À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

Le paysage chez David Lean: du sublime d’Edmund Burke au paysage romantique, l’exemple des Grandes espérances et d’Oliver Twistd’Oliver Twist

Hadrien FONTANAUD

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/2713-le-paysage-chez-david-lean-du-sublime-d-edmund-burke-au-paysage-romantique-l-exemple-des-grandes-esperances-et-d-oliver-twist
DOI : numerev_2085
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : FONTANAUD, H. (2017) Le paysage chez David Lean: du sublime d’Edmund Burke au paysage romantique, l’exemple des Grandes espérances et d’Oliver Twistd’Oliver Twist. *À l'épreuve*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2085

La filmographie de David Lean constitue une œuvre à la forte unité stylistique malgré la diversité des genres qui la compose (mélodrame, romance, film de guerre, adaptation littéraire, drame historique, comédie), et une nette césure entre les productions britanniques de ses débuts et les films spectaculaires coproduits avec les Etats-Unis des années 1960. Cette identité stylistique s'organise autour de motifs récurrents et structurants dont le paysage est l'un des plus prégnants, particulièrement avec le *Pont de la rivière Kwaï* (1957) et les films qui lui ont succédé où le drame se confond avec l'exploration d'un territoire: *Le Pont de la rivière Kwai* et la jungle birmane, *Lawrence d'Arabie* (1960) et le désert, les steppes sibériennes de *Docteur Jivago* (1965), les plages et les falaises d'Irlande de *La Fille de Ryan* (1970), les montagnes et les forêts indiennes dans *La Route des Indes* (1984). L'émergence de l'aube dans le désert de *Lawrence d'Arabie* synthétise les traits formels constitutifs du paysage chez David Lean: à perte de vue s'étend un désert dont le gigantisme est exagéré par un cadrage en plan général, et par le format cinémascope, dans une tentative de repousser toujours plus loin les limites du cadre pour embrasser la totalité d'un espace. La ligne d'horizon structure l'image entre haut et bas, ciel et terre, et derrière elle surgit un troisième élément, dans ce plan il s'agit du soleil, le plus souvent c'est une silhouette humaine. À ces considérations compositionnelles vient s'ajouter une remarque d'ordre narratif. Le paysage, ou le phénomène naturel, entre en résonance avec le drame: l'aurore exprime autant l'*hubris* de Lawrence, qu'elle marque le commencement de son épopée arabe. Le lever du soleil est donné par la coupe et le raccord sonore comme la conséquence du plan précédent: un gros plan d'une allumette soufflée par Lawrence. La coupe intervient avant que la flamme ne s'éteigne et laisse le souffle se répercuter dans le désert créant ainsi la sensation d'un lien de cause à effet: en soufflant la flamme, Lawrence illumine les cieux.

Mots-clés :

La filmographie de David Lean constitue une œuvre à la forte unité stylistique malgré la diversité des genres qui la compose (mélodrame, romance, film de guerre, adaptation littéraire, drame historique, comédie), et une nette césure entre les productions britanniques de ses débuts et les films spectaculaires coproduits avec les Etats-Unis des années 1960. Cette identité stylistique s'organise autour de motifs récurrents et structurants dont le paysage est l'un des plus prégnants, particulièrement avec le *Pont de la rivière Kwaï* (1957) et les films qui lui ont succédé où le drame se confond avec

l'exploration d'un territoire: *Le Pont de la rivière Kwai* et la jungle birmane, *Lawrence d'Arabie* (1960) et le désert, les steppes sibériennes de *Docteur Jivago* (1965), les plages et les falaises d'Irlande de *La Fille de Ryan* (1970), les montagnes et les forêts indiennes dans *La Route des Indes* (1984). L'émergence de l'aube dans le désert de *Lawrence d'Arabie* synthétise les traits formels constitutifs du paysage chez David Lean: à perte de vue s'étend un désert dont le gigantisme est exagéré par un cadrage en plan général, et par le format cinémascope, dans une tentative de repousser toujours plus loin les limites du cadre pour embrasser la totalité d'un espace. La ligne d'horizon structure l'image entre haut et bas, ciel et terre, et derrière elle surgit un troisième élément, dans ce plan il s'agit du soleil, le plus souvent c'est une silhouette humaine. À ces considérations compositionnelles vient s'ajouter une remarque d'ordre narratif. Le paysage, ou le phénomène naturel, entre en résonance avec le drame: l'aurore exprime autant l'*hubris* de Lawrence, qu'elle marque le commencement de son épopée arabe. Le lever du soleil est donné par la coupe et le raccord sonore comme la conséquence du plan précédent: un gros plan d'une allumette soufflée par Lawrence. La coupe intervient avant que la flamme ne s'éteigne et laisse le souffle se répercuter dans le désert créant ainsi la sensation d'un lien de cause à effet: en soufflant la flamme, Lawrence illumine les cieux.

Le paysage est particulièrement remarquable dans les films historiques comme *Lawrence d'Arabie*, car il répond aux besoins d'épique animant ces films: pour que se déploie dans toute sa puissance le souffle des guerres et des révolutions, il faut de grands espaces spectaculaires. Néanmoins le paysage existe chez David Lean avant cette période épique des co-productions hollywoodiennes, dans les films des années 1940 et 1950. *Madeleine* (1950) et *Les Amants passionnés* (1949) offrent des moments de contemplation où la caméra s'attarde sur la nature, souvent par la médiation du regard des personnages. Le paysage est peu présent, voire complètement absent dans *L'Esprit s'amuse* (1945) et *Heureux mortels* (1944), mais *Ceux qui servent en mer* (1942) et *Brève Rencontre* (1945), offrent quelques plans de nature. C'est avec le diptyque dickensien que le paysage commence à être traité comme un motif esthétique dépassant le rôle de toile de fond. Dans les séquences introductives des *Grandes espérances* (1947) et d'*Oliver Twist* (1948), le paysage n'est plus un simple décor, mais joue un rôle pivot dans les discours narratif et esthétique élaborés par ces deux films. C'est dans ces deux séquences introductives que se construit une poétique du paysage propre à David Lean. Nous entendons montrer par l'analyse comparée des deux séquences les fondements de cette poétique du paysage qui, partant de l'inspiration gothique reprise directement de Charles Dickens, convoque le sublime terrible théorisé par Edmund Burke et ouvre sur une conception romantique du paysage comme expérience de l'absolu.

Le paysage gothique et le sublime terrible

Les paysages mis en scène dans ces deux séquences ne sont pas seulement tous deux placés en début de film, ils font appel aux mêmes éléments constitutifs, ils se présentent comme des variations autour d'un thème. *Les Grandes espérances* introduit

le paysage en plan d'ensemble: un grand espace composé d'étangs séparés par une bande de terre où se détache en contrejour, sur fond de ciel, la mince et lointaine silhouette d'un enfant. Son chemin est parsemé de barrières effondrées et de potences. La scène se déroule au crépuscule et l'éclairage en clair-obscur intensifie les ombres alors que le ciel se charge de nuages. Le second décor, continuation directe du premier, est un cimetière dont les murs s'effondrent et où les tombes s'élèvent au milieu d'arbres dépouillés par l'hiver, en arrière-plan se dresse une petite église visiblement désertée. La bande son est essentiellement constituée du souffle du vent, entrecoupé de craquement de bois sec. *Oliver Twist* reprend aux *Grandes Espérances* le crépuscule, le personnage solitaire, les eaux stagnantes, les nuages et le vent. D'autres éléments changent: l'enfant du film précédent est remplacé par une femme enceinte, le cimetière est absent et laisse place à la masse lointaine et ténébreuse d'un *workhouse* isolé au sommet d'une colline. Ces deux paysages se distinguent par leur noirceur, noirceur d'un éclairage avivant les ombres du crépuscule, noirceur de lieux hantés par la mort: les potences et le cimetière dans *Les Grandes espérances*, la tempête et l'architecture sombre et inquiétante du *workhouse* dans *Oliver Twist*. La bâtisse solitaire domine une lande déserte et désolée, elle apparait comme un refuge mais ne se départ d'un aspect sinistre. La suite du film en fait le tombeau de la jeune femme et un lieu de souffrance pour son enfant.

Cette atmosphère crépusculaire associée à l'omniprésence de la mort renvoie aux éléments constitutifs du décor du roman gothique. La sensibilité gothique est déjà présente chez Charles Dickens. Le romancier victorien use des ressources de l'angoisse développées par le genre gothique pour appuyer sa propre rhétorique, comme le rappelle Maurice Lévy: «le moraliste ne répugne pas à utiliser le sensationnel pour faire entendre sa leçon[1]». Bien qu'il s'agisse là d'un élément fondamental du gothique littéraire[2], aucun des éléments architecturaux présents dans les deux films ne relèvent de l'architecture gothique. Néanmoins le cimetière et l'église en arrière-plan renvoient à la religion et à la présence obsédante de l'au-delà constitutive de l'atmosphère gothique. Quant au *workhouse,* il se présente comme une masse de ténèbres isolée dominant une terre stérile et désertée. Silhouette noire et lointaine, la bâtisse est nimbée d'une aura inquiétante et se révèle par la suite un lieu de mort et de souffrance à l'image du château gothique. Ces décors macabres et inquiétants indiquent dans ces adaptations de Dickens une influence fondamentale du gothique, celle de l'esthétique du sublime définie par Edmund Burke dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Burke, contemporain des romanciers gothiques, permet avec la nouvelle catégorie du sublime d'offrir une valeur artistique «au sombre, à l'inquiétant, au terrible[3]». Sa définition du sublime correspond aux effets de terreur recherchés par cette littérature. Burke écrit: «Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleurs et de dangers, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur est source de sublime[4]».

Pour Burke, le sublime provient donc de tout ce qui peut suggérer «les idées de douleurs et de dangers». Le sublime est âpre et dur, il naît des privations telles que « la

vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence[5]», car celles-ci sont toutes à même de susciter la terreur qui est le principe qui le gouverne[6]. Le sublime est vaste et obscur, parce que ces notions renvoient aux limites de la perception, et témoignent de l'échec des sens à rendre compte de la totalité de ce qui les entoure. L'obscurité met en échec le regard, et le vaste suscite aisément l'idée d'infini et d'illimité. Le décor macabre et l'atmosphère crépusculaire du roman gothique rejoignent l'esthétique du sublime décrite par Burke[7], dont *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* héritent à leur tour. La vastitude et l'obscurité sont les qualités des deux paysages qui nous intéressent. Le crépuscule et les nuages lourds peuplent l'espace d'ombres menaçantes. Le plan général joue sur le contraste entre la petitesse du personnage réduit à une silhouette lointaine et l'immensité du paysage. *Oliver Twist* suggère l'infini par la fragmentation de l'espace. Le film s'ouvre sur une série de plans reprenant chacun un élément déjà présent dans *Les Grandes espérances*: le ciel noir chargé de nuages, un arbre mort, une étendue d'eau stagnante. Ces éléments n'apparaitront jamais rassemblés dans un même plan. Ces fragments, liés les uns aux autres par le montage, ne sont jamais présentés ensemble dans le champ et donnent ainsi le sentiment d'un paysage excédant tellement les limites du cadre que ses parties ne peuvent être embrassées d'un seul regard. Le tableau d'ensemble est impossible, et chaque plan renvoie à un tout plus vaste que lui-même. Terrible, le sublime de Burke naît du danger et de la douleur, il fait envisager sa propre mort au sujet. L'omniprésence de la mort dans *Les Grandes espérances*, et la tempête dans *Oliver Twist*, suggèrent à des degrés divers la possibilité de l'anéantissement des personnages. Cette possibilité est entretenue par leur vulnérabilité: il s'agit d'un enfant et d'une femme enceinte, qui donnent une image exacerbée de la faiblesse humaine.

Le paysage et l'individuation

Pour Burke le sublime naît des «passions relatives à la conservation de soi[8]», il s'épanouit dans la représentation du danger ou la mise en scène de la terreur devant laquelle le sujet, prenant conscience de sa fragilité, entrevoit sa possible disparition. Tout ce qui menace l'intégrité du sujet est susceptible d'être source de sublime. Le sublime appelle donc la présence d'une subjectivité qui en fait l'expérience: subjectivité du spectateur qui lira la scène comme sublime, mais aussi une subjectivité représentée à l'intérieur même de la représentation subissant la peur et le danger qui permet d'en appeler au pathétique et à la sympathie, c'est-à-dire, selon Burke, la capacité à faire siens les malheurs d'un autre[9]. D'où l'importance des personnages dans les paysages que nous commentons et de leur vulnérabilité. La lagune et le cimetière des *Grandes espérances* sont menaçants relativement au personnage de Pip, et dans *Oliver Twist* le paysage nous touche car la tempête s'abat sur une jeune femme perdue dans une lande déserte. De même, le sentiment d'immensité, ouvrant sur l'idée d'infini, ne prend sens et n'impressionne que relativement à l'éloignement du personnage et à sa petitesse. Paysage et personnage se déterminent l'un par rapport à l'autre, le personnage réagit à son environnement et sa réaction oriente notre propre perception du paysage. Dans *Oliver Twist* la relation entre personnage et paysage se manifeste à travers un ensemble de correspondances tissées par le montage entre la jeune femme

et la nature: filmée en contre-plongée, la jeune mère saisie par la douleur se penche en arrière, le plan suivant montre une ronce dont la courbure reproduit exactement le mouvement de la jeune femme. Elle s'avance sous la pluie battante, l'image suivante montre un arbre ballotté par le vent et des trombes d'eau. Ces correspondances jouent sur des rapprochements plastiques (la forme d'un corps et celle d'une ronce), ou sur des rapprochements de situations (l'arbre et la femme subissent tous deux les effets de la tempête). Elles créent un réseau de comparaisons entre le personnage et la nature qui fait du paysage l'extériorisation du drame intérieur du personnage, l'expression de ses sensations et sentiments. Ces échanges entre le personnage et la nature relèvent d'un trope narratif qu'André Gardies nomme le «paysage expression[10]», un paysage pensé comme l'extension du personnage, qui reflète ses émotions et sa subjectivité.

Dans *Les Grandes espérances,* il y a toujours projection de la subjectivité du personnage vers le paysage, mais cette projection se manifeste par la centralité et l'omniprésence du personnage dans le champ plutôt que par un réseau de correspondances. Les mouvements de caméra consistent à suivre ses déplacements et, alors que la lagune et le cimetière sont séparés par le montage, le personnage assure la transition par sa présence dans les deux espaces. Les plans où le personnage s'absente du champ sont le plus souvent des plans donnés comme subjectifs par un raccord regard, et lorsque ce n'est pas le cas, sa voix assure sa présence continue depuis le hors-champ. Il est le point focal du dispositif filmique et de la narration, d'autant plus que le film s'ouvre par sa voix-off déclinant son identité: son nom, son prénom et son surnom dont il explicite même l'origine. Cette subjectivité ne se manifeste pas simplement par l'omniprésence du personnage mais également à travers l'élaboration du paysage, comme l'a rappelé David Lean lui-même:

> Nous nous sommes servis d'un nuage artificiel, peint sur verre, en surimpression au sommet de l'écran, qui n'a pas l'air artificiel, sauf si on regarde bien. […] Les arbres du cimetière ont été conçus de manière à ce que l'on puisse y deviner le contour d'un visage. Le cimetière a été construit en studio et l'église mesurait trois mètres de haut. La perspective forcée avait l'air à la fois parfaitement naturelle et artificielle, et c'était formidable. Tous les décors emploient cette technique[11].

Au-delà de l'esthétique de studio propre à l'époque du tournage, ce témoignage du réalisateur nous informe sur la tension entre le «naturel» et l'«artificiel» guidant la conception du décor. L'exigence de vraisemblance doit être contrebalancée par de subtiles exagérations introduisant un léger décalage avec la simple reproduction de la réalité: le premier plan de Pip, ce plan d'ensemble où il court le long du chemin, semblait trop plat à David Lean[12], il montrait une nature encore trop paisible en dépit de l'éclairage clair-obscur et du noir et blanc contrasté. Le nuage peint sur verre de John Bryan vient lui donner le relief qui lui manquait. L'arbre construit, suggérant les traits d'un visage monstrueux, participe de ce décalage. En lui-même, l'arbre n'a rien d'exceptionnel et son artificialité ne peut se révéler qu'au spectateur très attentif, mais

par sa facticité il contribue à diffuser un sentiment d'étrangeté qui passe par ce visage suggéré uniquement par des contours indistincts évoquant la forme des yeux, d'un nez ou d'une bouche. Le paysage entretient cette impression d'étrangeté à travers la tension entre le vraisemblable et l'artifice, c'est un trompe-l'œil, fait de fausses perspectives, d'arbres construits et de nuages peints, fabriqué pour correspondre à la perception d'un enfant apeuré.

Cette mise en scène fait directement écho au mode de narration du roman. *Les Grandes espérances* est raconté à la première personne, c'est un roman de formation où le héros à travers le récit de son enfance et adolescence parle de son cheminement vers la maturité. L'incipit introduit dès les premières lignes le thème de l'identité en explicitant les origines du nom et du surnom du héros. Le récit se poursuit avec la prise de conscience par Pip de «l'identité des choses»:

> Il me semble que j'acquis pour la première fois une impression fort claire et précise de l'identité des choses par une froide et mémorable fin d'après-midi. C'est en un tel moment que je me rendis compte avec certitude que ce terrain désolé et couvert d'orties était le cimetière; et que feu Philip Pirrip, habitant de la paroisse, ainsi que Giorgianna son épouse, étaient morts et enterrés […] et que la zone plate, sombre et inhabitée qui s'étendait au-delà du cimetière, coupée de petits murs, de tertres et de barrières, où passaient quelques bêtes éparses, n'était autre que les marais; et que la ligne basse et grise qui la limitait était le fleuve; et que le lointain repaire sauvage d'où accourait le vent était la mer; et que le petit ballot frissonnant qui commençait à avoir peur de toutes ses choses et se mettait à pleurer, c'était Pip[13].

Déjà chez Dickens l'expérience du paysage s'apparente à la peur. C'est l'effroi suscité par la solitude et la découverte de la mort dans ces espaces désolés qui amène le personnage à prendre pleinement conscience de lui-même comme individu. Ce qui est décrit ici, c'est un processus d'individuation passant par la découverte de sa propre faiblesse à travers la perspective de son anéantissement. Il y a là un écho du sublime d'Edmund Burke où l'individu éprouve une satisfaction paradoxale (Burke parle de délice[14]) en contemplant la possibilité de sa destruction, parce qu'il n'est jamais aussi vivant et conscient de lui-même que confronté au danger.

Malgré sa grande fidélité à l'incipit du roman, le film ne transpose pas littéralement ce récit d'individuation, mais il lui fait subtilement écho en introduisant dans la représentation le passage d'un personnage littéraire, à un personnage de cinéma. Ce processus de figuration occupe tout le début du film, il transforme une abstraction intellectuelle, qui ne prend forme que dans l'échange entre les indications du texte et l'interprétation du lecteur, en un être disposant d'un corps fixé par l'image qui ferme toute possibilité d'interprétation quant à son apparence. Le personnage s'incarne progressivement à l'écran: la première image du film montre le livre ouvert où nous

pouvons lire les premières phrases du roman, la voix de Pip reprend les mots écrits, puis c'est une silhouette noire et lointaine vue en plan d'ensemble qui se manifeste devant nous, et enfin, en plan rapproché taille, apparait le visage de Pip. Le nom de ses parents gravé sur la tombe devant laquelle il s'agenouille, nous confirme qu'il s'agit bien de Pip, narrateur du livre et possesseur de la voix-off. Nous assistons à une incarnation progressive du personnage, qui se voit d'abord donner une voix, puis un corps et enfin un visage, tandis que la répétition du nom du héros et ses origines familiales d'abord inscrits sur le papier, repris par la voix off et enfin gravés sur la pierre tombale de ses parents, fait de l'identité de Pip un motif récurent et un enjeu de la séquence.

L'oubli du «moi» dans le paysage

Les Grandes espérances élabore donc un système narratif dont le personnage est la clef de voûte, dans une tentative de transposer en termes cinématographiques la narration autodiégétique du roman. La présence de sa voix-off lui donne le statut de narrateur et de personnage focal: notre réception de la diégèse est réglée par sa perspective, le paysage est élaboré pour refléter ses angoisses, le montage et les mouvements de caméra sont réglés par ses réactions et mouvements. L'organisation de l'espace par la caméra traduit cette perspective unique en privilégiant le panoramique, mouvement qui permet à la caméra de balayer une vaste portion d'espace, sinon la totalité, depuis un point fixe. Le panoramique, associé au plan d'ensemble, suggère un observateur fixe et unique qui organise l'espace tel que nous le percevons sur l'écran. Ainsi, sans se confondre totalement, le point de vue oculaire et le point de vue narratif se répondent. La scène d'ouverture d'*Oliver Twist,* nous l'avons vu, présente une situation narrative très proche de celle des *Grandes Espérances*, et reprend certains de ses éléments visuels les plus caractéristiques : les arbres morts, le crépuscule, les nuages orageux, et comme cette scène n'existe pas dans le roman de Dickens elle peut être considérée comme une reprise des *Grandes espérances*. Bien que le montage lie étroitement le personnage à la flore et aux variations du temps, *Oliver Twist* se distingue des *Grandes espérances* par l'absence de perspective unique et englobante. Pip préexiste au paysage par sa voix-off et par le texte de Dickens, alors que dans *Oliver Twist*, le paysage apparaît avant le personnage, et ce dernier n'a pas le privilège d'une voix-off. Le film s'ouvre sur des fragments de nature: morceau de ciel, détail d'un arbre, d'une étendue d'eau. Considéré à l'aune des *Grandes espérances*, cet éclatement du paysage en plusieurs fragments jamais rassemblés dans un plan d'ensemble souligne l'absence d'un point de vue unique et stable. Dans *Les Grandes espérances*, l'axe latéral de la prise de vue, les cadrages larges et le panoramique, aplatissent et mettent à distance le paysage, soumis au regard unificateur d'un sujet souverain. La voix-off participe à cet éloignement du paysage. Voix d'adulte, elle se distingue de l'enfant qui apparait à l'écran, elle ancre donc l'action dans le passé. Le paysage cristallise les peurs de l'enfant, mais ce sont des peurs qui ont été surmontées par un individu devenu adulte. Le paysage d'*Oliver Twist* n'est pas l'écho d'un passé lointain surgi des tréfonds d'une mémoire individuelle, mais une donnée immédiate et indépendante.

Le paysage des *Grandes espérances* est structuré horizontalement par les

panoramiques et les déplacements du personnage de gauche à droite. *Oliver Twist,* au contraire, structure le paysage autour de l'axe vertical, avec de nombreuses contre-plongées. La branche d'un arbre sec se dresse sur un fond de ciel noir qu'éclaire ponctuellement les éclats d'un orage lointain, une feuille tombe au sol emportée par le vent qui vient rider une marre entourée d'herbe. Dans le premier plan d'ensemble de la séquence, l'éclairage clair-obscur privilégie une perception de l'image partagée entre deux grandes masses noires: le sol et les nuages. Le mouvement de ces nuages effectue une diagonale qui vient se heurter à la ligne d'horizon, et incarne cette opposition entre ciel et terre. Cette série initiale de fragments est tout entière construite sur le principe du conflit entre haut et bas, ciel et terre. L'alternance entre contre-plongées tournées vers le ciel et cadrages horizontaux plus «terriens», participe de cette mise en tension. Cette tension se retrouve à l'intérieur même des plans. Que la caméra se tourne vers le ciel ou la terre, le champ est toujours traversé par un élément se rapportant à l'espace opposé: les branches d'arbre barrant le ciel, le vent qui emporte les feuilles et vient perturber le calme de l'eau. L'éclairage accentue les ombres et joue sur les contrastes: la lumière sculpte les contours, d'un bois plaqué sur le ciel par contre la plongée et le détache de son arrière-plan de nuages. Avec sa forme anguleuse et tortueuse, ce bois ressemble à un éclair, il est comme une déchirure sur le ciel. L'eau et les hautes herbes agitées par le vent constituent un micro-évènement isolé par la caméra et gardé au montage comme incarnation de cette tension entre le ciel et la terre: le vent, élément céleste, vient perturber l'eau et l'herbe, composantes terrestres. Ces conflits, inscrits dans la composition plastique de l'image et incarnés dans des micro-évènements météorologiques, construisent un drame élémentaire indépendant de toute présence humaine. Au contraire dans l'ouverture des *Grandes espérances,* le drame ne saurait être purement élémentaire, il est déterminé par la présence du sujet et l'ensemble de la représentation s'organise autour de la distinction et de la hiérarchie entre sujet et objet: le paysage est un objet soumis au point de vue unique et englobant du sujet souverain. La logique du raccord regard, si elle ne structure pas l'ensemble de la séquence, n'en incarne pas moins cette relation où sujet et objet sont nettement séparés et hiérarchisés par le montage, le second étant subordonné au premier.

Si ces deux paysages convoquent les qualités d'obscurité et de rudesse du sublime terrible théorisé par Burke, ils en proposent deux usages opposés. Dans *Les Grandes espérances,* l'esthétique sombre de Burke renforce par contraste l'individualité de Pip au moment où elle se révèle dans toute sa fragilité. La mort est présentée mais figée dans des objets précis: les potences, les tombes qui la mettent à distance. *Oliver Twist* ne reprend pas cet attirail funèbre mais il en exacerbe les éléments les plus terribles: les ombres sont plus ténébreuses, les nuages plus noirs et leur présence débouche sur une véritable tempête, la végétation est plus rare, plus sèche et hérissée de ronces. Le danger et la mort, cette «reine des terreurs[15]» selon Burke, sont partout dans l'hostilité de cette nature sauvage et dans le déchainement des éléments, mais ils ne s'incarnent jamais dans une symbolique littérale à la portée forcément plus réduite. Dans *Les Grandes espérances* la terreur est dominée, domestiquée par le sujet souverain. Dans *Oliver Twist* le sujet se dissout dans un paysage agressif qui répond à

ses propres défaillances intérieures. Ce naufrage du moi dans le paysage n'évoque pas simplement le sublime burkéen relatif à la conservation de soi, il ouvre une percée vers le paysage romantique où le moi sidéré devant la puissance de la nature s'abîme et s'oublie dans le paysage[16].

L'intérêt des romantiques, poètes et peintres, pour les grands espaces, les montagnes et les tempêtes qui manifestent les aspects les plus dynamiques de la nature et en exhibent la puissance[17], s'accompagne d'un effacement de la figure humaine. Les peintres romantiques la réduisent à un passant ou un observateur anonyme, comme dans *Le Moine au bord de la mer* (1808-1810) de Caspard David Friedrich où le moine du titre est relégué à l'insignifiance dans le bas du cadre écrasé par ce paysage marin, quand le personnage ne disparait pas tout simplement devant l'ampleur du paysage. John Constable dans *Old Sarum* (1829) transcende le sujet historique en transformant en paysage les ruines d'une cité antique. L'attention de l'artiste se porte sur le climat et la météorologie, il se concentre sur les nuages annonciateurs d'orages qui s'accumulent dans le ciel et leurs ombres projetées au sol tandis que les ruines de l'ancienne cité de Sarum se confondent dans le lointain avec la montagne. Le *Regulus* (1828-1837) de Turner, au lieu de représenter directement sur la toile ce héros romain torturé par les carthaginois et forcé de contempler le soleil jusqu'à l'aveuglement, élimine le personnage titre du tableau pour le confondre avec le spectateur et le réduire à son regard au moment même où il perd la vue. Depuis le centre de la toile, les rayons du soleil envahissent le tableau, dissolvent les formes, personnages et lieux, pour ne laisser que la puissance aveuglante de la lumière. Les romantiques, comme le rappelle Pierre Watt, subvertissent la hiérarchie des genres en détournant la peinture d'histoire vers le paysage, la nature étant l'expression du divin[18]. Aux grands drames humains se mêlent, voire se substituent, la tragédie des éléments.

Un mouvement semblable anime l'ouverture d'*Oliver Twist*, le drame se rapporte encore à un personnage donné, mais la tragédie individuelle trouve un écho dans la nature elle-même. Il en résulte une confusion entre intériorité et extériorité, qui met en échec les frontières tranchées entre sujet et objet. Ici, la relation entre le personnage et le paysage est réversible. Le montage établit des comparaisons entre la jeune femme et la végétation. Si ces comparaisons assimilent le paysage à l'expression des sensations de douleur et d'angoisse, elles impliquent aussi la substitution à l'écran du personnage par cette végétation qui devient elle-même un véhicule du drame et du pathétique. Le paysage préexiste au personnage, et exprime déjà en lui-même un conflit tragique qui se résout dans le déchainement des éléments. La séquence est ambiguë, le paysage reflète-t-il les sentiments, craintes et sensations du personnage, ou est-ce le personnage qui vient se fondre dans la lande et la végétation environnante? Il ne s'agit plus ici d'affirmation de soi. Ce qui est en jeu c'est au contraire le délitement d'une individualité. *Les Grandes espérances* s'ouvre sur l'affirmation de l'identité de Pip et le pose comme sujet souverain. Dans *Oliver Twist*, il n'y a rien de tel car le personnage de la mère est dépourvu d'identité, c'est une anonyme dont les origines nous sont inconnues et dont la seule fonction est de donner naissance au héros et de disparaitre.

À travers le prisme du gothique et de son usage du sublime, le paysage tel qu'il est utilisé dans *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* ouvre sur des perspectives romantiques. Cependant le paysage romantique est une voie d'accès au divin et à l'absolu et les paysages des *Grandes espérances* et d'*Oliver Twist* ont une portée plus réduite. Dans ces deux films, le paysage participe à la construction d'une scène pathétique, bien plus qu'à la fusion entre l'humain et la nature, ou à l'expression directe du sublime, bien qu'il en convoque l'imagerie. L'esthétique du sublime terrible et le paysage ont essentiellement une fonction rhétorique dans l'économie du récit. Ils jouent un rôle hyperbolique en extériorisant les peurs et failles intimes du personnage à l'écran ou en dramatisant sa mort sur le mode du spectaculaire. Il s'agit avant tout de trouver une expression visuelle frappante plus que de développer une mystique panthéiste du paysage au cinéma. D'autant plus que la présence du paysage est nettement localisée et circonscrite en début de film, la nature ne jouant plus de rôle significatif par la suite.

Il n'en reste pas moins que l'on entrevoit ici une conception du paysage liée à l'expression de la subjectivité et fondée sur la mise en parallèle de la vie intérieure avec la végétation et les phénomènes atmosphériques. Ce qu'il ne fait qu'esquisser dans *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*, David Lean va cependant le reprendre et le travailler de film en film. Cette dimension subjective et ces correspondances sont les fondations de sa poétique du paysage. Le raccord de l'allumette et du soleil dans *Lawrence d'Arabie* constitue une de ces correspondances cosmiques entre l'individu et l'univers. Dans *Docteur Jivago*, le raccord regard entre le héros éponyme et son environnement transforme le monde: se penchant sur une vitre gelée, son regard révèle en gros plan un flocon de neige figé dans la glace qui se change en jonquille printanière. Le regard du poète enchante le monde et révèle ce qui n'est pas visible ordinairement. Dans *La Fille de Ryan,* une scène d'amour dans les bois relie les étreintes des amants à la flore environnante et au soleil filtrant à travers le feuillage des arbres. À l'exemple d'*Oliver Twist*, le paysage y est fragmenté, et les deux figures humaines alternent à l'écran avec la végétation, provoquant le même sentiment d'effacement et d'oubli du moi, non pas sous la forme de l'anéantissement, mais sous celle plus mystique, plus romantique, d'une fusion avec la nature en écho à la fusion des corps saisis par l'extase sexuelle et amoureuse. Le générique de *La Fille de Ryan* capture l'apparition de la lumière et le rougeoiement du ciel, représentation sensuelle de la nature qui fait directement écho au sujet du film, l'éveil érotique et sentimental d'une jeune femme tout juste sortie de l'adolescence. Aux agitations nationalistes des irlandais en révolte contre la domination anglaise, répond le déchainement d'une tempête spectaculaire. Les hommes luttent contre les éléments comme ils luttent pour leur indépendance.

Dans *La Fille de Ryan,* les actions agitant les personnages du film se développent en parallèle aux rythmes de la nature. À ce titre, le film synthétise et incarne à son plus haut degré la poétique du paysage esquissée à partir des *Grandes espérances* et d'*Oliver Twist*. Le paysage reflète les désirs, les échecs et les angoisses des personnages, mais il est plus que le simple miroir de leur subjectivité: il ouvre vers une forme de transcendance où l'individu se fond dans la nature. Le paysage gonfle les drames individuels à l'échelle de l'univers, il devient lui-même un mode d'expression du

drame se substituant aux personnages. Dans *Oliver Twist,* le destin de la jeune mère est déjà inscrit dans le paysage, le conflit des éléments est déjà une figuration de la lutte entre la vie et la mort et annonce la tragédie à venir. Le modèle du paysage développé par David Lean, est celui des peintres romantiques où le drame historique, religieux ou mythologique, se résorbe dans une représentation de la nature qui devient l'expression privilégiée de la transcendance comme aspiration à l'absolu, et du tragique de la condition humaine.

Bibliographie

BEYLOT, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

BROWNLOW, Kevin, *David Lean, une vie de cinéma*, Paris, Cinémathèque Française-Corlet, 2003.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, (Bibliothèque des textes philosophiques), 2009.

DICKENS, Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist*, Paris, Gallimard, (folio classique), 1958, 1973.

DICKENS, Charles, *Les Grandes Espérances*, Paris, Gallimard, (folio classique), 1999.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

LEVY, Maurice, *Le roman «gothique» anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

MCFARLANE, Brian, *Novel to film, an Introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 2004, 1996.

GARDIES André, «Le paysage comme moment narratif» in *Les paysages du cinéma*, Jean mottet [Dir], Seyssel, Champ Vallon, 1999, p.141-152.

ORGAN, Steven, *David Lean Interview*, Jackson, University Press of Missippi, 2009.

PILARD, Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nouveau monde, 2010.

VAILLANT, Alain [Dir], *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012.

WAT, Pierre, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 2012, 1998.

Notes et références

[1] Maurice Levy, *Le roman «gothique» anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p.656.

[2] *Idem*, p.7-8

[3] *Idem*, p.69

[4] Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2014, p.96.

[5] *Idem*, p.141

[6] *Idem*, p.121

[7] S'il s'agit au départ d'une sensibilité commune émergeant au milieu du XVIII[e] siècle plutôt que d'une influence directe, le roman gothique se nourrira néanmoins des théories de Burke en la personne d'Ann Radcliffe qui s'en inspire et le cite ouvertement. Cf. Maurice Levy, *Le roman «gothique» anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p.72

[8] *Idem*, p.95.

[9] *Idem*, p.103-104.

[10] André Gardies, «Le paysage comme moment narratif» dans Jean Motet [Dir] *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p.148.

[11] Brownlow Kevin, *David Lean, une vie de cinéma*, Paris, Cinémathèque Française-Corlet, 2003, p.236.

[12] *Ibidem*

[13] Charles Dickens, *Les Grandes espérances*, Paris, Gallimard, 1999, p.32.

[14] Edmund Burke, *op.cit.*, p.92-93.

[15] Edmund Burke, *op.cit.*, p.123.

[16] Yvon le scamff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p.160.

[17] *Idem*, p.48.

[18] Pierre Watt, *Naissance de l'art romantique: Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Flammarion, Paris, 1998-2012, p.151.