
Nature – matériel sensoriel, paysage corporel

Ziyin Chen

Nature plays a major role both in *Stranger by the Lake* (2013) by Alain Guiraudie and *Stray Dogs* (2013) by Tsai Ming-liang, two contemporary films directed in the same period but belonging to two different landscape civilizations. In the representations of nature of these two films, a type of landscape seems to be able to synthesize the aesthetic essences of the Chinese landscape and the European landscape. Moreover, the interdependence between the plot and the landscape generates a physical intimacy between the nature and the characters, which might be the key to make the nature into a sensory material and to transform the environment into a corporeal landscape».

Keywords: *Nature – Landscape – Cinematography – Chinese landscape – European landscape*

Définie comme « ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines »¹, la nature peut être le sujet d'étude de presque toutes les recherches scientifiques. En tant que matériel de création, la nature a pris des virages pour obtenir une place indépendante dans les arts visuels de différentes cultures. Sous forme de motif esthétique, elle possède une place importante dans le développement de la cinématographie. De la représentation de l'exotisme dans les documentaires produits par les frères Lumière à la période primitive de l'histoire du cinéma, jusqu'au paysage à contempler dans les fictions contemporaines, la représentation et l'utilisation de la nature s'enrichissent avec le développement stylistique, artistique et esthétique du cinéma.

¹ Définition de la « nature » proposée par TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé) sur le site CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) créé par CNRS (Centre national de la recherche scientifique, France), URL = [<https://www.cnrtl.fr/definition/nature>], consulté le 10 avril 2021.

Dans deux films contemporains de la même période – *L’Inconnu du Lac* d’Alain Guiraudie (2012) et *Les Chiens Errants* de Tsai Ming-liang (2013) –, l’ensemble des deux cinéastes proposent des représentations fascinantes et des utilisations similaires de la nature. En tant qu’élément important qui contribue à la création des deux œuvres, la nature s’infiltré, d’un côté, organiquement dans les récits, et de l’autre côté, favorise la construction des univers filmiques. Dans les représentations de la nature que proposent Alain Guiraudie et Tsai Ming-liang, se manifeste un paysage hybride qui semble être capable de réunir deux civilisations paysagères auxquelles appartiennent les deux films – le paysage occidental et le paysage chinois. Certes, chaque civilisation possède son propre système esthétique et sémiologique pour créer et interpréter le paysage, et chaque culture présente des propositions artistiques bien variées selon sa tradition. Mais lorsque les particularités esthétiques de deux civilisations paysagères essentiellement différentes coexistent dans un même type de paysage, on peut se demander comment les deux cinéastes contemporains articulent les essences du paysage chinois et du paysage européen à l’aide des dispositifs de la mise en scène cinématographique ? De plus, quel est le rôle fondamental de la nature dans le paysage hybride des deux films ?

1. Espace cinématographique, lieu concret

Dans *L’Inconnu du Lac*, Alain Guiraudie crée un portrait pour dévoiler un mode de vie et une vision d’amour d’une communauté ; tandis que Tsai Ming-liang dépeint une famille errante afin de critiquer une société inhumaine et indifférente dans *Les Chiens Errants*. Les protagonistes de ces deux films, un s’entiche d’un beau meurtrier, l’autre s’enfonce dans le désespoir, sont tous les deux face à la mort. Au premier regard, les récits des deux films semblent tourner autour des mêmes thèmes – la vie et la mort. Mais lorsque nous analysons de manière précise la mise en scène que les deux cinéastes proposent dans leur film, particulièrement les fonctions multiples des éléments naturels, nous pouvons rendre compte que ces deux films sont loin de simples histoires dramatiques ou morales.

Comme Sandro Bernardi explique, « [p]our parvenir à la construction d’un espace synthétique, symbolique, qui est celui de l’histoire racontée, l’espace diégétique [, il faut] élaborer les lieux et leurs images »², c’est à travers le déplacement du personnage que les deux cinéastes décrivent l’espace filmique de leur film. Fréquentée par les personnages, la nature devient l’élément primitif de la construction de l’univers des deux films. Elle est un ensemble d’espaces constitués d’une forêt, d’une plage et d’un lac en France

² S. Bernardi, *Antonioni. Personnage Paysage*, Saint-Denis, PUV (Presses Universitaires Vincennes), 2006, p. 44.

dans *L'Inconnu du Lac*. Chaque jour, Frank le protagoniste doit traverser une forêt luxuriante pour arriver à un lac afin de rencontrer des inconnus « familiers ». Alors dans *Les Chiens Errants*, la nature devient un ensemble de réserve naturel de l'approche du tiers-paysage³, situé dans la banlieue de la Ville de Taipei. Pour accéder à leur refuge temporel, les personnages principaux – une famille vagabonde, un père et deux enfants – doivent franchir des barrières et pénétrer dans la nature.

En tant qu'élément primitif de la construction des univers filmiques de *L'Inconnu du Lac* et *Des Chiens Errants*, les motifs naturels sont premièrement les décors qui cadrent les actions des personnages. Lorsque nous portons simultanément notre regard sur les récits des deux films, nous pouvons constater que la construction des espaces filmiques est en fait organiquement liée au développement des récits. Chaque intrigue peut trouver un espace qui lui corresponde intrinsèquement. Dans *L'Inconnu du Lac*, le rapport entre l'espace filmique et le récit est relativement claire. Le lac, la plage et la forêt sont respectivement réservés aux différentes fonctions selon les activités des personnages. Les échanges pacifiques et amicaux se passent souvent à la plage dans un espace bien ouverte, tandis que la violence et la passion sont destinées au lac et à la forêt qui fonctionnent comme des cachettes. Dans *Les Chiens Errants*, ce rapport est relativement moins explicite mais reste remarquable. Tsai Ming-liang divise discrètement le film en deux espace-temps : le passé représenté par un appartement moitié ruiné, et le présent incarné par le bâtiment abandonné (le refuge), les espaces publics et le tiers-paysage. Et lorsque les spectateurs rentrent dans ces espaces filmiques, ils s'immergent authentiquement dans le monde des personnages. Comme une zone de rêverie, dans *L'Inconnu du Lac*, l'entourage des végétaux crée un univers semi-fermé où les inconnus ont la liberté à chercher leur désir érotique. Quand le récit se développe, les spectateurs découvrent progressivement le côté sombre de cette « liberté » – hormis le plaisir et la passion, il y a en même temps le chaos, le risque et le danger. Nous voyons les déchets laissés par les inconnus sous les arbres, et témoignons leurs comportements risqués qui pourraient les pousser vers les maladies et la mort. Tandis que dans *Les Chiens Errants*, le tiers-paysage est le seul endroit où les personnages peuvent oublier la cruauté et les problèmes auxquels ils sont confrontés, et retrouvent du soulagement et de la joie temporelle. Mais cette nature n'est pas tout à fait sage. Elle peut aussi être à la fois puissante et résistante, violente et terrifiante, tout comme l'orage sur le lac et la forêt à l'apogée du film où ont lieu le suicide du père et le secours aux enfants.

En conséquence, nous pouvons rendre compte que les motifs naturels dans *L'Inconnu du Lac* et *Les Chiens Errants* ne sont pas de simples décors, mais des espaces

³ Le concept de « tiers paysage » de Gilles Clément désigne « l'ensemble des lieux délaissés par l'homme ». Voir G. Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, Sens&Tonka, 2014, p. 13.

filmiques contribuent organiquement à la création des personnages et à la progression des histoires. Un rapport interdépendant se manifeste alors entre les motifs naturels, les intrigues et les personnages, grâce auquel la nature dans les deux films est remplie de sens et devient des espaces *géodiégétiques*⁴, plus précisément des lieux concrets.

2. Paysage contemplable et paysage vivable

La nature dans ces deux films ne sert pas seulement à la création des lieux concrets car dans un bon nombre de séquences, la nature, sous la caméra d'Alain Guiraudie et de Tsai Ming-liang, prend également la forme du paysage. Pour les spectateurs, ces paysages cinématographiques sont des paysages à regarder, tandis que pour les personnages, ces paysages sont à la fois contemplables et vivables – *in situ* et *in visu*⁵. En analysant ces paysages cinématographiques, nous pouvons constater que le paysage *in situ* et le paysage *in visu* sont en quelque sorte interchangeables, soit parce que l'un est l'équivalent de l'autre, soit parce que l'un peut prendre la forme de l'autre. De plus, le rapport interchangeable entre le paysage *in visu* et le paysage *in situ* est en fait intrinsèquement lié aux états psychologiques des personnages. Deux séquences décisives des deux films peuvent nous aider à mieux comprendre le processus de la transformation entre le paysage contemplé et le paysage habité. La première se trouve de 01 :04 :50 à 01 :07 :28 dans *L'Inconnu du Lac*, et la deuxième se trouve de 01 :25 :34 à 01 :29 :37 dans *Les Chiens Errants*.

Au début de la séquence de *L'Inconnu du Lac*, on trouve les deux protagonistes du film, Frank et Michel, assis devant le lac, filmés en plan général. Depuis la dispute de la séquence précédente pendant laquelle Frank révèle implicitement son doute si Michel est le meurtrier, le silence demeure l'espace entre les deux personnages. La surface du lac occupe la moitié de l'image, les buissons autour de la plage s'estompent dans le lointain. Après le plan poitrine de dos dans lequel Michel invite Frank à nager ensemble – à lui faire confiance –, une série de champ-contrechamp montre l'hésitation de Frank et la tension entre les deux personnages. Frank le refuse. En partageant la vision de Frank dans le plan suivant où il est filmé encore une fois de dos, on voit que Michel se déplace vers le lac. Contre le soleil, son corps sombre joint visuellement l'éclat des eaux, pénètre progressivement dans la gloire aveuglante. L'hésitation, la peur et l'engouement, à travers les gros plans alternés avec ses plans subjectifs de Frank, les émotions et les sentiments que le protagoniste ressent face à son amant séduisant et diabolique s'expriment explicitement. Enfin,

⁴ A. Gaudin, *L'Espace Cinématographique, Esthétique et Dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, pp. 27-28.

⁵ A. Roger, *Court Traité du Paysage*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 22-23.

Frank quitte la plage et se dirige lentement vers Michel, qui va et revient afin de conquérir sa poire. À la fin de la séquence, on voit le lac en plan général, les deux personnages s'embrassent au milieu des vagues ondulant sous le soleil couchant.

Il s'agit d'un moment-clé du développement de récit où, de la peur à l'hésitation, de l'accusation à la compromission, Frank change entièrement de position morale face au crime que Michel commet. Ce processus du bouleversement psychologique du protagoniste s'exprime non seulement explicitement à travers l'intrigue et l'action des personnages, mais aussi implicitement à travers les représentations du paysage naturel. Dans une tonalité bleue et violette, l'ambiance de la séquence est à la fois poétique et romantique qui renvoie aux sentiments amoureux et à la relation louche entre les deux personnages. En partageant la vision de Frank, les spectateurs contemplent non seulement le lac au soleil couchant mais aussi son amant funeste. Pour Frank, Michel est si aguichant et luisant comme l'éclat du soleil reflété par les vagues – une métaphore visuelle dans laquelle Michel et le paysage naturel ne font qu'un. Plus tard, quand Frank pénètre dans l'eau, le paysage *in visu* devient le paysage *in situ*, le lac à contempler devient le lac à pénétrer, Michel à contempler devient Michel à embrasser, à accepter et à abriter. Le paysage n'est donc ni pure morphologie de l'environnement ni pure psychologie de l'homme, mais un produit né dans l'interaction entre l'homme et l'environnement, tout comme Augustin Berque propose, « *le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes.* »⁶ Dans ces paysages naturels, nous voyons non seulement la nature, mais aussi les sentiments et les émotions de Frank envers Michel. Si la perception du paysage est, selon Michel Collot, « *une première mise en forme des données sensibles [,] un "acte esthétique" [...et surtout] un acte de pensée* »⁷, le paysage peut être alors considéré comme une pensée voire une vision du monde. Sous les yeux de Frank, Michel est fatalement attirant et aveuglant comme l'éclat du soleil. Quand Frank rentre dans le lac, l'acte de « rentrer » est alors symboliquement l'équivalent d'« accepter » et de « compromettre ». Il rentre dans le paysage comme s'il rentre dans le monde de Michel. Lorsque le paysage *in visu* devient le paysage *in situ*, il pénètre déjà dans l'univers du diable et est touché par la mort.

Dans la séquence *Des Chiens Errants* que nous allons analyser, nous avons un autre exemple de l'interchange entre le paysage *in visu* et le paysage *in situ*. En plan d'ensemble, le père fait ses enfants (le grand frère et la petite sœur) traverser la forêt dans une nuit profonde orangée. Sous la pluie forte, les végétaux abondants apparaissent sombres, l'espace est éclairé à peine par la lampe torche tenue par le père. Les trois personnages s'avancent difficilement dans le feuillage luxuriant afin

⁶ A. Berque, *Introduction*, in A. Berque (éd.), *Cinq Propositions Pour une Théorie du Paysage*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1994, pp. 5-10, 5.

⁷ M. Collot, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 18.

d'arriver au bord du lac et de s'embarquer sur un petit bateau délabré pour un voyage inconnu – le suicide. Dans le plan suivant, une femme, probablement la maman de la famille, se déplace en même temps laborieusement entre les branches exubérantes afin d'arriver aussi au bord du lac – pour sauver les enfants. Avec une série de plans d'ensemble champ-contrechamp, le cinéaste montre le processus de secours : d'un côté, la femme fait signe aux enfants avec sa lampe torche, de l'autre côté, les enfants remontent au bord à l'aide des branches robustes tendant vers le lac. Au moment où le père arrive à couper la corde pour quitter la rive, les enfants se trouvent déjà sous les bras de la femme. Lorsque le père sur le bateau s'éloigne de la caméra en hélant ses enfants dans le lac, le plan d'ensemble sur la femme et les enfants qui se serrent fermement dans les bras sous un arbre en pleine tempête termine la séquence. Les enfants ferment leurs yeux. La femme, elle, en laissant la pluie et les feuilles frapper son visage sans cesse, porte son regard froid et déterminé vers l'avant.

Peut-être la nuit profonde contribue le moment parfait à l'action tragique, et la tempête fait l'élément achevé à dramatiser l'atmosphère de l'intrigue, la nature n'est pourtant pas de simple dispositif scénographique. De la forêt à traverser jusqu'au lac à s'immerger, le mouvement des personnages relie les espaces filmiques ensembles. Grâce à l'utilisation des plans « larges » – plan d'ensemble et plan général –, ces lieux d'action pour les personnages sont également des paysages à observer pour les spectateurs. La tristesse et la désespérance du père, la doute et la peur des enfants, l'accusation et le mépris de la femme se mélangent et prennent la forme d'une forêt dans la tempête à minuit. Contrairement au lac lumineux dans *L'Inconnu du Lac*, celui dans *Les Chiens Errants* est épais et consistant, sombre et lugubre. Tout comme les eaux profondes dans les poèmes d'Edgar Poe analysés par Gaston Bachelard⁸, le lac dans *Les Chiens Errants* s'agit aussi de l'eau qui absorbe la lumière qui y tombent, du temps qui y passe, et les vies qui y trouvent. Cependant, si, selon Michel Collot, « la pensée se déploie comme paysage »⁹ et ces paysages cinématographiques peuvent être considérés comme une unité de conscience dans laquelle s'inscrivent les idées, les considérations et les pensées des personnages, seul le père appartient au monde de la mort et pense que la mort peut mettre fin à la misère. Pour lui, le lac est du paysage *in situ* ; tandis que pour la femme, le lac reste du paysage *in visu*. Lorsqu'elle regarde froidement l'homme et le lac, elle rejette déjà le suicide et la mort. Alors pour les enfants qui ferment les yeux, il n'y a ni du paysage ni l'idée suicidaire, tout comme le cinéaste qui choisit de terminer la séquence sur les survivants.

⁸ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2018, pp. 66-70.

⁹ Collot, *La Pensée-Paysage* cit., p. 36.

3. Paysage hybride

Tantôt du paysage symbolique rempli de sentiments et d'émotions, tantôt du paysage spirituel qui incarne la pensée et la vision du monde, après avoir analysé la nature dans *L'Inconnu du Lac* et *Les Chiens Errants*, nous ne pouvons nous empêcher de penser aux deux civilisations paysagères essentiellement différentes auxquelles appartiennent les deux films.

Selon les quatre critères pour distinguer les civilisations paysagères proposés par Augustin Berque – « usage d'un ou plusieurs mots pour dire "paysage" ; une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté ; des représentations picturales de paysages ; des jardins d'agrément »¹⁰, seules la civilisation chinoise à partir d'environ IV^e siècle et celle européenne dès la Renaissance « ont présenté l'ensemble des quatre critères [et semblaient] avoir eu le sens du paysage en tant que tel. »¹¹ En remontant au début de l'histoire d'esthétique du paysage de ces deux civilisations, nous pouvons constater qu'en fait le paysage chinois et le paysage européen possèdent respectivement des caractères esthétiques bien distincts. Et ces différences se manifestent explicitement dans la création de l'art pictural. L'idée que le paysage comme seul sujet d'une peinture tel que l'on connaît aujourd'hui se date assez tôt en Chine. De l'idée de manifester l'esprit du peintre (*chàng shén* 畅神) que Zong Bing propose dans *Hua Shan Shui Xu*¹², à l'intention de la peinture (*huà yì* 画意) que Guo Xi souligne dans *Lin Quan Gao Zhi*¹³, jusqu'à l'intention (*yì* 意), le caractère (*xìng qíng* 性情), et la nature d'être intellectuel (*wén xìng* 文性) » revendiqués par Dong Qichang dans *Hua Zhi*¹⁴, la représentation du paysage chinois souligne principalement l'importance de l'intention, l'esprit et la vision du monde de l'initiateur, en l'occurrence, le peintre. Tandis qu'en Europe, du paysage urbain dans *Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, au paysage symbolique s'inclinant progressivement vers réaliste en raison de la laïcité de la nature et de l'invention de la perspective pendant la Renaissance, jusqu'à l'apparition du motif de la fenêtre – *veduta* – dans les peintures flamandes et italiennes qui signifie, selon Alain Roger, l'invention du paysage dans la civilisation occidentale¹⁵, le paysage européen est

¹⁰ A. Berque, *Paysage, Milieu, Histoire*, in Berque (éd.), *Cinq cit.*, pp. 11-29, 16.

¹¹ *Ibidem*

¹² B. Zong (*zōng bǐng* 宗炳), « Introduction à la Peinture du Paysage (*huà shān shuǐ xù* 画山水序) », vers 430, in J. Yu (*yú jiàn huá* 俞剑华) (éd.), *Zhong Guo Hua Lun Lei Bien* (*zhōng guó gǔ dài huà lùn lèi biān* 中国古代画论类编), Beijing, People's Fine Arts Publishing House, 1957.

¹³ X. Guo (*guō xī* 郭熙), *Lin Quan Gao Zhi* (*lín quán gāo zhì* 林泉高致), Dynastie Song, annoté par Y. Zhou (*zhōu yuǎn bīn* 周远斌), Shandong, Shandong pictorial publishing house, 2010.

¹⁴ Q. Dong (*dōng qí chāng* 董其昌), *Hua Zhi* (*huà zhì* 画旨), Dynastie Ming, annoté par J. Mao (*máo jiàn bō* 毛建波), Hangzhou, Xiling Publishing, 2008.

¹⁵ Roger, *Court cit.*, p. 83.

relativement plus optique. L'idée de construire un monde à partir d'un point de vue possède, pendant longtemps, une place importante dans la création picturale du paysage occidental. Lorsque nous revenons sur les paysages cinématographiques qu'Alain Guiraudie et Tsai Ming-liang proposent respectivement dans *L'Inconnu du Lac* et *Les Chiens Errants*, nous pouvons trouver un type de paysage hybride qui semble être capable de synthétiser les essences esthétiques du paysage chinois et du paysage européen.

Dans le paysage hybride, le paysage *in visu* est interchangeable au paysage *in situ* ; l'espace est à la fois optique et vécu ; le monde construit à partir d'un regard subjectif sur lequel se projettent les sentiments et les émotions est identique au monde occupé à la fois corporellement et spirituellement par les personnages. Le paysage sentimental est donc en quelque sorte l'équivalent du paysage spirituel. Mais au plus profond, le paysage hybride nous dirige vers une question essentielle qui transcende les cultures et les civilisations : si dans le paysage hybride se rencontre la nature et les personnages, s'équivalent l'acte de regarder et l'acte de penser, s'entrelacent la raison et le sentiment, se fondent l'objectivité et la subjectivité, se confondent le moi et le monde, quel est le rapport entre l'homme et la nature, et entre le moi et le monde ? Pour réfléchir à une réponse, il est indispensable de revoir et de dégager la définition du paysage.

Depuis les dernières décennies, de plus en plus de chercheurs et de théoriciens de différentes disciplines consacrent leurs travaux à l'étude du paysage. Parmi ces derniers, les recherches d'Alain Roger, d'Augustin Berque et de Michel Collot semblent s'étayer et se compléter intrinsèquement les unes les autres, qui donnent la possibilité d'établir une théorie multidisciplinaire du paysage. Comme nous avons déjà évoqué dans la deuxième partie de ce travail, Alain Roger propose la théorie l'*artialisation* de l'approche esthétique pour comprendre et analyser le processus de la création du paysage. Pour lui, le génie du paysage s'agit de l'art. La puissance esthétique qui vient de la « *profusion de modèles, latents invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels publicitaires, etc.* »¹⁶ nous permet d'*artialiser* la nature en paysage *in visu* de manière indirecte ou en paysage *in situ* de manière directe. Tandis qu'Augustin Berque, lui, il invente le concept de la *médiance* qui renvoie à la « *relation d'une société à son environnement dont fait partie le paysage, [...] une entité relationnelle, construite par les médiations diverses qui s'établissent entre ses constituants subjectifs autant qu'objectifs.* »¹⁷ C'est la *médiance*, l'« *équivalent de ce que les Chinois ont appelé l' "intention" (yi) du paysage ou la "propension" (shi) des chose* »¹⁸, qui anime la nature et donne l'âme au paysage. Et sous l'influence des théories phénoménologiques, particulièrement celles de Merleau-Ponty, Michel Collot privilège la subjectivité et

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ Berque, *Paysage* cit., p. 27.

¹⁸ *Ivi*, pp. 27-28.

l'expérience vécue de l'homme en considérant le paysage comme « *l'image du monde vécu* »¹⁹. Pour lui, la perception du paysage est « *une relation antéprédicative au monde et le milieu est comme la partie de nos pensées* »²⁰. Autrement dit, le paysage, pour Michel Collot, peut être considéré comme l'extension de soi et la matérialisation de notre pensée, voire l'endroit où disparaît la frontière entre l'intérieur et l'extérieur et se confondent le moi et le monde.

Bien que ces trois spécialistes apportent de différentes approches à définir la notion du paysage et à réfléchir le processus de son façonnement, un rapport cognitif à titre rétrospectif entre leurs recherches se manifeste – pour *artialiser* la nature en paysage, il faut avoir des expériences esthétiques ; pour qu'il y ait de l'art, il faut qu'une telle culture ou écoumène existe préalablement ; pour qu'une telle écoumène se forme, il faut alors que l'homme rencontre physiquement la nature. C'est pourquoi, lorsqu'on accède à un paysage, on rentre souvent déjà dans un espace concret ; tout comme dans *L'Inconnu du Lac* et *Les Chiens Errants*, avant que la nature soit perçue comme des paysages *in visu* ou *in situ*, elle est d'abord des lieux concrets qui cadrent les intrigues et les actions des personnages. Quand les personnages rentrent dans un paysage, ce dernier est alors touchable et vivable. Pour le père dans *Les Chiens Errants*, le bord du fleuve sous le soleil couchant est aussi des sables humides sur lesquels il marche et du vent qui lui amène les rires de ses enfants ; et pour Frank de *L'Inconnu du Lac*, le lac lumineux entouré de végétaux est aussi les eaux rafraîchissants à pénétrer et les feuilles qui le frôlent quand il passe des moments intimes avec des inconnus dans la forêt. Hormis l'« *échelle visuelle* », il y a aussi l'« *échelle tactile* »²¹ ; outre la perception optique, il y a également d'autres sensations qui contribuent à la création du paysage. On y trouve non seulement l'admiration esthétique que les personnages projettent sur la nature, mais également l'attachement sensoriel lié aux expériences vécues et des activités concrètes. La nature devient en conséquence du matériel sensoriel dans lequel les personnages conservent leurs sentiments, émotions et sensations ; les paysages cinématographiques sont, dès lors, non seulement symboliques et spirituels, mais aussi corporels. Une relation intime entre les personnages et la nature se manifeste donc dans le paysage corporel. C'est le corps humain qui admire sensoriellement l'environnement avec une appréciation liée à un ensemble d'expériences vécues. Si, selon Alain Roger, la manque de distance est du risque qui élimine les sensibilités paysagères²², dans *L'Inconnu du Lac* et *Les Chiens Errants*, cette intimité entre la nature et les personnages est, au contraire, le génie qui transforme la nature en paysage.

¹⁹ Collot, *La Pensée-Paysage* cit., pp. 23-24.

²⁰ *Ivi*, p. 24.

²¹ B. Lassus, *L'Obligation de l'Invention, du Paysage aux Ambiances Successives*, in Berque (éd.), *Cinq* cit., pp. 81-106, 87.

²² Roger, *Court* cit., pp. 31-37.

Sous la caméra d'Alain Guiraudie et de Tsai Ming-liang, la nature est à la fois les abris et les lieux du crime. Sereine et lyrique, mélancolique et funèbre, elle est autant rassurante que menaçante. Pourtant, cette dualité de la représentation de la nature dans les deux films ne change pas le fait que les personnages ont véritablement besoin de la nature, non pas parce qu'elle est belle mais parce qu'elle est des lieux concrets – le lac, la plage, la forêt et le tiers-paysage – où ils peuvent se libérer, se soulager et se déridier. Pour Frank, le lac est son Arcadia où il peut s'épanouir ; tandis que pour la famille, le tiers-paysage est la Source aux Fleurs de Pêcher où elle peut se soigner. Si tous êtres vivants ont besoin du monde pour vivre, ces paysages corporels ne renvoient-ils pas, finalement, au besoin instinctif que l'homme envers la nature – pour survivre ? Pour Michel Corajoud, « *le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre touchent* »²³, on pourrait peut-être aussi dire que, le paysage, c'est l'endroit où l'homme et la nature touchent.

²³ M. Corajoud, *Le Paysage, C'est Endroit où le Ciel et la Terre Touchent*, Arles, Actes Sud, 2010.