Comédie érotique d'une nuit d'été

(Woody Allen, 1982)

Analyse de séquence

La nature comme contre-culture

par Valentin Noël le 10.08.2010

Dans *Comédie érotique d'une nuit d'été* (1982), Woody Allen marie mieux que jamais l'influence bergmanienne, particulièrement présente dans ses œuvres des années quatre-vingts, avec la matière qui donne toute sa saveur à sa filmographie personnelle et qui fait justement défaut aux films du maître scandinave : un joyeux sens de l'humour parfaitement déjanté. Il en résulte un film très drôle, très sensible et très bien construit, qui aborde un sujet épineux que nous connaissons malheureusement tous. Le onzième long-métrage de Woody Allen pose cette question cruellement ordinaire, qui commence par « Et si seulement j'avais…» et se solde toujours par le même constat : « Rien au monde n'est plus triste qu'une occasion manquée ».

Au sortir de l'adolescence, au tout début du XXe siècle, Andrew (Woody Allen) n'a pas su saisir sa chance avec Ariel (Mia Farrow) et ne s'en est jamais vraiment remis. Vingt ans se sont écoulés, et Andrew est désormais marié à Adrian (Mary Steenburgen), qui fuit depuis plusieurs mois le lit conjugal. Dans leur maison de campagne à la lisière de la forêt, les époux vont accueillir deux nouveaux couples le temps d'un week-end : d'abord Maxwell (Tony Roberts), médecin porté sur la bagatelle et meilleur ami d'Andrew, accompagné par sa toute nouvelle maîtresse Dulcy (Julie Hagerty), une belle infirmière au « charisme animal ». Arrive ensuite Leopold (Jose Ferrer), le cousin germain d'Adrian, vieil universitaire imbu de lui-même et célibataire endurci, venu présenter sa future épouse qui se trouve être, par un hasard malencontreux, l'Ariel qu'Andrew n'a jamais pu oublier. La forêt qui borde la maison est magique, et la valse des couples, dans une atmosphère saturée de phéromones, va pouvoir commencer. D'une séquence à l'autre, Woody va subrepticement mettre en scène l'intrusion progressive de la nature au cœur de la maison, comme s'il s'agissait de représenter à l'écran le retour du pulsionnel dans un cadre domestique rendu stérile par l'excès de civilisation.

L'ombre du désir un soir de pleine lune

La première séquence fait office de prologue, et se déroule la veille du week-end fatidique. Lors d'une conversation anodine avec son épouse, Andrew découvre au dernier moment, juste avant de se mettre au lit, l'identité de la future femme de Leopold. Il réussit à dissimuler à Adrian la vérité sur leur ancienne relation mais ne parvient pas à fermer l'œil de la nuit. Alors qu'il est étendu auprès de sa femme, une lune bien ronde projette sur son visage l'ombre du grand arbre qui borde la maison [01] [02], ce qui métaphorise à la fois l'ombre du souvenir qui tourmente son pauvre crâne, et l'ombre du désir qui martyrise sa pauvre libido. S'il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler que la lune renvoie à l'élément féminin, on peut en revanche insister sur le fait qu'elle projette sur le visage d'Andrew l'ombre d'un « morceau de nature », préfigurant ainsi le retour des pulsions naturelles qui s'empareront de lui dès le lendemain. Un plan large de la maison la cadre ensuite d'une façon bien particulière, donnant l'illusion par un effet de perspective que le grand arbre s'apprête à la recouvrir [03]. La nature est en route, et va bientôt se rappeler au bon souvenir des animaux socialisés qui peuplent les environs.

Le réveil de la forêt

Le jour tant redouté débute au son d'un concerto de Mendelssohn, qui accompagne le réveil de toutes les petites bestioles de la forêt. Au milieu d'une végétation luxuriante, toutes sortes de créatures, indépendamment du nombre de pattes dont elles disposent, adoptent une posture verticale : de la coccinelle sur sa tige au petit daim qui bondit entre les arbres, en passant par la marmotte dans la prairie et la tortue qui se redresse dans ses fougères, tout le monde se lève. Ce mouvement spontané d'érection générale donne bien évidement naissance à une très jolie scène d'inspiration « poéticomique », mais possède également une signification plus profonde : le montage, qui donne à voir le réveil de créatures de plus en plus sophistiquées, s'achève logiquement, en même temps que la musique, par le réveil de l'animal le plus évolué, autrement dit l'être humain. Pour se préparer à recevoir ses invités, Adrian s'est en effet levée aux aurores, et se retrouve automatiquement associée par le montage à cette longue chaîne de l'évolution animal. Nous la découvrons de surcroît derrière la table de la cuisine, alors qu'elle termine de composer un bouquet avec de jolies fleurs fraîchement cueillies [05], fleurs que l'on avait déjà aperçu, dans un plan précédent, au beau milieu de la nature [04]. Dès les premières lueurs du jour, une petite parcelle de cette nature vient donc s'immiscer dans le centre névralgique de la maison, ce qui annonce une nouvelle fois la suite des évènements.

Nature contre culture

Avant d'apprendre à s'apprécier réciproquement, nature et culture vont d'abord s'affronter. La plupart des individus de notre espèce présente un mélange complexe de ces deux éléments : c'est le cas d'Andrew, Ariel, Maxwell et Adrian, qui sont à la fois capables de se conformer aux bonnes mœurs et d'écouter leurs désirs lorsqu'ils se font pressants. D'autres spécimens, en revanche, ne font aucun compromis : Leopold, vieil intellectuel condescendant, considère la nature avec dédain, à l'exact opposé de l'infirmière Dulcy qui ne s'encombre que très rarement avec les choses de l'esprit. L'affrontement nature/culture prend d'abord la forme d'une partie de badminton, opposant le tandem Maxwell-Dulcy à Ariel et Leopold. Le match est cadré dans un plan très large, pour lequel la caméra vient se placer perpendiculairement à la maison. L'opposition Dulcy/Leopold se répercute alors, dans un effet d'écho, sur l'ensemble du cadre : la maison (l'univers de la culture) occupe la partie droite de l'image, et fait face à un arbre qui « pousse dans sa direction », comme pour la faire reculer [06].

Plus tard dans l'après-midi, Dulcy, qui était en train de battre Andrew et Maxwell au tir à l'arc, part à la rencontre de Leopold pour lui proposer de venir jouer avec eux. Le philosophe, occupé à disputer solitairement une partie d'échecs, se lance dans une diatribe contre les armes primitives, et propose à Dulcy de prendre place derrière l'échiquier. Parce qu'elle trouve que « les étalons sont jolis », la belle infirmière accepte d'apprendre les règles. Au-delà de l'opposition visuelle immédiate d'une amazone, qui se présente debout avec son arc et son carquois, à un joueur d'échecs perturbé dans ses réflexions, Woody va mettre en œuvre dans cette scène un dispositif de cadrage aussi simple qu'efficace. Dulcy est d'abord cadrée avec la nature à l'arrière plan [07], par opposition à Leopold, placé devant le mur de la maison qui interdit toute perspective [08]. A l'issue de la partie (remportée par la jeune infirmière qui a « un sens inné des relations spatiales »), le cadre a sensiblement évolué : Dulcy, séduite par l'univers de la culture, est à présent associée à la maison [09], tandis que Leopold, émoustillé par le physique et la spontanéité de son adversaire, semble incomparablement plus ouvert qu'auparavant, ce qui se traduit dans le plan par l'apparition de la verdure sur la partie gauche de l'image, la caméra ayant là encore légèrement pivoté [10], signe que les deux personnages se sont mutuellement convertis.

Le bonheur est dans le pré

La maison d'Andrew et Adrian n'est pas loin d'être présentée comme le principal obstacle à leur bonheur, tel un univers cloisonné qui les empêche de se rejoindre. Il suffit en fait d'observer la manière dont ils sont cadrés sur les figures [11] à [14] pour s'apercevoir que durant leur scène de ménage, les deux époux, bien qu'ils se trouvent sous le même toit, n'occupent définitivement pas le même espace. Les murs de la maison les empêchent purement et simplement d'apparaître tous les deux dans un même cadre, car l'un ou l'autre finit systématiquement par disparaître derrière une cloison ou par se faire enfermer dans un espace où il n'y a pas suffisamment de place pour être deux. La maison elle-même pourrait par conséquent symboliser le poids de la civilisation, qui apporte un nouveau lot de problèmes purement culturels : la dispute est liée au désir qu'éprouve Andrew pour Ariel, et à la jalousie maladive, pur produit des civilisations fondées sur la monogamie, qu'il provoque chez Adrian. Au bout du compte, même les petites touches florales que l'on remarque en de rares endroits lors de la dispute ne font que souligner le « déficit de nature » dont souffre l'univers domestique : trop de blabla typiquement humain, pas assez de place pour le langage corporel.

Aux antipodes de cette situation, lorsque Andrew rejoint Ariel en cachette à la nuit tombée, ils se retrouvent en pleine nature, dans un espace à la fois libre, ouvert et intime. Le cadre est non seulement très large, mais particulièrement apaisant : les deux amants sont au beau milieu de la végétation, près d'un petit cours d'eau qui serpente avec régularité [15]. A l'arrière plan, on distingue l'entrée d'un pont à moitié recouvert par les plantes, qui pratique une nouvelle ouverture dans l'image. Tout est déjà merveilleux mais pour que les choses soient réellement parfaites, il faut qu'Ariel et Andrew fusionnent littéralement avec la nature. Dans ce joli plan quelque peu naïf (mais qui sera contredit par la suite de leurs aventures), c'est exactement ce qu'ils font : main dans la main, ils disparaissent calmement derrière un petit arbuste [16], et s'emploient à rattraper le temps perdu.

par Valentin Noël le 10.08.2010
Site Revue Eclipses - Copyright