

L'arbre et la forêt : quelle place aujourd'hui au cinéma ?

Sommes-nous « fatigués de l'arbre » comme l'affirment les philosophes Deleuze et Guattari qui mettent en cause une philosophie occidentale structurée autour de la verticalité de l'arbre ? Ou celui-ci peut-il, au contraire, être « un modèle pour le futur » comme le dit Ernst Zürcher ? Après plusieurs siècles de forte présence dans la représentation paysagère, aujourd'hui en crise, l'image de l'arbre revient en force au cinéma où elle apparaît comme le motif qui résiste « quand tout disparaît » selon la formule de Cézanne. La forêt, quant à elle, substitue la prolifération végétale à l'arbre individuel, met fin à la domination de la vue et part à l'assaut de tous nos sens. Est-ce pour cela qu'elle séduit un cinéma contemporain préférant la sensation à la dramatisation ? L'examen rapide de quelques cas emblématiques de réalisateurs soucieux d'*écouter* la forêt autant qu'ils la regardent nous montrera que nous ne sommes plus désormais devant un « paysage à voir » mais branchés sur du vital.

L'arbre représenté : le motif qui résiste

Loin de se voir réduit à une figure exténuée, la présence de l'arbre comme sujet qui domine un film (*Le Songe de la lumière* (1992) de Victor Erice, *Charisma* (1999) de Kiyoshi Kurosawa, *Le Sacrifice* (1986) d'Andrei Tarkovsky, *Le Vent nous emportera* (1999) d'Abbas Kiarostami...) ne peut s'expliquer par le seul effet de mode. En fait, le regain d'intérêt pour l'arbre dans les arts visuels, l'insistance du meilleur cinéma pour le rencontrer, rejoignent l'un des soucis majeurs de la modernité : poser à nouveau la question du sens, de sa possibilité, quitte à la formuler autrement. Par exemple, en revenant par le biais des arts au caractère irréductible des choses naturelles les plus ordinaires : l'eau, l'arbre, le nuage, la pluie, le vent...

Depuis ses débuts, par les plans les plus simples, le cinéma nous a souvent rappelé que les formes élémentaires d'émerveillement ne sont pas mortes : feuilles qui bougent à l'arrière-plan du *Déjeuner de bébé* (1895) des frères Lumière, herbes hautes et buissons agités par le vent qui ouvrent *The Country doctor* (1909) de D.W. Griffith, brise touchant les végétaux dans le *Fantômas* (1913) de Feuillade...

Une fois la « machine à raconter des histoires » installée par Hollywood, l'arbre n'a pourtant pas cessé d'exprimer les *forces* à l'œuvre dans ses formes. Nombreux sont les plans où, échappant à la logique narrative, le regard du cinéma sur l'arbre confirme son désir d'adhésion au monde : ramures d'acacias dans *L'Eclipse* d'Antonioni (fig.1), oliviers caressés par la brise dans *Le Vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami, forêt sous le vent dans *La Forêt de Mogari* (2007) de Naomi Kawase, branchages caressés par un souffle dans *The Assassin* (2015) de Hou Hsiao-Hsien (fig.2)... Si nombreux et si réguliers qu'il est tentant de lire dans cette succession d'arbres la propre histoire du cinéma.



Figure 1. *L'Éclipse* de Michelangelo Antonioni avec Monica Vitti (1962)

<https://www.qwant.com/?q=antonioni%20L'Eclipse&t=images&license=share&o=0:45c4476b905663ebc9ce30fd13e43515>

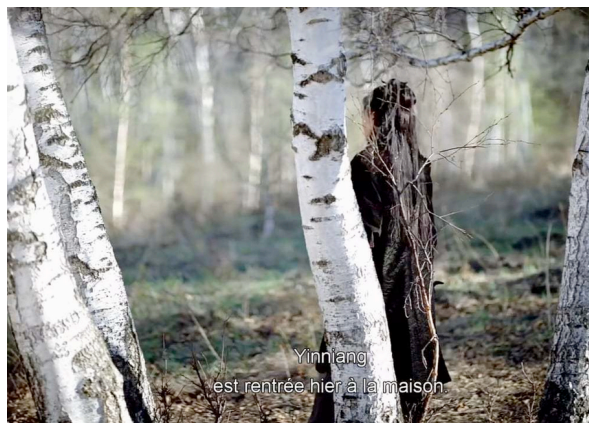


Figure 1. *The assassin 2015 (Hou Hsiao-Hsien)*

Source : <https://www.qwant.com/?q=the%20assassin%202015&t=images&license=share&o=0:22afecc3d81ff9744e5002da10282837>

Ces instants fugitifs n'ont cependant pas le monopole de notre relation imaginaire à l'arbre. Plusieurs temporalités se mêlent volontiers à l'arbre filmé. Car le cinéma peut aussi chercher à atteindre le grand rythme en évoquant le temps des généalogies, par exemple le temps inscrit dans les anneaux de croissance des séquoias *sempervirens* de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, repris ensuite par Chris Marker dans *La Jetée* (1962) et par Terry Gilliam dans *Twelve monkeys* (1995). Il s'agit alors de comprendre l'arbre de l'intérieur pour mieux comprendre nos histoires, notre Histoire. Car pour l'héroïne du film d'Hitchcock, les cernes de croissance de l'arbre ont eux aussi subi des accidents et bifurquent parfois de manière inattendue.

Que dire du grand arbre sec, isolé, rencontré dans *La Forêt de Mogari* (caméra d'or à Cannes) le beau film de Naomi Kawase ? Pourquoi ce surgissement d'un arbre unique succédant à la traversée d'une forêt inextricable (fig.3) ? La même vie végétale qui, quelques instants auparavant, invitait à se perdre, se resserre ici sur un tronc contrastant avec les visions fugitives des arbres anonymes de la forêt. Notons que chez Naomi Kawase, comme dans *Tropical Malady* (palme d'or à Cannes) de Wheerasetakhul, l'arbre isolé n'est pas donné d'emblée, il est à construire, à découvrir. A la différence, notoire selon nous, que l'arbre isolé de *La Forêt de Mogari* donne le sentiment d'un arbre capté sur le vif, en continuité avec la traversée de la forêt. Alors que l'arbre de *Tropical malady* éclairé, illuminé d'éclairs, colonisé par les vers luisants, se transforme en arbre « artistique », fruit d'une intervention humaine !

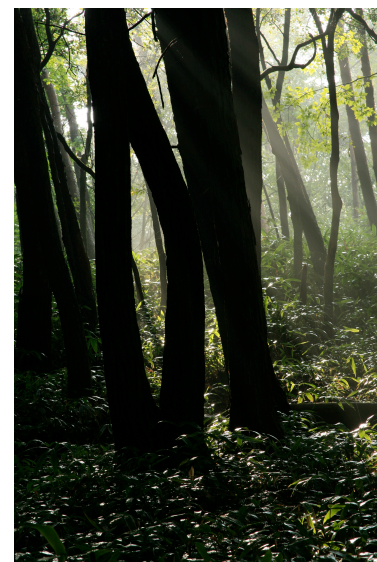


Figure 3. *La Forêt de Mogari de Naomi Kawase (2007)*

Présence de l'arbre, émergence de la forêt

Qui dit arbre dit forêt ! « Y a-t-il des cas où l'on peut voir simultanément et l'arbre et la forêt », demande Augustin Berque, « voir les arbres quelconques, ceux qui bataillent pour que vive une forêt mais qui à jamais resteront anonymes ? »

Dès la Renaissance, moment de l'invention du paysage en Occident, on rencontre ce conflit, notamment en peinture : soit on isole l'arbre de la sylve primitive pour lui attribuer une place dans l'organisation du paysage, soit il tend à se fondre dans un espace forestier opaque, source de turbulence primitive. Dès les premières représentations du paysage en peinture, l'arbre occupe en effet une place privilégiée : avec d'autres motifs, le rocher, l'eau, la prairie... il fait le paysage ! Par ailleurs, simultanément, on voit un certain nombre de peintres du nord, les allemands notamment, chercher à éluder les frontières visuelles entre les arbres et faire de la forêt le personnage principal du tableau. C'est le cas d'Albrecht Altdorfer dans son *Coin de forêt avec Saint Georges combattant le dragon (1510)*, tableau où domine la sensation que la forêt s'éveille pour envahir les deux tiers de l'espace, menaçant d'étouffer un personnage se confondant avec la végétation.



Figure 4. *Fitzcarraldo* de Werner Herzog (1982)

Qu'en est-il au cinéma ? Comment celui-ci a-t-il recueilli l'héritage de ces deux traditions parallèles ?

De temps à autre, sans grand enthousiasme, le cinéma européen s'est essayé à rendre compte de la *selva oscura*, en passant par l'expérience sensible par exemple. C'est le cas, entre autres, de Philippe Grandrieux dans *La vie nouvelle* (2002) ou encore, pour dénoncer son inhumanité grandiose, comme Werner Herzog avec *Fitzcarraldo* (1982) (fig.4). Antonioni lui-même, cinéaste du vide, a été tenté par la forêt. Dans un scénario intitulé *Techniquement douce*, malheureusement resté à l'état de projet, il envisage l'histoire de personnages plongés dans la forêt amazonienne, où le regard échoue à percer l'inextricable. La méticulosité apportée par Antonioni à ce projet indique l'importance qu'il accordait à filmer d'abord la végétation. « Mon intention était de faire une sorte de compte rendu de la lutte entre l'organisme humain contre d'autres organismes végétaux...mais aussi d'une autre lutte, plus effrayante encore, celle des plantes entre elles, à la recherche du soleil »

La forêt sonore. Y a-t-il encore des arbres à voir ?

Est-ce parce que la prolifération végétale fabrique de l'inextricable, de l'informe, empêchant le visible de prendre que Thoreau s'est tourné vers les bruits de la forêt ? Dans un chapitre intitulé *Sounds (Bruits)* de son roman *Walden ou la vie dans les bois* (1854) c'est, nous dit-il « le concert des sons de la forêt qui constitue le moyen privilégié d'entrer en contact direct avec la nature ». En réhabilitant ainsi la place tenue par les sons naturels, Thoreau nous sort du parti pris du « spectacle » pour redonner sa place à la part sylvestre de l'homme, matrice d'une perception sensorielle du monde.

Et l'image mouvante du cinéma, parce qu'elle a su rompre avec le regard centré et dominateur de la représentation paysagère, répond à ce désir d'aller s'absorber dans le monde de la forêt, se fondre en son bain de parfums et de sons. Quelques exemples suffiront à rappeler que l'écoute peut, en effet, compter parmi les joies vitales de l'homme. Loin de la géographie théorique de l'Europe, des cinéastes venus de l'Asie, nous proposent d'entrer en relation avec la substance des choses, nous aident à faire remonter nos sensations vers un toucher fondamental de *notre* forêt.

La Forêt de Mogari de Naomi Kawase s'ouvre sur une vue aérienne d'une forêt aux houppiers fortement agités par un vent criant. Au commencement était la forêt sous le vent, paysage d'avant le paysage. La verticalisation du regard, l'absence d'horizon, de profondeur transforment la vue en textures, jeux de formes végétales agitées par le vent. De sorte qu'en ce début de film on peut dire avec Bachelard : « ce n'est pas l'œil qui donne les images mais l'oreille étonnée ».

Une fois franchie la lisière de la forêt, il n'y a plus qu'un frémissement d'ombres et de frottements. Laissons la vision et le visible pour l'écoute et le toucher, le beau paysage pour l'intensité, semble nous dire Naomi Kawase. Assaillis de petites perceptions, de bruits infimes de la forêt, les marcheurs sont aussi accompagnés de chants d'oiseaux invisibles. Des chants à peine ébauchés, qui s'interrompent, ne livrant que des fragments de strophe ce qui augmente notre désir d'écoute. De sorte que notre attention est toujours ouverte, interrogative, à l'écoute d'un *ensemble* remarquable : le murmure de la forêt (fig.5).

On ne peut quitter le Japon où la forêt constitue un référent essentiel de la culture et de l'identité sans mentionner la place prise par la forêt chez le maître mondial du film d'animation : Hayao Miyazaki. Ainsi, entre autres, la plus grande partie de son film *Princesse Mononoké* (1997), se passe dans une forêt primaire directement inspirée par la forêt de Yakushima. Représentée sous tous les plans, sous tous les angles, sous toutes les lumières, la forêt est bien le personnage principal. Les détails abondent et la caméra s'attarde sur les plantes, les fougères, les champignons, les mousses... insistant sur l'enchevêtrement des végétaux.

Figure 5. Écouteur géant pour percevoir les bruits de la forêt. Trois «écouteurs» de ce type, réalisés par les étudiants de l'École d'architecture avec le concours de l'Académie des Beaux Arts d'Estonie, ont été installés dans une forêt locale.

Source : <https://www.qwant.com/?q=estonian%20academy%20of%20arts&t=images&license=share&o=0:f918dd15ec19560f4e7585892b246672>



C'est encore le sonore qui, le plus souvent, permet une nouvelle expérience du sensible dans plusieurs films contemporains magnifiquement analysés par Jose Moure. Ainsi dans *La Libertad* (2001) de Lisandro Alonso (fig.6), film qui retrace une journée de la vie d'un bûcheron où « le spectateur, à travers les ombres et les lumières, les silences et les sons d'un forêt, finit par s'abandonner à un jeu de pures sensations visuelles, sonores, mais aussi haptiques ». Une autre qualité sensible est magnifiquement restituée par Albert Serrat dans *Honor de cavalleria* (2006) « un film que l'on savoure comme une partie de campagne ou une promenade en forêt... un film aux vertus médicinales qui délasse, non pas l'esprit, mais le corps comme un bain de sensations dans lequel le spectateur s'immerge pour réveiller ses sens ».

Nous laisserons Ernst Zürcher conclure par une belle question, fondamentale : « Est-ce que le chant des oiseaux ou le murmure d'un papillon sont, outre leur beauté, utiles à la vie des arbres voire totalement indispensables ? »



Figure 6. La Libertad de Lisandro Alonso (2001)

Source : <https://www.qwant.com/?q=la%20libertad%202001%20Alonso&t=images&license=share&o=0:04e8d9b2e658beee01233085590fa215>

Ce qu'il faut retenir

- Comme la littérature et la peinture avant lui, le cinéma accorde plus d'importance à l'arbre qu'à la forêt.
- Présent de façon continue au cours de la brève histoire du cinéma, la figure de l'arbre nous rappelle que les formes élémentaires d'émerveillement devant la nature ne sont pas mortes.
- La forêt, quant à elle, parce qu'elle substitue l'effervescence et la prolifération à l'arbre individuel, part à l'assaut de tous nos sens et séduit un cinéma préférant la sensation à la dramatisation.
- De cette immersion en forêt, recherchée par le cinéma, se dégage alors une qualité autre. Supérieure à celle produite par la vue ? Toujours est-il, comme l'a si bien dit Aldo Leopold : « Le sens de ce qui est beau se transforme alors en un sentiment de respect pour l'écosystème de la forêt ».

Pour en savoir plus

Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, Gallimard, 1986

Aldo Leopold, *Almanach d'un compté des sables*, Flammarion, 2000

Jean Mottet, (dir.) *La Forêt sonore*, Champ vallon, 2017

David G.Haskell, *Ecoute l'arbre et la feuille*, Flammarion, 2017

Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Albin Michel, 2017

Ernst Zürcher, *Les Arbres entre visible et invisible*, Actes Sud, 2016