'ont vu !!! C'est sûr, et c'est ça qui m'énerve, on n'est plus animal, on est les gros balourd de la nature, on se sait plus sentir, tous nos sens sont atrophiés». Dans *Le chêne* à 37'19, les plans du mulot dans les pattes de sanglier les font passer pour des géant.e.s bourrin.es, inconscient.e.s des beautés qu'iels foulent. Iels remuent, piétinent, écrasent et continuent leur chemin, un peu comme nous parfois ! Les grands mammifères du film sont très peu montrés et pourtant ce sont ceux qui auraient pu susciter l'identification la plus accessible (notamment grâce à *Bambi*). Certes, mais sangliers et cervidés n'habitent pas le chêne, iels ne sont que de passage me répond Fougéa.

Cela m'inspire aussi le fonctionnement des films de genre. Ceux-ci sont construits sur un héritage technique et scénaristique, et ce sont les variations dans cet héritage qui font leur originalité et leur propos. À la lumière de ce prisme, peut-être que Tesson et Munier proposent une nouvelle variation des documentaires animaliers, une variation sans ambitions de nous donner un cours biologique mais plutôt de créer de la curiosité et de nous encourager à ralentir aussi. Une variation pourquoi pas pleine d'autodérision aussi ? Après tout ils se mettent en scène patientant accroupis dans la neige, montrant les échecs de la seconde caméra cachés. Des traces de doigts et de capuche. Ils se montrent désarmés face à des enfants ruinant leur attente, au plan 329 Munier ironise « ah, je crois qu'on est repéré ». Tesson reconnaît même son impatience au début « nous n'étions pas sûr d'en observer. Certaines personnes ne se formalisaient pas et patientaient dans l'attente, hélas, je n'étais pas de ce genre. Moi je voulais voir la bête même si par correction je n'avouai pas mes convictions à Munier ». Ils montrent tous les coulisses réalistes des documentaires animaliers, toutes les règles animales auxquelles les humain.e.s doivent humblement se conformer.

Dans *La tortue rouge*, les rêves témoignent aussi d'une évolution. En noir et blanc comme des vieux films dont il ne sait si ce sont des rêves ou la réalité. Au premier rêve l'homme court sur un pont pour quitter l'île en plan 86 : il veut partir. Au second un groupe de musicien.ne.s joue en 166, bien sûr quand il s'approche iels disparaissent, cela survient juste après des plans de nuit dans la forêt où les bambous rappellent des barreaux de prison : il se fait à l'idée de rester mais le vit mal. Le rêve suivant, après avoir tué la tortue, il la voit s'envoler sur une musique lancinante. Courant vers elle, c'est trop tard, elle est inaccessible et son âme monte au ciel. Il se réveille en sursaut et se met à veiller le corps. Dans le suivant il vole et embrasse la femme, c'est une métaphore pour leur amour au zénith. Enfin, les dernières nuits du film n'apporteront aucun fantôme, aucun trouble, si ce n'est pour son fils. En 599 les bambous sont désormais une prison pour le fils et une maison pour le père.



La Tortue Rouge 599 père chez lui, fils derrière les barreaux

À la fin de la nuit, les parents accepteront sa décision de partir. Quant à la dernière nuit, l'homme rend l'âme. Rien qu'avec les nuits nous ressentons cette évolution de l'agitation à la vie simple. Les nuances en disent beaucoup, le rêve du fils, nageant sans le tsunamis et observant ses parents est lui en couleur : cette variation témoigne-t-elle d'une plus grande joie ? Curiosité, excitation ?

Le choix d'ancrer un film géographiquement nous donne accès aux variations du lieu, variations qui en elles-mêmes racontent le monde, racontent des interactions, racontent des récits. Tel le plans de *Hic (de crimes en crimes)* sur le bowling, qui revient trois fois : il précise l'ampleur des assassinats. Les variations de son comportement nous rapprochent par exemple de *Vedette*, la vache du film éponyme que nous apprenons à connaître en 90 minutes. Nous la rencontrons à travers la réalisatrice, au début ignorée puis léchée, regardée et enfin, recherchée par Vedette. Les variations de couleurs d'une pomme racontent sa proximité avec les feuilles environnantes dans l'arbre, les variations de forme des larves de balanins pendant l'hiver, de mouvement, tout comme les variations de temporalité dont nous parlions plus tôt nous offrent un accès par apprentissage à de nouveaux mondes subtils.

C) *Cinéma écolo*

Je citais en introduction « toutes les sociétés humaines découpent la réalité en deux entités : l'âme et le corps, la matière et l'esprit, la nature et la culture, le physique et le mental. Ce qui change d'une société à l'autre ce sont les êtres qui sont dotés d'une âme. »⁵⁴. Or après ces analyses il me semble assuré que le cinéaste fait la même chose en choisissant qui montrer et comment par rapport aux autres. Munier défend son choix au plan 90 « parfois on me reproche de photographier tout ce qui est joli et d'occulter tout ce qui est moche, tout ce qui est laid dans un paysage. C'est vrai que j'ai pas vraiment une démarche de photojournalistes, à photographier ce qui va pas dans la nature » Cette phrase me rappelle ce qu'on pouvait dire à une époque aux femmes « soi belle est tais-toi ». En dissimulant les « imperfections » de ces individus, Munier participe peut-être à une dépolitisation, tout comme Seydoux et Charbonnier en cachant les chairs tuées. Quelles

54 *Sciences Humaines* n°281, mai 2016, *Ma chienne, mon portable et moi*, page 37

rôles les non-humain.e.s ont dans le récit ? Servent-ils de joli décor ou bien agissent-ils ? Les écoféministes* l'ont peut-être déjà fait, Nous pourrions créer un test de Bechdel pour les non-humain.e.s ? Le test de Bechdel repose sur trois critères : Y a-t-il au moins deux femmes nommées dans l'œuvre ? Qui parlent ensemble ? Et qui parlent de quelque chose qui est sans rapport avec un homme ?⁵⁵ Trop simple pour stipuler si un film est féministe ou non, c'est un bon indicateur pour trouver les sexistes, statistiquement plus souvent écrits par des hommes seuls. Concernant le non-humain, c'est difficile de traduire. Serait-ce ; Y a-t-il au moins deux non-humain.e.s ? qui interagissent ? Sans servir aux humain.e.s ? peut-être faudrait-il rajouter « actif.ve.s » à la première question ? Ce test binaire ne servirait pas à identifier un film naturaliste mais au moins à reconnaître les anthropocentrés ? Ranger les films dans des cases ne m'a pas aidé dans ma recherche jusqu'ici. Essayons plutôt de réfléchir aux outils à disposition des réalisatrices qui comme moi souhaitent participer au grand *tournant*⁵⁶ de notre époque

a- Dans les récits

L'importance et la présence du « travail » de la nature étaient déjà omniprésentes dans bon nombre de films, quand un chant d'oiseau est rajouté par la mixeuse pour construire un réveil agréable ou lorsque Daniel Day Lewis trouve du pétrole dans *There will be blood* (Anderson 2007). «Le dieu Judéo-chrétien a fait muter le concept immémorial de don quotidien qui nous fait vivre (le fruit sauvage, l'eau qui désaltère, le pétrole) de manière à ce que n'apparaisse comme un don que ce qui a été donné par une volonté consciente. Par ce tour de passe-passe théologique tout don qui n'est pas fait volontairement, et impliquant un sacrifice, n'est pas considéré comme un vrai don, il n'appelle pas gratitude, il est considéré comme un donné naturel, une ressource à disposition. »⁵⁷.

55 Description inspirée de https://fr.wikipedia.org/wiki/Test_de_Bechdel#cite_note-7 consulté le 02/09/2022

56 Nom donné par Radio France à sa démarche désormais prioritaire de participer à la lutte environnementale <https://www.radiofrance.com/le-tournant> consulté le 07/09/2022

57 MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Alres Acte sud 2020, page 171

Alors qu'advierait-il si une caméra montrait dans un film tous les individus qui ont permis que l'humain.e vive ? Cela ressemble beaucoup à *Hic (de crimes en crimes)*. À ces plans sur les abeilles, la pousse du muguet, les brebis pâturent, le poisson bien en vie avant de finir dans l'estomac. L'humain.e.s ne paraîtrait-iel pas plus dépendant des autres ? Et donc moins maître de son destin ? Cela ressemble beaucoup à *la tortue rouge*, le fruit dans l'arbre et la mare d'eau douce ou à l'inverse le cruel tsunami. Nous abordons là les limites du mythe du *selfmademan*, ce héros souvent États-Unien, homme blanc cis-hétéro, largement répandu dans bon nombre de films. Werner intéresse justement les chercheuses de la nature au cinéma pour sa conception de la place de l'humain.e.s : « Le lien avec l'environnement ne sera jamais pour lui que sous le signe de la lutte. Et cette écologie démoniaque aura pour seul sermon que la Nature ne conspire qu'à perdre un humain dont le séjour cosmique a tout d'un malentendu. »⁵⁸. Pour Werner malgré son époque impérialiste⁵⁹, l'humain demeurait vulnérable et dépendant de la chance. Le tout est d'apprendre à l'accepter, comme Fitzcarraldo à la fin du film éponyme (Herzog 1982) acceptant sa défaite avec panache, endossant la veste du deuil avec le sourire.



Fitzcarraldo (Herzog 1982) 250' Fitzcarraldo accepte la défaite, porte une veste noire pour la première fois, heureux.

58 BOTZMEYER Gabriel, L'écologie démoniaque se Werner Herzog, de Nosferatu à l'anthropocène, La furia umana, consulté le 22/08/2022 <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-archive/lfu-39/944-gabriel-bortzmeier-l-ecologie-demoniaque-de-werner-herzog>

59 Ici utilisé plutôt entre espèces qu'entre pays pendant l'essor économique et donc extractiviste* des trente glorieuses

Dans notre corpus nous remarquons que Munier et Tesson dépendent bel et bien du bon vouloir de la panthère des neiges, un peu de leur discrétion aussi mais quand Munier invoque les chances à la fin, il souligne bien que ce n'est pas qu'une histoire de méritocratie. Plan 302 « attendre était une prière, une bête venait, c'était l'apparition, il avait été utile d'espérer. Et si rien ne venait c'est que nous n'avions pas su regarder. L'affût était un mode opératoire, mais au retour il faudrait que j'en fasse un style de vie », ce film est définitivement un récit initiatique sur la patience.

Autre choix narratif, je commençais ma grande partie sur *Le chêne* avec ce titre *un film d'aventure immobile*. Pour qu'une espèce non-humaine puisse intervenir régulièrement dans l'histoire, cela induit que l'histoire se passe majoritairement dans un lieu fixe, les non-humain.e.s ne voyageant pas autant (hormis lors de migrations bien entendu). C'est le cas de nos quatre films qui s'attardent dans un village, dans une montagne, sur une île et sur un arbre. Cette règle, ou piste plutôt, n'est pas automatique. Dans le film de Palfi par exemple, un plan revient trois fois, celui des hommes du village jouant au bowling. Il se présente une première fois quand tous les hommes sont encore vivants en plan 77, puis il revient quand les premiers sont morts, et enfin en 423 il n'y a plus qu'un seul luron jouant seul, peut-être plus pour longtemps. Par ces trois plans le film officialise la réussite des femmes, mais il ne revient pas pour un.e non-humain.e. Tandis que dans *Le chêne*, lorsque la caméra se dirige vers les racines, nous apprenons et savons à la fin que nous nous dirigeons vers les mulots.

Tous ces choix de narration, de diversifier les protagonistes, mènent à un renouvellement des techniques, à une explosion de créativité. Par exemple dans *Post Tenebras Lux* (2012), Reygadas place la majorité du temps la caméra à un mètre du sol, bien plus bas que la hauteur regard habituelle, couplée à la lentille déformante qui rend flous les bords du cadre arrondi : ce choix de cadrage donne l'impression d'être un animal

assistant à la scène. Parfois (tel en séquence d'ouverture) la caméra effectue des panoramas en travellings, tel le regard d'un chien qui courrait dans tous les sens. Le cinéma hacke le paradigme rétinien occidental pour déformer notre conscience d'être. Le paradigme rétinien occidental est un concept développé par Barbanti⁶⁰ qui souligne le surdéveloppement et le crédit accordé en occident à la vue au détriment des autres sens. Reygadas décrit avec ses mots la vue : «elle nous attaque, elle nous kidnappe, elle prend toute notre attention. Tous les autres sens sont démunis»⁶¹



Post Tenebras Lux Reygadas, 5' point de vu à hauteur d'un chien, avec lentille déformante

« le cinéma est le fruit de la modernité scientifique et technologique, de la civilisation technicienne, le fer de lance de l'objectivité mécanique »⁶². La technologie permet de reconnecter « on a la chance d'être en numérique donc d'avoir une caméra

60 BARBANTI, Écoute du paysage et esthétique écosophique, Plastik, n°09, 14/09/2020 <https://plastik.univ-paris1.fr/ecoute-du-paysage-et-esthetique-ecosophique/#%3Cem%3E%3Cstrong%3ELe-paradigme-retinien-occidental%3C-strong%3E%3C-em%3E> consulté le 07/09/2022

61 Source : *Interview de Carlos Reygadas et Apichatpong Weerasethakul, présentés par Béla Tarr*, mise en ligne le 24/11/2016, consultée le 11/08/2022, disponible ici : [Q&A with Carlos Reygadas and Apichatpong Weerasethakul introduced by Béla Tarr - YouTube](#)

62 CASTRO Theresa, « Cinéma, animisme et sentience des plantes » puissance du végétal et cinéma animisme, les presses du réel 2020 p,44

extraordinaire »⁶³ encense Seydoux. À part les possibilités infinies de la captation, les VFX (Visual Effects) ouvrent d'autres portes. Nous n'avons pas encore évoqué depuis le début de ce travail les VFX dans le corpus, mais il y en a plusieurs. Un premier montrant les racines du vieux chêne se connectant au mycète ou même à son jeune descendant à la toute fin de *Le chêne*. Dans le story-board original de ce film intervenait même des animations supplémentaires pour représenter les communications entre arbres, notamment la transmission, réelle, d'alerte face à une maladie ou un parasite comme des chenilles processionnaires. Une vue microscopique du mycélium qui grossit était prévue, dessinée page 37, cependant, cela a été abandonné car trop difficile à faire comprendre ou trop cher à animer. Toutefois nous pouvons envisager un jour, quand le vocabulaire cinématographique sera plus précis dans cette veine, de retrouver cette idée émerger dans un film de manière compréhensible. Les VFX ouvrent aussi une palette visuelle de compréhension, d'empathie donc d'émerveillement. « Le médium cinématographique possède ce que j'appelle une faculté animiste, c'est à dire la capacité du cinéma à animer les choses du monde, à fabriquer des « vies » et à percevoir des « personnes » ailleurs que chez les humains. »⁶⁴. Dans *Hic (de crimes en crimes)* le plan ralenti à l'extrême de l'avion de chasse frôlant la caméra change son aura du tout au tout. Habituellement filmés du sol, traversant le ciel à la vitesse du son, ou en l'air ordonnant à un plus lent avion de se poser comme dans *Lord of war* (Niccol 2005) ces avions terrifient, menacent. Ralenti comme dans *Hic (de crimes en crimes)*, il ressemble plutôt à un dévastateur caprice puéril, d'autant plus avec le plan 363 dans le cockpit où le pilote lève le bras triomphalement, alors que des centaines d'abeilles meurent sur son passage en 356.

63 Interview de Michel Seydoux réalisée par l'ONF https://www.youtube.com/watch?v=mCK0uAiSTFQ&t=50s&ab_channel=Officenationaldesfor%C3%AAts consulté le 07/09/2022

64 CASTRO Theresa, « Cinéma, animisme et sentience des plantes » puissance du végétal et cinéma animisme, les presses du réel 2020 p,44



Hic (de crimes en crimes) 363 plan dans le cockpit, preuve de l'enfantillage

« le cinéma ré-enchant le monde [...] il invite la spectatrices et le spectateur, êtres sensibles par excellence, à renouer avec des modes de pensées pas du tout à fait « rationnels »⁶⁵. Une autre question déontologique bien plus rationnelle revient couramment dans le monde du cinéma, la pollution engendré par les tournages et post-production.

b- Écoproduction

J'ai longtemps critiqué les labels et pastilles qui s'attardent sur la forme tandis que le fond touche et influence de larges publics. Néanmoins Fougea semblait y croire dur comme fer. Un point sur lequel il m'a convaincu c'est la créativité esthétique qui sera engendrée par les contraintes financières notamment. Typiquement, Fougea croit beaucoup aux équipes locales : partout dans le monde les productions engageront des technicien.ne.s locaux.ales plutôt que d'embarquer une équipe complète originaire du pays producteur. Forcément cela se ressentira dans les choix de lieu, de cadres, de son, imprégnés de la culture et surtout enrichis par les connaissances des technicien.ne.s qui arrêteront peut-être de perpétuer les stéréotypes. Le coût de l'énergie freinera peut-être le

65 CASTRO Theresa, « Cinéma, animisme et sentience des plantes » puissance du végétal et cinéma animisme, les presses du réel 2020 p,44

surdéveloppement de CGI (Computer Generated Imagery) conservant l'usage pour entrer en empathie comme vu plus tôt plutôt que s'évader dans d'autres mondes.

Aujourd'hui par ailleurs, une importante partie du budget d'un film peut partir dans les cachets des stars. Robert Bresson ne travaillait jamais avec des actrices professionnelles pour diverses raisons, notamment celle de ne pas lester ces personnages d'une persona*. Aucun de nos films ne contient de star, les humains y sont donc plus légers, plus discrets et les non-humains obtiennent peut-être plus d'importance dans nos esprits et dans le récit. Ces animaux ne sont certes pas autant expressifs verbalement mais par leur réalité corporelle, ils se racontent par leur actes.

Ouvrir le vase clos des tournages peut permettre de diversifier l'origine des financements. Intégrer les scientifiques à l'écriture des scénarios peut permettre de raconter des histoires, d'émerveiller, mais sans propager des stéréotypes qui peuvent être dangereux. Ainsi *Le chêne* a inclus l'*Office National des Forêts* au processus. Inclure les écoles aussi : l'équipe du film a produit avec le musée d'histoire naturelle un podcast et tout un kit pédagogique pour les classes élémentaires. Avec ces diverses formes complémentaires, le film peut se concentrer sur les émotions, les récits sans se lester de connaissances frontales. La version que j'ai visionnée aux bureaux de la production en attendant la sortie VOD comportait cependant bien plus de noms scientifiques au générique que la version que j'avais vue au cinéma. Fougea acquiesce et m'explique que les divers publics demandaient tous de pouvoir nommer ceux qu'ils avaient observés alors l'équipe enrichit le générique.



Le chêne 77' balain présenté au générique

Quand j'ai montré mon triptyque, disponible ci-dessous, en cours de création avec Madame Bui au second semestre du master 2 cinéma à l'université Panthéon Sorbonne, les impressions divergèrent. Premièrement quelqu'un affirma « on a l'impression de regarder un même lieu de trois points de vu différents, du ciel, puis des arbres et enfin de l'eau » puis une seconde personne exprima « les deux dernières images se dessinent comme des paysages et donc laisse imaginer un œil humain derrière ces cadrages, tandis que le premier, du ciel, est plus rare et donc pas humain, d'une autre origine ». Ce à quoi un élève répliqua « je ne suis pas du tout d'accord, pour moi la dernière pourrait provenir d'une randonnée à pieds et donc d'un dispositif léger, tandis que la deuxième pourrait provenir d'un drone et d'un tournage intermédiaire alors que le premier impose un hélicoptère et donc des gros moyens ». La professeure suivit « ces différentes hauteurs invitent à différentes proximités, différentes pratiques de la nature, plus ou moins immersives ». Il va de soi que tous.tes ont mis tous ces arbres, ces rochers, ces espèces dans le grand sac nature, perpétuant une distance, que cela me plaise ou non. Mais le premier.e se sentait oiseau sur le premier photogramme tandis qu'un.e autre y ressentait surtout le lourd dispositif qu'est l'hélicoptère. Que retenir de cette expérience si ce n'est la diversité des ressentis devant les mêmes images ?



Triptyque de Gaultier Franiatte présentant trois photogrammes : le premier issu de Home (Arthus-Bertrand 2009) le second de a Hidden Life (Mallick 2019) et le dernier de The Hunter (Nettheim 2011)

Nous ne sommes pas tous.tes sensibles aux mêmes questions, aux mêmes personnages, aux mêmes récits. Il ne peut donc y avoir un unique bon cinéma ou un seul types de récit ultime. Dans ce travail je me suis demandé si certains devaient être évités plus que d'autres, mes goûts et sensibilités ont joué. Il est temps de conclure et de revenir à cette question initiale : **Comment ces cinéastes construisent-iels leur Nature et quelles relations ont-iels avec ?**

Conclusion

Il me semble difficile désormais d'enfermer ces quatre films dans les cases que sont les mots ; tant ils possèdent chacun de facettes différentes. Néanmoins, leurs différences, leurs choix se répondent par contraste, et ils apportent ensemble quelques éléments de réponses à ma problématique.

D'emblée *Hic (de crimes en crimes)* sort du lot puisqu'il ne semble pas traiter consciemment d'écologie avec une vision précise. Son film ressemble plus à un premier film dans lequel il expérimente et illustre son intérêt pour les non-humain.e.s, mais revient à son dégoût de certain.e.s. Il m'évoque une auto-dérision, parfois cynique, de son village, voir de son pays avec l'introduction de l'avion de chasse qui ne pense qu'à jouer aussi comme les hommes assassinés. Palfi propose malgré lui des expérimentations esthétiques de relations, de reconnaissance du travail non-humain. C'est parfois perturbant et marqué, nous avons précédemment évoqué la « transition verre d'eau », j'y ajoute la transition en pellicule qui saute et devient un rideau à l'entrée d'un bar entre les plans 72 et 73. Palfi expérimente et développe cependant une esthétique du lien, du voisinage, de l'interaction, dans ses panos, ses raccords de forme, sa proximité courante quelque soit le sujet : humain, animal, végétal, mécanique. D'ailleurs, à la lumière de son second film abordant frontalement la place de la Hongrie dans le bloc de l'est, il est légitime de se demander si son attention aux machines - qui peut rappeler Vertov – ne relève pas parfois de la parodie. Ce serait cohérent avec l'humour, tantôt glauque, tantôt kitch, qui entoure le film.

Les trois autres films, bien plus récents, semblent avoir conscience du contexte alarmant d'effondrement de la biodiversité, mais ils s'adressent à différents publics et il n'y a finalement que *Le chêne* qui essaye de construire sa nature. *La panthère des neiges* et *La tortue rouge*, aux noms trompeurs, abordent pour leur part, tout d'abord notre rapport au temps, et seulement ensuite, en conséquence, notre rapport aux autres formes de vie. *Le*

chêne développe une nature excessivement dense avec laquelle nous entrons en empathie, en la dynamisant le film la rapproche de notre temporalité humaine, un peu comme *Hic (de crimes en crimes)*. À l'inverse, il me semble que *La panthère des neiges* et *La tortue rouge* essaient plutôt de ralentir notre rythme pour nous rendre plus sensibles en sortant de la salle : deux tentatives pour nous rapprocher temporellement de différentes natures.

Grâce à la qualité du matériel et à leur patience, Munier, Tesson et Amiguet nous régaleront de textures, de proximité, de paysages pourtant lointains. À la manière d'un récit d'aventure, presque d'un vlog⁶⁶, Munier nous montre et nous explique sa vie et son travail : en répondant à Tesson, en insérant ses photos au montage du film ; il loue la patience dans un monde où paradoxalement les catastrophes s'accélèrent. Par ses choix de cadres, de composition contrastée, de musique et surtout de ses commentaires, nous comprenons qu'il n'a pas lu Descola. Mais à sa manière, il a appris à lier une relation qui lui convient avec le non-humain et avec lui-même.

La tortue rouge se dédie, quant à elle, à construire un imaginaire de la sobriété. Le film revisite Robinson Crusoe pour transformer le conquérant en insecte nu, épanoui. L'esthétique du film reste simple mais par choix, par maîtrise. Les textures, les cadrages, l'atmosphère, les mouvements : tout est pensé pour mener son personnage principal à l'apaisement dans de subtiles évolutions comme celle des rêves. Quelle a été l'influence des studios Ghibli ? Sur le rythme ? Sur les rôles des non-humain.e.s ? Ce serait intéressant de comparer plus en profondeur les rapports chrétiens et shinto-bouddhistes aux non-humain.e.s.

Le chêne enfin renouvelle le genre du « documentaire animalier » comme Wikipédia le qualifie⁶⁷. Il s'autorise toute mise en scène au grand détriment des biocentré.e.s

66 Contraction de Vidéo et de Blog

67 Source [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Ch%C3%AAne_\(film,_2022\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Ch%C3%AAne_(film,_2022)) consulté le 25/08/2022

préservationnistes et développe une esthétique de l'action non-humaine. Le film développe les raccords possibles, les vitesses de plans pour visualiser l'inaccessible avec nos seuls yeux. C'est un film coloré, merveilleux, tout public, un conte sur-vitaminé qui invite à sortir contempler ces vies par soi même. Ce film développe aussi une palette d'émotions, où la nature est belle comme dirait Munier mais où elle y est aussi burlesque, triste, absurde, intelligente.

Néanmoins *Le chêne* triche et construit une nature invraisemblable pour notre plus grand plaisir. Une nature sans prédatrice, sans chair déchirée, tout le contraire de Palfi qui abuse des gros plans sur les chairs découpées dans son second film. La place dans la mort dans *Le chêne* est minimisée, seuls les balanins meurent mais après avoir fait le don de la vie. La mort est associée au sauvage et elle est rendue visible partiellement dans le cadre avec *la panthère des neiges*, ou encore intégrée à la vie humaine dans *la tortue rouge*, comme cycle, avec le squelette à son arrivée sur l'île et sa mort à la fin. Cette question résonne avec les choix des publics. Faut-il habituer les enfants à la mort ou perpétuer le déni de la mort occidentale ? La covid ne nous a pas laissé le choix.

La question des publics reste à cette fin de mémoire la réponse principale à mes doutes. J'ai pu parfois souhaiter trouver la seule, la meilleure esthétique environnementale, celle qui témoignerait d'un rapport raisonnable avec le vivant. Cependant les affirmations qui parsèment ce travail demeurent vérifiables qu'à travers mes yeux et mon vécu. Je suis de plus en plus convaincu que la diversité est une richesse et si le cinéma doit jouer un rôle dans l'urgence climatique, ce sera sous divers masques dans de multiples films pour une foule de spectateurices. Néanmoins il me semble avoir trouvé quelques outils qui peuvent servir aux jeunes cinéastes, dans un premier temps, avant de trouver leur propre esthétique.

« Si votre photo n'est pas bonne, c'est que vous n'êtes pas assez près »⁶⁸
rapprochez vous si votre sujet ne prends pas la fuite, proximité physique semble entraîner proximité empathique. Cela demande de nouvelles compétences que Fougea m'expliqua, certain.e cadreureuse sont spécialistes des animaux domestiques, d'autres de l'affût, d'autres des mulots. De multiples personnes pourront nous aider à obtenir l'esthétique qui nous parle. Tout comme le mulodrome dans *Le chêne*, Palfi expérimenta sans doute des installations farfelues pour obtenir sa diversité de plans. L'animation ouvre aussi de nombreuses portes, d'ailleurs, je ne compte plus les films d'animation que l'on m'a conseillés, cette technique expérimente depuis des décennies les questions d'identités, de récit, de diversité de regard.

L'absence de dialogue apportent une dimension intéressante à la mise en scène, sans revenir au muet, les mixages peuvent prendre toute leur ampleur, libérés de ses fréquences qui s'accaparent nos oreilles verbo-centrées⁶⁹. Dans *Hic (de crimes en crimes)* les paroles de la télé transmettent déjà bien assez d'émotions exagérées pour nécessiter d'être sous-titrées. Les mélodies jouées par les geais inquiets, ou les oisillons affamés, nous transmettent bien suffisamment l'information à travers des rythmes et postures universelles. La créativité née de la contrainte. Libérer les scénarios de la persona des actrices donne également plus d'espace aux non-humain.e.s.

Les nouvelles technologies et le numérique donnent aussi les clefs de temporalités jusqu'alors inaccessibles, les timelaps, les ellipses, ralentis et autres portent les potentialités animistes du cinéma. Elles permettent aussi de donner à voir l'invisible : l'inaccessible, l'infiniment petit ou infiniment grand. Désormais nos scénarios peuvent voir un arbre grandir, découvrir comment une abeille choisit une fleur et en partage la position à ses congénères ou commencer à concevoir l'immensité de la vie sous nos pieds.

68 Célèbre phrase de Robert Capa

69 Attiré viscéralement par les paroles

Les plans subjectifs vont-ils se développer, se servir de notre paradigme rétinien occidental pour nous faire ressentir de nouveaux corps ? Nous sommes le père se noyant dans *La tortue rouge*, un balain longeant l'écorce ou un sanglier fonçant vers les glands dans *Le chêne*, mais nous pouvons aussi être le chien dans *Post tenebras Lux* (Reygadas, 2012) ou un Buffle dans *Bella e perduta* (Marcello 2015). Ce dernier film présente l'originalité en plus d'être à la frontière du documentaire, de la fiction, du conte de fées, et tout cela autour de la mort réelle au milieu du tournage de l'acteur principal qui jouait son propre rôle. Un film construit sur le vif, avec les contraintes naturelles. Le film et ce personnage permirent la rénovation du bâtiment historique, lieu central du film. De la même manière *Le chêne* crée des liens avec les écoles, avec l'ONF et le Muséum d'histoire naturelle de Paris. Cette diversification des ancrages à la réalité apporte un attachement personnel au film. Fougéa est fier de m'affirmer, en toute objectivité bien sûr, que les collègues du Muséum d'histoire naturelle ont adoré le film, un petit peu leur film aussi. *Soyez-sympa, rembobinez* (Gondry 2008) fait même participer les habitant.e.s du quartier au tournage comme silhouettes. La projection finale en sort enrichie d'émotion sincère du public. Le cinéma collaboratif aura peut-être l'avantage de réduire les coûts de production, de diversifier les images comme les récits.

Je critiquerai dans mon travail ma lecture sans doute adaptationniste* du cinéma, privilégiant son utilité à ses facultés sensibles ou même de résonance avec les questions de société et sa dépendance des conditions de production. J'avais d'ailleurs trouvé brillant que *Wall-e* (Stanton 2008) réponde par avance aux défenseurs de la quête spatiale comme *Interstellar* (Nolan 2014) : L'espace est une impasse, commençons par prendre soin de notre maison avant d'en conquérir une seconde. Les dérèglements climatiques, les pénuries d'énergies, les catastrophes, les injustices, l'inflation, tous ces bouleversements imprégneront nos films, nos esthétiques. Car n'oublions pas qu'un.e cinéaste c'est avant

tout un.e humain.e, sensible, dans notre monde. Pareillement, dans les prochaines années se développeront sans doute des cinémas misanthropes, des anthropocentrés, des écocentrés, des biocentrés ; mais aussi des cinémas de la sobriété, des petits plaisirs. Aujourd'hui face à l'urgence climatique, la technique de l'autruche en pousse certain.e.s à se réfugier dans les multivers⁷⁰ et un relativisme impressionnant. *Everything Everywhere All at Once* (DANIELS, 2022) est-il une de ses illustrations cinématographique ? Un film techniquement riche et novateur, au scénario farfelus, complexe, génial mais sans aucun ancrage spacio-temporel et où la morale peut être « Plus rien ne compte, sauf la famille » ou bien « tout le monde est perdu, alors soyons au moins gentil.le.s ». La fin du dualisme nature et culture ouvra également les portes au transhumanisme, questionnant à nouveau notre définition de la conscience, l'œuvre d'art contemporaine "can't help myself" (2016 de Sun Yan et Peng Yu) présente un bras mécanique d'atelier allié à une intelligence artificielle ayant pour mission de garder un liquide rouge visqueux à son pied⁷¹, nous pouvons y voir une forme de vie primitive essayant de contenir son hémorragie, Aurons-nous d'autres paradoxe empathique avec les intelligences artificielles ? Avec les humain.e.s ayant engagé.e.s des opération transhumanistes ? Tel que mis en scène dans *Titane* par Ducournau ? Plus sobrement nous allons sans doute voir émerger des esthétiques locales, de technicien.ne.s confiné.e.s ensemble, par pays, par villes. L'avenir du cinéma nous réserve peut-être des *Paterson* (Jarmusch 2016) par dizaines. Ou des *Le chêne* dans les fond de jardin et autres multiples écosystèmes.

Alors ? Comment représenter et classer 99,99999 % de la diversité des formes de vie qui composent notre monde ? Comment le cinéma peut-il rendre compte de ces interconnexions ? Les cinéastes de mon corpus posent les premières pierres d'un nouveau

70 Réalités alternatives : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Multivers>

71 Vidéo de l'oeuvre disponible ici : <https://www.linkedin.com/pulse/robot-%C5%93uvre-dart-du-guggenheim-entre-biais-de-cadrage-charneau>

langage cinématographique. J'ai l'impression que mon travail s'intéresse finalement plus à la rencontre entre l'humain et le non-humain que sur la représentation seule de la nature dont les frontières m'échappent perpétuellement. « J'appelle Nature cette communauté où m'introduit mon corps »⁷² Quand les prix des fruits et légumes atteindront des montants exorbitants, il va de soi que ceux cueillis gratuitement dans un film passeront pour un don du ciel et non plus une ressource exploitable et éreintante. Je me demandais comment dénaturer la nature. comment participer à déconstruire, amplifier les possibilités de ce mot bien moins hermétique que je ne le croyais ? Dans *l'esprit du temps*, Edgar Morin écrit qu'il se passe depuis toujours «un double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire» Je pense désormais que cela se produira avec ou sans notre accord et il me tarde de découvrir ces nouvelles esthétiques, ces nouveaux cinémas.



Bella e perduta (Marcello, 2015) milieu du film, polichinelle stoppe sa quête et profite

72 Citation attribuée à Novalis <https://fr.wikipedia.org/wiki/Novalis> consulté le 09/09/2022

Glossaire

L'Adaptationnisme : l'idée selon laquelle tout trait d'une espèce vivante ou d'un objet apporte forcément un avantage face à la sélection naturelle⁷³. Critiqué ici pour sa lecture uni-disciplinaire.

Anthropocène : mot valise contenant *anthropos*, humain.e en grec et *cène*, l'ère.⁷⁴

Approche anthropocentrée : nature protégée ou non « pour l'humain.e », usage régulé ou non de la nature dont la priorité est avant tout le profit ou la pérennité de l'approvisionnement⁷⁵

Approche bio-centrée : nature protégée « sans l'humain.e », pas d'usage de la nature, ségrégation Humain/nature, protection stricte sans interventions humaines⁷⁶

Approche écocentrée : nature protégée « avec l'humain.e », usage limité de la nature, activités durables et protection incluant l'intervention humaine.⁷⁷

Artivisme : néologisme contractant art et activisme. Désigne la création engagée.

Care : pourrait être traduit par *soin mutuel*, *sollicitude*. Est associé à l'ensemble des activités réparatrices⁷⁸ dont la charge mentale est majoritairement féminine dans notre société.

Charge mentale : ensemble des sollicitations du cerveau pendant l'exécution du travail, contrainte de temps, complexité, vitesse, minutie, etc⁷⁹.

Collapsologie : courant de pensée transdisciplinaire apparu dans les années 2010 qui envisage les risques, causes et conséquences d'un effondrement de la civilisation industrielle⁸⁰

73 Inspirée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Adaptationnisme> consulté le 08/09/2022

74 Inspirée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anthropoc%C3%A8ne> consulté le 11/09/2022

75 Inspirée de <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/notion-a-la-une-protoger-preserver-ou-conserver-la-nature> consulté le 08/09/2022

76 ibidem

77 ibidem

78 Inspirée de ZIELINSKI Agata, « *L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin* », *Études*, 2010/12 (Tome 413), p. 631-641. DOI : 10.3917/etu.4136.0631. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm>

79 Inspiré de <https://www.editions-tissot.fr/guide/definition/charge-mentale> consulté le 08/09/2022

80 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Collapsologie> consulté le 11/08/2022

Éco-anxiété : mal-être identitaire face au constat effroyable de ce qui se passe autour de nous à cause de notre mode de vie⁸¹. Popularisé par la docteure Lapaige dès 1996.

Écoféministe : , la lecture écoféministe considère que la violence qui s'exerce sur les femmes (exploitation économique, violences sexistes...) comme celle qui est opérée sur le vivant (exploitation des ressources, destruction des terres, etc.) est une seule et même oppression⁸².

Extractiviste : qualifie la pensée considérant « les dons » de l'environnement comme des ressources à disposition, notamment popularisé par Naomi Klein⁸³.

Hétéro-normé : Qui suit les valeurs ou les codes hétérosexuel.le.s dominant.e.s dans la société, consciemment ou non⁸⁴.

Jésuite : disciple du courant catholique selon lequel l'humain.e obtient dès sa naissance la grâce de dieu et que ce sont ses actes, menés par sa volonté, qui lui permettront d'être touché par cette grâce. S'oppose au Janséniste.⁸⁵

Monstration externe à énonciation marquée : Nous découvrons le récit indépendamment des personnages, à travers notre propre regard, ici marqué, l'existence de la caméra se sent. Concept de Gauderault et Jost⁸⁶

Monstrateur externe à énonciation masquée : Nous découvrons le récit indépendamment des personnages à travers notre propre regard, ici masqué, c'est moins palpable. Concept de Gauderault et Jost⁸⁷

Monstration interne à énonciation masquée : Nous découvrons le récit à travers les yeux ou proche des personnages, subtilement. Concept de Gauderault et Jost⁸⁸

Ontologie : Domaine philosophique qui se concentre sur l'étude de l'être. Autrement dit, se pencher sur la nature réelle de ce qui nous entoure et du sens de la vie.⁸⁹

81 Définition inspirée de l'interview du docteur Lapaige <https://www.nationalgeographic.fr/sciences/2020/04/leco-anxiete-le-nouveau-mal-du-siecle> consulté le 02/09/2022

82 <https://www.oxfamfrance.org/inegalites-femmes-hommes/principes-ecofeminisme/> consulté le 02/09/22

83 Inspirée de <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/extractivisme> consulté le 08/09/2022

84 Inspirée de <https://fr.wiktionary.org/wiki/h%C3%A9t%C3%A9ronorm%C3%A9> consultée le 31/08/2022

85 Inspirée de <https://www.cnrtl.fr/definition/j%C3%A9suite> consulté le 08/02/2022

86 GAUDERAULT, JOST, *Le récit cinématographique* - 3^e édition, Armand Colin, 2017 224 pages

87 ibidem

88 ibidem

89 Inspirée de <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ontologie/> consulté le 29/08/2022

Paréidolie : processus portant à reconnaître une forme familière comme un visage dans un paysage, un nuage, de la fumée, une tache d'encre, ou une voix humaine dans un bruit. Elles font partie des illusions⁹⁰.

Persona : désignant à l'origine le masque que portaient les actrices de théâtre romains, c'est aujourd'hui la personnalité fictive stéréotypée d'un.e actrice⁹¹.

Survivalisme : désigne la préparation à une catastrophe éventuelle : atomique, sanitaire, alimentaire, sociale, etc⁹².

Thérolinguistique : néologisme d'Ursula K. Le Guin, provient du grec *Ther* « bête sauvage » et linguistique. L'étude des communications et productions littéraires non-humaines⁹³ telles que l'acide formique des fourmis, l'usage d'encre des poulpes ou les transmissions d'informations entre plantes⁹⁴.

Validiste : discrimination à l'égard des personnes en situation de handicap. Une société validiste est une société faite par et pour les personnes valides⁹⁵.

Viriliste : idéologie prônant le culte de la virilité, sous développant les autres facettes de notre personnalité⁹⁶.

90 Inspirée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A9idolie> consulté le 02/09/2022

91 Inspirée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Persona> consulté le 08/09/2022

92 Inspirée de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Survivalisme> consulté le 08/09/2022

93 Inspirée de celle écrite par DESPRET Vinciane dans *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, éd Actes sud, coll Mondes sauvages, Arles 2021

94 <https://www.nature.com/articles/news060731-16> consulté le 30/08/2022

95 Inspiré de <https://fr.wiktionary.org/wiki/validiste> consultée le 30/08/2022

96 Inspiré de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/virilisme> et de ses exemples

Filmographie

Corpus principal

- *La panthère des neiges*, 2021, France, 92 minutes, couleur, 16:9, coproduction *Paprika Films, Kobalann, Le Bureau, Arte France Cinéma*. Distribution *Haut et Court*.

Réalisation et scénario : Marie Amiguet et Vincent Munier, Acteurices Vincent Munier et Sylvain Tesson, Compositeurices Warren Ellis et Nick Cave.

Ce documentaire suit le parcours de Vincent Munier et Sylvain Tesson au Tibet à la recherche de la panthère des neiges. Pendant les longues heures d'affût pour apercevoir l'animal, les deux hommes apprécient la beauté des paysages et discutent de la place de l'Homme dans le monde du vivant.

- *Hic (de crimes en crimes)*, 2002, Hongrie, 78 minutes, couleurs, 16:9, coproduction Csaba Bereczky et András Böhm, distribution française Memento Films.

Réalisation et scénario György Pálfi, Acteurices Ferenc Bandi, Józsefné Ràcz et József Farkas. Compositeurices Balázs Barna et Samu Gryllus

Dans un village de Hongrie, un homme a le hoquet. La caméra s'attarde sur des scènes de vie qui semblent anodines. Presque sans dialogue, le film finit par révéler le crime qui couve...

- *La tortue rouge*, 2016, Belgique, Japon et France, couleurs, 16:9, coproduction Studio Ghibli, Wild Bunch, Why not production, Arte France Cinéma, Belvision, CN4 Production, SOFICA Cinémage 9. Distribution française Wild Bunch Distribution.

Réalisation Michael Didok de Wit, Scénario Michael Didok de Wit et Pascale Ferran, compositeurice Laurent Perez del Mar.

Un naufragé se retrouve sur une île déserte peuplée d'une faune et d'une flore foisonnantes. Il décide cependant de quitter l'endroit, mais en est empêché par une grande tortue marine à la carapace rouge. Après avoir tenté de la tuer, le naufragé connaît une aventure merveilleuse et reste vivre sur l'île.

- *Le chêne*, 2022, France, 77 minutes, couleurs, scope, coproduction *Caméra One et Winds*, distribution Gaumont.

Réalisation Laurent Charbonnier et Michel Seydoux, Scénario Laurent Charbonnier, Michel Seydoux et Michel Fessler. Compositeurices Cyrille Aufort, Tim Dup.

Il était une fois l'histoire d'un chêne, vieux de 210 ans, devenu un pilier en son royaume. Ce film d'aventure spectaculaire rassemble un casting hors du commun : écureuils, balanins, geais, fourmis, mulots... Tout ce petit monde vibrant, vrombissant et merveilleux scelle sa destinée autour de cet arbre majestueux qui les accueille, les nourrit, les protège de ses racines jusqu'à sa cime. Une ode poétique à la vie où la nature est seule à s'exprimer.

Corpus secondaire

Introduction

Scott, Ridley, *Gladiator*, [2000], 171 min.

Penn, Sean, *Into the wild*, [2007], 148 min.

Nolan, Christopher, *Batman Begins*, [2005], 140 min.

Allen, Woody, *Annie Hall*, [1977], 93 min.

Fothergill Alastair, Byatt Andy, *La planète bleue*, [2004], 155 min.

Ross, Matt, *Captain Fantastic*, [2016], 118 min.

Méliès, Georges, *Le voyage dans la lune*, [1902, 35mm], 14 min.

Fleischer, Richard, *Soleil Vert*, [1973], 93 min.

Hillcoat, John, *La route*, [2009], 111 min.

Emmerich, Roland, *The day After Tomorrow*, [2004], 124 min.

Nolan, Christopher, *Interstellar*, [2014], 169 min.

Parasites (les), *L'effondrement*, [2019, Canal+], 8x20 min.

Kurosawa, Akira, *Dodes'kaden*, [1970], 140 min.

Gameau, Damon, *Sugarland*, [2014], 90 min.

Joon-ho, Bong, *Okja*, [2017, Netflix], 120 min.

Arthus-Bertrand, Yann, *Home*, [2009], 120 min.

Marchais, Dominique, *Le temps des grâces*, [2010], 123 min.

Serreau, Coline, *Solutions locales pour un désordre global*, [2010], 113 min.

Serreau, Coline, *La belle verte*, [1996], 99 min

I Quelles natures

A) *La panthère des neiges*

Fothergill Alastair, Byatt Andy, *La planète bleue*, [2004], 155 min.

Herzog, Werner, *Grizzly man*, [2005], 103 min.

Allers Roger, Minkoff Rob, *Le roi lion*, [1994], 89 min.

Sharpsteen, Ben, *Dumbo*, [1941], 64 min.

Reitherman, Wolfgang, *Le livre de la jungle*, [1967], 78 min.

Stanton Andrew, Unkrich Lee, *Le monde de Néo*, [2003], 101 min.

B) *Hic (de crimes en crimes)*

Vertov, Dziga, *L'homme à la caméra*, [1929], 80 min.

Herzog, Werner, *Fitzcarraldo*, [1982], 158 min.

Herzog, Werner, *Aguirre, la colère de dieu*, [1972], 93 min.

Noonan, Chris, *Babe, le cochon devenu berger*, [1995], 95 min.

C) *La tortue rouge*

Musker John, Clements Ron, *Aladdin*, [1992], 87 min.

Hand, David D., *Bambi*, [1942], 68 min.

Miyasaki, Hayao, *Nasicaä de la vallée du vent*, [1984], 116 min.

Miyasaki, Hayao, *Princesse Mononoké*, [1997], 134 min.

Miyasaki, Hayao, *Mon voisin Totoro*, [1988], 86 min.

Miyasaki, Hayao, *Ponyo sur la falaise*, [2008], 100 min.

D) *Le chêne*

Giannoli, Xavier, *Illusions perdues*, [2021], 149 min.

Mendes, Sam, *Skyfall* [2012], 143 min.

Chaplin, Charlie, *Les temps modernes*, [1936], 87 min.

II Quelles relations à ces natures

A) Proximité physique

Kubrick, Stanley, *Orange Mécanique*, [1971], 136 min.

Fincher, David, *Fight club*, [1999], 139 min.

B) Quels dialogues

Kiarostami, Abbas, *ABC Africa*, [2001], 84 min.

Loach, Ken, *Le vent se lève*, [2006], 126 min.

Marre Emmanuel, Lecoustre Julie, *Rien à foutre*, [2022], 115 min.

Labidi, Manele, *Un divan à Tunis*, [2019], 88 min.

Wan, James, *Saw*, [2004], 103 min.

C) La place de la mort

Cameron, James, *Titanic*, [1997], 195 min.

Cuaron, Alfonso, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, [2004], 142 min.

Yates, David, *Harry Potter et l'ordre du Phoenix*, [2007], 138 min.

Ki-duk, Kim, *Printemps, été, automne, hiver ... et printemps*, [2003], 103 min.

III Des natures politiques

A) Place des humain.e.s

Arthus-Bertrand, Yann, *Home*, [2009], 120 min.

Dion, Cyril, *Animal*, [2021], 105 min.

Palfi, Gyorgy, *Taxidermia*, [2006], 91 min.

Dupontel, Albert, *Adieu les cons*, [2020], 87 min.

B) Prendre le temps

Reichmann, Max, *Das Blumenwunder*, [1926], 81 min.

Niccol, Andrew, *Lord of war*, [2005], 122 min.

Rivers, Ben, *Now at last*, [2018, Mubi], 39 min.

Bories Claudine, Chagnard Patrice, *Vedette*, [2021], 100 min.

C) Cinéma écolo

Anderson, Paul Thomas, *There will be blood*, [2007], 158 min.

Herzog, Werner, *Fitzcarraldo*, [1982], 158 min.

Reygadas, Carlos, *Post Tenebras Lux*, [2012], 120 min.

Niccol, Andrew, *Lord of war*, [2005], 122 min.

Conclusion

Reygadas, Carlos, *Post tenebras lux*, [2012], 120 min.

Marcello Pietro, *Bella et perduta*, [2015], 87 min.

Gondry, Michel, *Soyez sympas, rembobinez*, [2008], 102 min.

Stanton, Andrew, *WALL-E*, [2008], 98 min.

Nolan, Christopher, *Interstellar*, [2014], 169 min.

Kwan Daniel, Scheinert Daniel, *Everything Everywhere all at Once*, [2022], 139 min.

Ducournau, Julia, *Titane*, [2021], 108 min.

Jarmusch Jim, *Paterson*, [2016], 118 min.

Bibliographie

BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éd du Cerf. 1985

BOTZMEYER Gabriel. « *L'écologie démoniaque de Werner Herzog, de Nosfératu à l'Anthropocène* », [La furia Humana n°39, 2020], temporairement plus disponible ici : <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/73-lfu-39>> [consulté le 14/06/2021]

BORTZMEYER Gabriel *Infigurables dévastations, Débordement n°2 Dominique Marchais, terrestres après tout, révéler les traces écofragments.*, Lens, Revue de cinéma, sept 2020

CASTRO Teresa *Contre le paysage. Cinéma anthropologie de la nature et raison écologique.* [La furia Humana n°39, 2020], temporairement plus disponible ici : <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-archivelfu-39/940-teresa-castro-contre-lepaysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>> [consulté le 14/06/2021]

CASTRO Teresa, PITROU Perig, REBECCHI Marie (dir.) *puissance du végétal et cinéma animiste, la vitalité révélée par la technique* ; la presse du réel 2020.

DORTIER, Jean-François (coord. Par), *Nature culture, la fin des frontières ?* , Sciences humaines n°281 mai 2016,

MALHERBE CHABERT, *La grande encyclopédie des religions*, Paris, éd Fleurus, 2005, 370 pages

DEBRAY Régis. *Le siècle vert*, Paris, tract Gallimard, 2020

DELEAGE Jean-Louis. *Histoire de L'écologie*, Paris, ed La découverte, coll Histoire des sciences, 1994

DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, éd Actes sud, coll Mondes sauvages, 2021

DION Cyril, *Petit manuel de résistance contemporaine*, Arles, éd Acte sud, 2018

GAUDERAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique* - 3^e édition, Malakoff, Armand Colin, 2017, 224 pages

MATHIS *Le monde parfait selon Ghibli*, Levallois-Perret, Playlist Society 2018, 176 pages

MORTON Timothy. [] traduit de l'anglais par dans *La pensée écologique*, Veules-les-Roses, Zolma essais, 2021

MORIZOT Baptiste. *Manières d'être vivant*, Arles, Actes sud, coll Mondes sauvages, 2020
Collapsologie. Et vous, Croyez-vous à la fin du monde ? Philosophie Magazine, n°136 Fev 2020

MK2 Institut « Se figurer le monde » Conférence avec Philippe Descola [colloque, 14/09/2021, MK2 Bibliothèque], Paris 2021

MOREL, Laurent, (sous la dir), *Décarbonons la culture*, Conférence du Shift project [présentation en ligne] 30/11/2021

Liste des illustrations

- page 19

Sebastião SALGADO, Lélia WANICK SALGADO

photo issue de sa série *Genesis*

Taschen France, Paris, 2013, 520 pages



Résumé

Qu'est-ce qu'une esthétique de l'écologie ? Cette vaste question m'impose de redéfinir l'écologie et la nature dans notre société occidentale pour savoir que chercher à travers l'analyse de quatre films. À travers la remise en question de paradigmes, des expérimentations techniques, temporelles, narratives et surtout à travers une remise en question de mon propre regard : je cherche le cinéma qui me correspond. Un cinéma qui soit sensible aux autres formes de vie, un cinéma qui partage les émotions d'une promenade en forêt dans *Le chêne*. Un cinéma qui aide à ralentir, à saisir les beautés subtiles dans *La tortue Rouge*, ou en plus bavard dans *La panthère des neiges*. Mais aussi un cinéma qui expérimente, comme dans *Hic (de crimes en crimes)* et les nombreux exemples qui jalonnent ce travail, et qui donnent de nouveaux outils au cinéastes pour mettre en image l'époque que nous traversons.

Mots-clés

Cinéma, temps, montage, récit, proximité, mort, nature, culture, écologie, vivant, animal

Summary

What would be an ecological, aesthetic? This deep question makes me redefine ecology and nature in our occidental society to know what should I search through the analysis of four films. Through questioning paradigms, technical, time, narrative experiments, and also through questioning my own gaze: I'm looking for a cinema that suits me. A sensible cinema to other life forms, a cinema that shares emotion like a walk in the woods in *Le chêne*. A cinema that helps to slow down, to feel the subtle beauties in *La tortue rouge*, or more talkative in *La panthère des neiges*. But also an experimental cinema, like *Hic (de crimes en crimes)*, and the various examples that punctuate this paper, and give new paths to filmmaker to shoot the era that we are crossing.

Key words

Cinema, time, editing, storytelling, proximity, death, nature, culture, ecology, living, animal