

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère – BP 12 – 93213, La Plaine Saint-Denis – France

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master, spécialité cinéma, promotion 2017-2019,

Soutenance de juin 2019

Filmer la forêt :
expérience d'une singularité

Apertet Clément



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Promenade n°2**

Directeur de mémoire : David FAROULT

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère – BP 12 – 93213, La Plaine Saint-Denis – France

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master, spécialité cinéma, promotion 2017-2019,

Soutenance de juin 2019

Filmer la forêt :
expérience d'une singularité

Apertet Clément



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Promenade n°2**

Directeur de mémoire : David FAROULT

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

David Faroult, Giusy Pisano, Jacques Perconte,

Miguel Da Cruz, Yohan Da Cruz, Ludovic Uielle
Guillaume Arditti, Mathieu Fraticelli, Bernard Vigier,

Hugo Orts, Tom Devianne, Paolo Sabouraud, Léo Brezot
Jean-Michel Moret, Véronique Lorin, John Lvoff, Françoise Baranger,
Josselin Apertet, Franck Apertet, Annie Vigier, Charlotte Blin
Toute l'équipe de l'ENS Louis-Lumière

Résumé

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation ayant pour ambition de développer certaines réflexions autour d'un enjeu pratique et esthétique : filmer la forêt. En partant de l'élaboration du projet de la partie pratique du mémoire, un court métrage intitulé *Promenade n°2*, cet écrit cherche à rationaliser ainsi qu'à analyser les différents choix de mise en scène et d'esthétique élaborés pour le film en les confrontant à l'analyse d'œuvres connexes ainsi qu'aux processus de création ayant façonnés ces œuvres.

Ce travail s'articule autour d'un enjeu qui n'est pas uniquement de filmer *en* forêt mais de filmer *la* forêt. Ne pas envisager la forêt simplement comme un décor, ni même un paysage constituant la toile de fond devant laquelle se déroule le drame humain, mais chercher à filmer la forêt en tant que singularité.

Cette recherche est divisée en trois axes correspondant aux enjeux déterminants pour le projet de film. Ainsi dans un premier temps il s'agit d'étudier la possibilité d'une représentation de la forêt comme espace vécu par les personnages. Dans un deuxième temps d'envisager la forêt filmée comme l'occasion d'une expérience sensible singulière pour le spectateur. Et troisièmement de chercher à suggérer par des moyens de cinéma les processus naturels et invisibles qui ont lieu en forêt mais auxquels notre condition perceptive n'a d'ordinaire pas accès.

Abstract

This thesis presents itself in a creative research approach aiming to develop certain reflections around a practical and aesthetic issue : filming the forest. Starting from the elaboration of a short film entitled *Promenade n° 2*, this writing seeks to rationalize as well as to analyze the various staging and aesthetics choices developed for the film by confronting them with analysis of related movies and with the creative processes that shaped these works.

This work revolves around an issue that is not only to film *in* the forest but to film *the* forest. Trying not to consider the forest simply as a decor, or even a landscape constituting the backdrop in front of which the human drama unfolds, but seek to film the forest as a singularity.

This research is divided into three axes corresponding to the determining issues of the film project. Thus the first issue is to study the possibility of a representation of the forest as a living place for the characters. The second issue is to consider the forest filmed as the occasion of a singular sensitive experience for the spectator. And the third issue is to try to suggest the invisible natural processes that take place in the forest but to which our perceptual condition does not ordinarily have access.

Mots clefs / key words

Forêt	Forest
Cinéma	Cinema
Singularité	Singularity
Recherche-création	Creative research
Bûcheron	Lumberjack
Promenade	Walk
Décor	Decor
Paysage	Landscape
Perception	Perception

Sommaire

Résumé	4
Abstract	5
Mots Clefs	6
Introduction	8
Première partie – La forêt : espace vécu par les personnages	11
Chapitre I – Une vie en forêt	15
Chapitre II – Des corps sensibles	26
Chapitre III – Intégration de phénomènes naturels	36
Chapitre IV – Retour sur le choix des modèles	42
Deuxième partie – Immersion sensible du spectateur : émergence d'une présence	54
Chapitre I – Perte de repères du spectateur	57
Chapitre II – Un visuel saturé	65
Chapitre III – Nouvelles qualités sensibles des images et des sons	69
Troisième partie – Suggérer l'invisible : la forêt et ses forces	83
Chapitre I – Approches du cinéma scientifique	86
Chapitre II – Une démarche plus poétique	98
Conclusion	112
Bibliographie	116
Filmographie	119
Table des illustrations	120
Dossier de PPM	121

Introduction

Ce projet de mémoire est né d'une envie profonde : filmer un espace qui fût et qui continue d'être un élément déterminant de ma construction en tant qu'individu. Sans m'épancher outre mesure sur ces considérations personnelles, il apparaît simplement que la forêt a toujours été pour moi un espace privilégié qui fût d'abord synonyme de liberté, puis plus tard un lieu à la fois d'ouverture au monde et d'introspection auquel j'ai régulièrement recours. C'est de ce lien intime et parfois presque obsédant que j'entretiens avec la forêt depuis l'enfance qu'est né le désir de la filmer.

Cette envie première s'est par la suite affinée avec la découverte de certains cinéastes tels Apichatpong Weerasthakul, Lisandro Alonso ou encore Philippe Grandrieux. Dans plusieurs de leurs films il apparaît que la forêt joue un rôle déterminant à la fois dans le récit mais également en tant que problème de cinéma à partir duquel ces cinéastes développent leurs styles respectifs. En effet, chez ces trois cinéastes, la forêt ne constitue plus uniquement un décor ou une toile de fond devant laquelle se déroule l'action, mais elle devient un enjeu pour les personnages, pour l'esthétique du film mais également pour l'expérience sensible du spectateur. Loin de reconduire certaines imageries éculées de la forêt comme cela peut être le cas du cinéma fantastique ou du cinéma d'épouvante, les films de ces cinéastes participent d'un approfondissement notre rapport sensible au monde en cherchant à faire de la forêt une expérience singulière de cinéma.

Ainsi c'est avec la découverte de ces films que s'est affirmé mon désir de filmer la forêt *autrement*, de réaliser un film non pas *en* forêt, mais *sur* la forêt. Selon cette idée, ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation. Les différentes réflexions développées dans cet écrit n'ont pas vocation à élaborer une théorie sur la forêt au cinéma, mais plutôt à expliquer comment certaines œuvres et leurs processus de création ont alimenté ma pratique pour l'élaboration et la réalisation du projet intitulé *Promenade n°2* qui constitue la partie pratique de ce mémoire. En conséquence l'ambition du projet de partie pratique détermine l'axe principal de la recherche théorique.

Comment filmer la forêt non pas comme décor ni même comme paysage, mais en tant que singularité ?

Voici l'enjeu pratique de *Promenade n°2* ainsi que la problématique qui guidera la recherche théorique. En suivant ce questionnement il s'agit d'envisager la possibilité d'une représentation cinématographique de la forêt ne la convoquant pas comme objet symbolique, ou pour l'imaginaire qui lui est associé, mais où elle apparaîtrait pour *elle-même*, sans métaphore.

Une représentation où la forêt ne serait pas un simple élément du récit mais deviendrait le sujet principal du film. En d'autres termes, un film où ce qui *fait forêt* devient un problème de cinéma.

Cette démarche se propose de penser le film non pas comme une fin, mais comme un moyen de redécouvrir la forêt par le prisme du cinéma, de porter un regard neuf sur une entité maintes fois représentée et de fait chargée d'imageries (fantastiques, symboliques, romantiques...).

Dans cette perspective, les trois grands axes choisis pour la recherche correspondent aux trois principaux enjeux qui ont déterminé l'élaboration du projet de *Promenade n°2*.

Dans chacune des trois grandes parties, les œuvres analysées et les réflexions qui en découlent seront confrontées aux choix de mise en scène ainsi qu'aux choix esthétiques retenus pour l'élaboration du projet.

Dans un premier temps il s'agira d'étudier comment dans le cadre d'un récit la forêt peut apparaître non pas comme décor mais comme espace vécu par les personnages. Comment lorsque la vie en forêt devient un enjeu narratif, la forêt peut excéder son simple rôle de décor dans lequel se déroulent les actions humaines.

Pour cela je vais m'intéresser principalement à deux films qui sont *La Libertad* de Lisandro Alonso et *Un Lac* de Philippe Grandrieux. Dans les deux cas il s'agit de films présentant une trame narrative très ténue laissant de côté les attentes spectatoriennes liées à la dramatisation et favorisant un régime d'attention accrue au moment présent, au moindre geste des personnages ainsi qu'aux impressions sensibles perçues par leurs corps en forêt. Les deux films ont la particularité de mettre en scène des personnages de bûcherons qui agissent comme des passeurs et entraînent le spectateur dans la forêt, loin des récits symboliques et au plus proche d'une expérience vécue. Il sera alors question de comprendre comment la représentation de la forêt comme espace vécu par les personnages permet de déconstruire certaines imageries et de placer le spectateur dans un rapport plus direct avec la forêt.

La deuxième partie aura pour étude la possibilité d'une expérience immersive de la forêt au cinéma. Comment le film peut faire de la forêt, non plus une représentation à *distance*, mais une expérience englobante ouvrant vers un état réceptif plus sensible du spectateur. Comment au moyen d'images et de sons, le film peut envisager de rendre la singularité de l'expérience multisensorielle que constitue la forêt, et de fait redonner à la forêt filmée une certaine présence. En s'appuyant toujours sur les analyses de *La Libertad* et d'*Un Lac*, mais également sur l'étude de *Tropical Malady* et de *Blisfully Yours* d'Apichatpong Weerasethakul, je tenterai d'expliquer comment la forêt peut devenir une expérience perceptive singulière pour le spectateur et comment cette expérience de la forêt au cinéma peut réactualiser notre rapport sensible avec elle.

Enfin dans la dernière partie il s'agira d'envisager le film comme un moyen de dépasser nos conditions de perception pour révéler certains processus invisibles qui régissent la forêt mais que nous ne pouvons percevoir (vie cyclique de la forêt, croissance des végétaux, connexions entre les arbres, etc.).

Dans cette partie je m'intéresserai d'abord aux possibilités qu'offrent les techniques et les procédés employés dans un cinéma à visée scientifique pour révéler certaines dimensions imperceptibles de l'espace et du temps ainsi que pour représenter certaines forces invisibles qui agissent en forêt. Je m'intéresserai plus particulièrement à un film qui relève du documentaire de vulgarisation scientifique : *Il Était une Forêt*, réalisé par Luc Jacquet. Je tâcherai de montrer que tout en nous révélant la singularité de la forêt grâce à l'apport de connaissances scientifiques, le film met en place une représentation schématique où la forêt apparaît comme objet et dont l'esthétique relève presque de la publicité.

Au regard de cette analyse j'expliquerai la démarche mise en œuvre dans *Promenade n°2* afin de suggérer d'une manière plus poétique certains principes naturels de la forêt.

**Première partie – La forêt :
espace vécu par les personnages**



Phonogramme tiré de : *Honor de cavalleria*, Albert Serra (2006)

« Un jour, un homme s'arrêta devant un arbre. Il vit des feuilles, des branches, des fruits étranges. A chacun il demandait ce qu'était cet arbre, ces fruits. Aucun jardinier ne put répondre : personne n'en savait le nom ni l'origine. L'homme dit : " Je ne connais pas cet arbre, ni le comprends ; pourtant je sais que depuis que je l'ai perçu mon cœur et mon âme sont devenus verts et frais. Allons donc nous mettre sous son ombre " »

Djalâl ud-Din Rûmi, *Makatûbât*

Traduction : Eva de Vitray-Meyerovitch¹

Poser un regard sur la forêt en tant que singularité, tel est l'enjeu pratique et théorique de ce mémoire. Un regard qui n'appelle pas une mythologie quelle qu'elle soit mais qui nous invite à une rencontre avec ce qui *fait forêt*, au-delà des projections imaginaires dont elle fait l'objet depuis des millénaires comme en témoigne Robert Harrison dans son ouvrage *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental* :

« les forêts ne dispensent pas leur ombre séculaire sur la seule imagination moderne ; nos ancêtres les considéraient déjà comme archaïques, antérieurs au monde humain, et la mythologie nous apprend que leur sombre étendue sauvage était déjà là, condition préalable ou matrice de la civilisation, ou bien que les forêts étaient là d'abord. »²

A travers une certaine histoire de la littérature Harrison montre que la forêt est généralement convoquée comme image poétique ou territoire allégorique mais qu'elle représente toujours autre chose qu'elle-même. Cet imaginaire ne puise pas uniquement sa source dans les récits

1 Eva de Vitray-Meyerovitch, *Anthologie du soufisme*, Edition Sindlab, coll. « Islam », 1978, p. 203.

2 Robert Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidental*, Edition Flammarion, coll « Champs essai », 1992, p.17.

suraturels ou dans la mythologie antique, il est le fruit d'une longue construction dont certaines images sont encore l'apanage de nombreuses représentations actuelles. Harrison explique « *De l'arbre généalogique à l'arbre de la connaissance, de l'arbre de la vie à l'arbre de la mémoire, les forêts ont constitué un fond symbolique indispensable dans l'évolution culturelle de l'humanité, et l'essor de la pensée scientifique moderne reste impensable en dehors de la préhistoire de ses emprunts métaphoriques* »³.

Ces images sont légion dans l'histoire du cinéma. Nombreux sont les films qui convoquent la forêt pour sa propension au surnaturel (ex : *Nosferatu le Vampire*, 1922, F.W Murnau, ou plus récemment *The Blair Witch project*, 1999, Eduardo Sanchez, Daniel Myrick), comme lieu où s'expriment les pulsions humaines (*Délivrance*, 1972, John Boorman) ou encore comme berceau d'un état de nature fantasmé (*The Thin Red Line*, 1998, Terrence Malick). D'autre part il apparaît que la forêt a souvent été reléguée à un rôle de décor, de toile de fond devant laquelle se joue le drame humain. Une toile qui se trouve être le lieu de projections de conceptions esthétiques, philosophiques ou de croyances antérieures. Dès lors on peut se demander comment envisager de filmer la forêt sans ramener tout un imaginaire qui lui est associé.

Opérer un premier mouvement vers une autre représentation de la forêt au cinéma implique de repenser la place de décor à laquelle elle a souvent été cantonnée. L'ambition n'est pas d'inventorier ni d'étudier toutes les représentations symboliques de la *forêt-décor* au cinéma mais d'emblée d'imaginer sa représentation hors des imageries éculées. À ce titre plusieurs œuvres contemporaines présentent le dénominateur commun d'envisager la forêt non pas comme le décor d'un spectacle, mais comme un espace vécu, comme un spectacle d'impressions, de stimuli au cœur duquel seraient plongés les personnages.

Ainsi il semble qu'en privilégiant le sensible au détriment de la dramatisation, certains films ne représentent pas la forêt comme un décor symbolique, mais nous ramène plutôt vers ce qu'il y a de commun et d'évident dans l'expérience de percevoir le monde.

Si l'on s'en réfère à la géographie la notion d'espace vécu intègre, au-delà de l'expérience sensible, l'idée d'habitude et d'appropriation de l'espace par les individus. Sans insister sur l'histoire de la notion il est important de signaler qu'elle a été développée dans les années 1970 par le géographe Armand Fremont dans son ouvrage *La région, espace vécu*.

Une définition pourrait en être la suivante :

3 *Ibid.* p.26

« *Etudier l'espace vécu ne consiste pas uniquement à poser la question : "comment vivent les hommes dans cet espace ?", mais à focaliser le regard sur les rapports de représentation, invisibles car non explorés ; c'est-à-dire nécessairement à dépasser l'espace – étendue (ou espace-support) pour aborder la notion de représentation (d'image) de l'espace en posant une nouvelle question : "comment les hommes voient-ils cet espace ?" »⁴*

Ainsi si l'on s'attache à cette notion héritée de la géographie, envisager de représenter la forêt comme espace vécu relèverait d'une mise en scène qui s'intéresserait d'une part à l'expérience sensible des personnages propre à l'environnement dans lequel ils évoluent et qui d'autre part chercherait à mettre l'accent sur les indices qui pourraient témoigner de la manière dont ils se représentent la forêt. La notion d'espace vécu implique donc que la narration intègre de manière plus ou moins importante la relation des personnages à l'espace forestier comme élément du récit mais également que la forêt constitue un lieu de vie ou du moins d'activité récurrente pour les personnages, qu'elle soit liée à une forme d'habitude.

Dans cette partie, en nous appuyant principalement sur deux films que sont *La Libertad* de Lisandro Alonso et *Un Lac* de Philippe Grandrieux, nous étudierons comment la forêt peut être représentée comme un espace vécu par les personnages et comment cela prend place dans le cadre de la narration. Nous reviendrons ensuite sur la manière dont cette idée a pris forme dans le cadre du projet de Promenade n°2.

4 Chevalier Jacques. Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu.
Dans : *Espace géographique*, tome 3, n°1, 1974. p. 68

Chapitre I – Une vie en forêt

La Libertad est le premier long métrage du cinéaste argentin Lisandro Alonso. Sorti en 2001, le projet tient en quelques lignes. Il s'agit d'un cycle, d'une journée complète de Misael, un jeune bucheron vivant isolé dans La Pampa. Il partage sa journée entre les actions simples mais précises qu'exigent son travail et les moments domestiques que sont la préparation des repas ou la sieste aux heures les plus chaudes de la journée. Au cours de l'après-midi, il effectue un bref passage au village voisin pour vendre le bois qu'il a coupé ainsi que pour faire quelques achats et passer un appel.

Si nous nous consacrons à l'étude de ce film c'est qu'il constitue un archétype de ce que pourrait être une représentation cinématographique de la forêt comme espace vécu. Non pas uniquement parce que le film se déroule majoritairement en forêt comme c'est le cas de beaucoup d'autres œuvres, mais parce que précisément la vie en forêt devient l'enjeu narratif principal du film sans pour autant que la forêt ne soit présentée comme source de péripéties (obstacles, dangers...) comme cela peut-être le cas dans les films d'aventure (on pense à *Fitzcarraldo* de Werner Herzog ou encore à *Sorecerer* de William Friedkin, où la forêt et la nature en général constituent l'opposant implacable et permettent de maintenir l'intrigue).

« Pour moi, le point de départ d'un film est avant tout de trouver un lieu qui m'inspire : comment vivent ou survivent les gens dans cet endroit, ce qu'ils y font au quotidien. »⁵

Les propos du réalisateur nous éclairent sur l'ambition narrative du film. En effet, cela semble évident mais il est important de le souligner : *La libertad* ne présente quasiment aucun des éléments d'une narration classique. Le film s'ouvre avec une séquence qui montre Misael la nuit dans la forêt devant un feu. Il nous est ensuite donné à voir ce que l'on pourrait considérer comme une journée type de sa vie de bucheron solitaire, puis le film se termine avec une séquence identique à celle d'ouverture sans que la vie du personnage n'ait été modifiée.

5 Propos recueillis par Alexandre Prouvèze, « Interview de Lisandro Alonso », *TimeOut*, <https://www.timeout.fr/paris/cinema/interview-lisandro-alonso>, 20 Avril 2015.

Au regard de l'histoire, il ne s'est pour ainsi dire rien passé. Pourtant il y a bien eu un récit, quelque chose nous a été raconté, mais ce quelque chose ne relève pas de l'intrigue. Il n'est pas exceptionnel que des films présentent des enjeux narratifs très réduits ou que les enjeux soient sabordés par l'exposition du dénouement en première instance, mais dans le cadre de *La Libertad*, ce n'est pas forcer le trait que de dire que le film est dénué d'enjeux narratifs.

Le film se construit séquences après séquences sans que de quelconques éléments perturbateurs ou péripéties ne viennent apporter de tension au récit. Ainsi la première moitié du film (30 minutes environ) est principalement constituée de séquences où Misael repère, marque, abat et range les arbres de la forêt qui s'étend autour de son abri. Puis vient midi, il retourne vers sa cabane pour y prendre son déjeuner et s'assoupir le temps d'une sieste à laquelle succède une séquence singulière en caméra subjective que nous étudierons plus tard. L'après midi Misael emprunte le véhicule d'un fermier voisin pour acheminer son bois jusque chez l'exploitant le plus proche qui lui achète au rabais car il juge les billots trop sinueux pour en faire des piquets. Après un passage à la station service et un bref appel à un proche qui habite à la ville, Misael retourne dans la forêt. En chemin il capture un tatou pour en faire son repas du soir.

Ces différentes actions n'apportent pas de tension à proprement parler et le film ne cherche pas non plus à ouvrir de fausses pistes narratives. Ainsi l'abattage des arbres se déroule sans accroc, le fait que l'exploitant n'apprécie pas la marchandise ne semble pas poser de problème au jeune bûcheron. En quelques mots les deux hommes tombent d'accord et l'exploitant lui commande même un lot de bois similaire ce qui assure Misael de pouvoir vivre encore quelque temps au même endroit, dans la forêt, sans que son avenir *d'après le film* ne soit menacé. Lors de l'appel téléphonique à son frère de la ville, Misael se contente de demander quelques vagues nouvelles mais ne fait part d'aucune inquiétude, d'aucune difficulté ou encore d'un quelconque ennui relatif à sa vie solitaire. Enfin sur le retour son repas du soir lui tombe presque trop facilement entre les mains.

La tension narrative est ainsi perpétuellement évacuée. Le film nous montre des *moments de vie* qui n'ont pour tension que celle qui réside dans les gestes de Misael et ses actions au présent. En refusant la dramatisation par la narration, le film nous place dans un régime d'attention accrue au moment présent, à ce qui est simplement là, devant nos yeux. Chaque événement se présente au spectateur dans un présent *absolu* dans le sens où il n'apparaît pas comme déductible des événements passés et ne permet pas d'envisager le champ des événements futurs.

La tension est ainsi ramenée dans l'instant, dans le geste de Misael, presque jusqu'à l'échelle du photogramme comme élément irréductible de la décomposition du mouvement, comme si la tension résidait uniquement dans l'observation du geste en mouvement dans une circonstance donnée.

Ainsi le film se focalise sur les instants de la vie quotidienne de Misael, il nous invite à prêter attention à ses moindres gestes, à déchiffrer comment le personnage procède, comment il appréhende l'espace, plus simplement comment il vit dans la forêt qui l'entoure.

Les longs panoramiques (souvent des plans séquences) qu'effectue la caméra sur pied n'apportent pas une dramatisation supplémentaire comme pourraient le faire une caméra portée ou des déplacements d'appareil. Durant la quasi-totalité du film la caméra est *ancrée* dans le sol ou *attachée* au siège passager d'un véhicule sans avoir la possibilité de se mouvoir de manière autonome dans l'espace. Le spectateur ne peut *qu'observer* les mouvements depuis un point fixe. Ainsi privé des grandes attentes propres à l'intrigue narrative dans sa forme *classique*, les moindres gestes (les gestes du personnage comme les gestes de mise en scène), deviennent des événements. La matière sonore omniprésente emplit l'espace et plonge le spectateur dans l'atmosphère estivale de la Pampa. Il ne s'agit pas d'une simple *ambiance* ou d'une atmosphère au sens figuré, mais bien d'une atmosphère au sens physique presque palpable tant sa présence est insistante et lancinante.

Cependant, il apparaît que le régime représentatif mis en place par le film ne cantonne pas le spectateur à un rôle de simple observateur passif. Il le pousse à s'interroger sur sa propre existence au regard de celle de Misael. Pour expliquer comment cela procède intéressons nous maintenant à l'appréhension des cadres et des mouvements de caméra dans le film.

Tout au long du film la caméra *observe* Misael en plan fixe ou en panoramiques, mais il apparaît que ces mouvements ne sont pas strictement liés à ceux du personnage. La caméra semble avoir une certaine autonomie sans pour autant être totalement indépendante. En effet, dès le premier plan qui succède au titre, le cadrage pose question quant à la place et aux mouvements de la caméra. Il s'agit d'un long panoramique horizontale qui à première vue ne présente pas d'aspect notable et semble être un simple suivi de personnage. En réalité, ce premier plan pose les bases d'une esthétique du cadre hautement plus signifiante qui prendra corps tout au long du film.

Dès ce premier mouvement de caméra du film, plusieurs caractéristiques singulières sont observables. Au début du plan, le cadre est fixe puis d'une manière assez inhabituelle le panoramique débute juste avant l'entrée dans le cadre du personnage. Ce décalage est minime mais il provoque un sentiment de gêne, comme une anticipation un peu fébrile de la part de l'opérateur. Pour un tel mouvement d'appareil on s'attend généralement à un départ synchrone, ou bien à voir le plan monté directement en mouvement, ou encore à ce que le mouvement s'enclenche lorsque le personnage a atteint une place significative (généralement centrale) dans le cadre. Mais ici le film semble d'emblée instaurer un faux rythme, un décalage et non pas un synchronisme entre les mouvements de caméra et ceux du personnage. Cette hypothèse se vérifie dans la suite du plan. Alors que la caméra suit Misael, ce dernier s'arrête soudainement, bifurque et ressort du cadre du côté même par lequel il y est entré. La caméra quant à elle continue son lent panoramique à une vitesse régulière dévoilant la forêt environnante. Puis Misael entre à nouveau dans le cadre mais encore une fois, lorsque ce dernier s'arrête devant un arbre et que l'on s'attend à ce que la caméra se fige avec lui, le panoramique se poursuit. Finalement la caméra se fige et Misael sort du cadre.

Ce premier mouvement pourrait simplement être assimilé à un panoramique descriptif d'ouverture qui aurait vocation à inscrire de manière assez classique le personnage dans son environnement. Mais très vite les plans suivants témoignent de mouvements similaires qui semblent suivre la même logique et donnent lieu à des cadres encore moins *conventionnels*.

Plus loin dans la séquence, deux panoramiques se succèdent. Ils commencent tout deux en gros plan sur la terre sèche du sol puis se recentrent sur le personnage qui parcourt un champ labouré en se penchant de temps à autres pour ramasser ce que l'on suppose être des graines (**Fig.1**).

Il apparaît alors que les mouvements de caméra n'ont pas vocation à décrire un paysage à la manière d'un tableau élégamment composé en fonction de la topographie des lieux, mais plutôt à créer une forme de lien visuel entre le personnage et les éléments naturels. Ce lien n'est pas d'ordre symbolique mais réellement physique dans le sens où l'aspect déroutant de ces mouvements de cadre a pour effet, non pas de *dissimuler* le mouvement dans la fluidité de l'action, mais au contraire de révéler le mouvement en soi, de signifier la présence du geste physique qui entraîne la caméra. Ces panoramiques permettent également au spectateur d'associer les actions du personnage à une sensation plus précise de l'espace dans lequel il évolue. Ainsi nous voyons la matière sèche et poussiéreuse de la terre avant de voir Misael y plonger les mains. De cette manière, en plus de nous donner des informations climatologiques, ces cadres nous permettent de ressentir *l'atmosphère* de l'espace, et convoquent irrémédiablement une sensation liée au toucher et à une expérience vécue similaire.



Fig 1. *La libertad* Lisandro Alonso : début/fin d'un panoramique

Le plan suivant s'inscrit dans le même registre et confirme cette hypothèse. Il présente de nouveau un panoramique (haut/bas – droite/gauche) *liant* cette fois la cime d'un arbre à la main de Misael qui passe en contrebas (**Fig.2**).



Fig 2. *La libertad* Lisandro Alonso : début/fin d'un panoramique

Il est également important de souligner que le montage de ces plans ne se fait pas dans une recherche de fluidité. Les plans sont généralement montés dans le mouvement et ils se figent après le passage de Misael créant ainsi une sorte de faux rythme de mouvements et d'arrêts. Paradoxalement ce montage *haché* accentue l'idée de lien entre Misael et les éléments naturels. Là où un montage dans le mouvement cherchant la fluidité aurait donné l'impression de simplement suivre le personnage évoluant dans un environnement naturel quelconque, les saccades provoquées par les arrêts successifs des cadres donnent un effet sériel qui lie toutes les actions du personnage avec la forêt. Ainsi nous avons la sensation que Misael et son environnement sont indissociables et constamment intriqués. De plus, ces panoramiques ne renseignent aucunement sur la topographie de lieux, ni sur la direction que prend le personnage ni même sur les motivations qui l'animent. Ils participent simplement d'une volonté d'explicitement le lien qui unit le personnage et la forêt de la Pampa dans laquelle il vit.

Il apparaît que ce n'est pas un lien mystique ou affectif que le réalisateur cherche à mettre en scène, mais un lien essentiel, authentique aussi simple et prosaïque que le geste qui entraîne les panoramiques.

Face à la simplicité et à l'évidence de ce lien, le cinéaste choisit un geste qui s'en réfère aux premiers mouvements de caméra du cinéma, comme si la simplicité du lien trouvait une force cinématographique dans une simplicité des procédés. Alonso nous place de la plus simple des manières face à l'évidence du lien qui unit l'Homme et l'environnement naturel. Il nous rappelle que notre condition est avant tout terrestre et que ce lien est un élément inaliénable et essentiel de notre existence. C'est donc assez poétiquement qu'il choisit d'associer cette réalité à l'un des procédés qui lui se trouve être à la genèse d'un art et qui rappelle les premiers mouvements d'appareils de l'histoire du cinéma.

Nous avons vu comment l'emploi des panoramiques permettait d'explicitier le lien qui unit Misael et la forêt et d'associer une sensation plus physique à ces différentes actions.

Nous allons maintenant voir comment ces mêmes mouvements de caméra révèlent la manière dont le cinéaste pense sa place et celle du spectateur dans le film.

Il semble que la place physique du cinéaste : la position de la caméra dans l'espace, et sa place *morale* : comment le cinéaste se positionne personnellement au regard de ce qu'il filme, coïncident d'une manière particulière. Il apparaît que cette idée trouve catalysée dans l'évolution de l'emploi des panoramiques au cours du film.

Durant les premières séquences du film on trouve plusieurs occurrences de l'utilisation des mouvements de caméra comme décrite précédemment. Ceux-ci témoignent de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la *découverte*. Ces panoramiques donnent la sensation que la caméra suit le personnage et que les déplacements de ce dernier ne sont pas *prévus*. Nous avons parfois l'impression que la caméra *subit* ses déplacements.

Par moment elle semble *trop* proche, ou sa position semble parfois l'empêcher d'effectuer les mouvements panoramiques dans leur *amplitude maximum* comme si elle avait été mal positionnée. Ces plans donnent la sensation que l'opérateur suit Misael et pose la caméra en un point de manière presque arbitraire ou hâtive pour filmer les actions du personnage. Ainsi à plusieurs reprises la caméra ne semble pas être *a la bonne place*, comme si elle ne possédait pas les clefs pour lire l'espace de la forêt et comprendre le mode de vie de Misael, comme si elle se trouvait dans l'impossibilité d'anticiper ses actions dans la forêt.

Cela est particulièrement sensible lorsque que la caméra filme Misael arrivant du fond du champ et que ce dernier s'arrête juste à côté d'elle pour se soulager d'un besoin naturel dans un plan séquence qui dure près de deux minutes (**Fig.3**). À ce moment nous avons la sensation presque gênante d'une proximité trop grande et maladroite avec le personnage comme si la caméra avait mal choisi son emplacement par rapport à l'action du personnage.

Ainsi on observe que ces positions *maladroites* jalonnent le début du film, comme par exemple lorsque Missael abat un arbre et que ce dernier tombe face à la caméra en obstruant complètement le champ et masquant de fait ses actions suivantes (**Fig.4**).



Fig 3. *La libertad* Lisandro Alonso : place *maladroite* de la caméra



Fig 4. *La libertad* Lisandro Alonso : arbre obstruant le champ

Cette sensation que la caméra est comme entraînée par le personnage dans un environnement qu'elle ne connaît pas est renforcée par les panoramiques *liants* que nous avons décrits plus tôt. Ces mouvements de caméra donnent l'impression d'un regard ignorant et quelque peu fasciné qui découvrirait les lieux pour la première fois. Un regard qui parfois contemple la cime des arbres, parfois part à la recherche de denrées enfouies dans la terre lorsque le personnage fait de même. Ainsi dans un premier temps la caméra découvre, entraînée par le personnage qui possède les clefs de lecture de l'espace. Elle suit, observe et apprend. Il semble alors que Misael et la

caméra ne voient pas la même chose : là où Misael voit un arbre propice à l'utilisation ou une ressource quelconque, la caméra ne voit que la surface des choses. Fort de ce constat elle reste immobile et la distance. Elle ne se risque pas à des déplacements où à se rapprocher trop près des choses, elle reste à bonne distance avec une forme d'*humilité* (souvent renforcée par des positions basses en contre plongé par rapport au personnage). La caméra semble alors chercher sa place dans un espace inconnu en observant longuement et attentivement les gestes de Misael qui se présente alors comme un *guide* que le film va suivre.

Suite à ces premiers regards *fascinés*, la caméra adopte plus nettement une posture d'*apprenti vis-à-vis* de son personnage et cela prend forme dans une évolution du régime de cadrage.

Selon cette idée, lors d'une longue séquence de coupe d'un arbre (9 minutes), on observe que la caméra est d'abord lointaine pour filmer les gestes du personnage (**Fig.5**).



Fig 5. *La libertad* Lisandro Alonso : coupe d'un arbre lointain / proche

Puis, suite à une première série de gestes de Misael, elle se rapproche. Cependant elle ne s'approche pas pour cadrer le visage du protagoniste, mais pour filmer ses mains et les outils qu'il manie. Avec ce déplacement la caméra prend un risque, celui du décadage, celui de ne pas pouvoir suivre facilement les mouvements du personnage. Mais c'est justement par le biais de ces décadages que se révèle l'écart entre le personnage pour qui la forêt est un lieu de vie et le couple réalisateur/spectateur qui n'en possèdent pas les codes.

Ainsi la séquence donne lieu à de longs panoramiques allant de la hache au tronc, de la pelle à la terre. La caméra cherche à suivre la logique qui anime les gestes du bûcheron, à les anticiper, à *prévoir* le prochain en fonction de l'avancement de l'ouvrage. Ces mouvements engendrent des cadres à la composition incertaine laissant parfois le personnage sortir du champ (**Fig.5**).

Cependant on observe que ces instants de *flottement* du cadre ne sont pas coupés au montage et les recadrages s'effectuent sans à-coups brutaux. Les mouvements de la caméra restent *patients* et fluides. De cette manière, le cadre trouve peu à peu son rythme, les gestes coïncident et la logique pragmatique de l'action de Misael se dessine dans la longueur des plans. Les mouvements du cadre épousent progressivement les mouvements de Misael et de cette manière ils se trouvent *vectorisés* par ses gestes qui témoignent de son vécu de l'espace forestier.

Plus tard dans le film, il apparaît que cette logique *d'apprentissage* et cette volonté de signifier l'altérité de l'existence de son personnage est poussée encore plus loin. Lors d'une séquence singulière filmée au steadycam, il semble que la caméra cherche à *percevoir* le monde de la même manière que Misael, à approcher la manière dont il se représente l'espace forestier dans lequel il vit. Cette séquence se présente de la manière suivante :

Après son repas Misael s'apprête à faire une sieste dans son abri. Alors qu'il est allongé seul dans le noir, il tourne la tête vers la caméra et fixe l'objectif (**Fig.6**). A ce moment, la caméra qui demeurait *ancrée dans le sol* se met alors en mouvement. Elle sort de l'abri et s'ensuit une séquence de courts plans subjectifs filmés au steadycam. Pendant près de deux minutes, la caméra arpente les espaces précédemment parcourus par le personnage. Elle *virevolte* entre les arbres comme libérée de l'immobilité à laquelle elle était astreinte.



Fig 6. *La libertad* Lisandro Alonso : regard caméra



Fig 7. *La libertad* Lisandro Alonso : vues subjectives

Le regard caméra de Misael est l'élément déclencheur du changement de régime de cadrage. On notera que la manière dont nous est présenté l'intérieur de son abri dénote avec le reste du film. Entièrement plongé dans le noir l'espace ressemble davantage à celui d'un studio comparé aux extérieurs naturels qui dominent le film. Ainsi la séquence qui suit le regard caméra se place doublement dans une démarche plus *fictionnelle* par rapport au reste du film qui présentait jusqu'ici une réelle *tension documentaire*. Cela tient d'une part en à l'aspect artificiel du décor et d'autre part au fait qu'elle présente un certain cadre onirique. En effet, au début de la séquence Misael est sur le point de s'assoupir et à la fin de la séquence ce dernier émerge de son sommeil et sort de son abri. D'une manière assez évidente la séquence peut être alors lue comme un rêve. Cependant le rêve en question n'est pas celui du personnage mais plutôt celui du film, un rêve de cinéma. Le rêve de poser d'un regard différent sur le monde, de voir le monde à travers les yeux d'un autre qui est différent de soi. Avec le regard caméra, Misael sort de son rôle de personnage et interpelle le spectateur qui se trouve renvoyé à l'altérité de sa condition (à la fois comme présentement assis dans une salle de cinéma, mais également au regard de son mode de vie supposément urbain et radicalement différent de celui du protagoniste). Ce regard apparaît comme une invitation à se projeter dans l'autre, à faire l'effort de penser une existence qui n'est pas la sienne. En réponse à cette invitation, Alonso semble postuler que c'est peut-être justement le rôle du cinéma (en tout cas du sien) que d'opérer ce décentrement, d'y tendre comme idéal, comme rêve.

Ainsi au cours de la séquence la caméra se rêve comme les yeux de Misael parcourant la forêt. Le film nous permet après une longue et rigoureuse observation de nous projeter dans une succession d'impressions visuelle et sonore qui pourraient être des bribes de celles vécues par Misael au quotidien. Cependant même si la séquence permet un bref décentrement, le spectateur est très vite ramené *au sol* et à sa place d'observateur distant, comme si ce désir ne pouvait prendre plus d'ampleur au risque de réduire l'altérité d'une existence radicalement différente.

Ainsi il apparaît que *La Libertad* construit une représentation de la forêt non comme un décor mais comme un espace vécu. L'espace nous est présenté comme une énigme dont seul le personnage possède les clefs et dont la topographie reste illisible pour le spectateur. Ce n'est qu'une fois le film débarrassé des attentes liées aux grandes structures de la narration que la forêt devient non plus une toile de fond mais un enjeu. Un enjeu en tant qu'espace à déchiffrer patiemment aux côtés de Misael au long d'un attentif apprentissage.

La forêt n'est plus un espace fini et lisible qui pourrait se réduire schématiquement ni même un « *puzzle que le réalisateur a été amené à nous proposer par un légitime souci de concentrer notre attention sur un drame détourné* » et que l'on « *peut regrouper en un ensemble cohérent, au sein de notre espace classique* »⁶. Elle se présente comme un problème qui nécessite d'être vécu. En faisant le choix de la fixité dans l'espace (pas de déplacement de caméra au sein du plan) la forêt est perçue comme un réseau de végétation inextricable. Les différents plans spatiaux se confondent et l'image semble parfois perdre sa *profondeur*, seuls les déplacements du personnage nous renseignent sur l'habitabilité et la structure de l'espace. Le personnage joue physiquement et symboliquement un rôle de passeur d'une forêt comme toile de fond bi-dimensionnelle vers une forêt espace vécue *au premier-plan* et lorsque qu'il nous *prête* ses yeux, nous pouvons en percevoir les bribes d'une expérience *à la première personne*.

Le glissement d'une expérience de la forêt comme espace vécu par le personnage vers une expérience sensible du spectateur ne s'effectue pas seulement lors de cette séquence particulière où le cinéaste nous donne la possibilité *de nous projeter* dans la vision du personnage, comme si l'espace de quelques instants nous possédions non seulement ses yeux mais également l'aptitude de *comprendre* la forêt comme lui.

Tout au long du film Misael est autant un passeur dans le sens où il nous apprend à lire l'environnement forestier, qu'au sens où son corps constitue un référent sensible pour le spectateur qui se trouve poussé vers une attention accrue aux conditions perceptives des moments vécus par le personnage (chaleur, soif, difficulté physique du travail, fatigue...). Le mutisme de Misael et la simplicité utilitaire de ses motivations invite le spectateur à se focaliser sur le personnage comme corps sensible à l'épreuve d'un environnement constitué de matières *palpables*, de ressentis climatiques et d'un paysage sonore foisonnant (dont la présence est parfois soulignée par des coupes sonores abruptes nous révélant brutalement la richesse et l'intensité des sons naturels). De cette manière la forêt apparaît au spectateur non plus comme un décor, un lieu, ou même un paysage dont il déteindrait la composition géographique et topographique, mais comme un ensemble de perceptions éprouvées par le corps du personnage. Ainsi la forêt se trouve peu à peu projetée au premier plan de l'attention spectatrolle en tant qu'elle constitue le cadre perceptif du film (la matière visuelle et sonore) mais également la condition des principales d'actions engagées dans la narration.

6 Epstein Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, Edition Seghers, 1975, p.87

Chapitre II - Des corps sensibles

Filmer la forêt comme espace vécu en tant qu'elle constitue une expérience sensible éprouvée par le corps des personnages ne semble pas nécessairement se poser en rupture avec une représentation qui mobiliserait la forêt comme simple décor. Dans le cinéma d'aventure la forêt et notamment la jungle participe allègrement de la mise à l'épreuve des corps (chaleur étouffante, difficulté des déplacements, bruits inquiétants...). Mais cette attention portée aux sensations éprouvées par les personnages ne présente un intérêt qu'au service de *l'intrigue*. La forêt est simplement un moyen d'accentuer la difficulté du drame humain et ne constitue pas un enjeu sensible en soi pour les personnages mais simplement une contrainte, un obstacle symbolique (dans le sens où toutes les forces s'opposent à la quête des protagonistes). Avec la notion d'espace vécu, il s'agit plutôt d'envisager la possibilité d'un rapport brut, au présent, des corps et de la matrice de la forêt en ce qu'elle constitue une expérience singulière pour la perception.

Dans cette perspective *Un Lac* de Philippe Grandrieux présente une proposition radicale. À l'instar de *La Libertad*, le film expose une trame narrative minimaliste. Il s'agit de l'histoire d'une famille habitant isolée dans la forêt au bord d'un lac. Alexi le grand frère est bûcheron. Il entretient un lien fusionnel avec sa sœur Hege. Leur mère aveugle reste le plus souvent à l'abri dans la maison et leur père absent n'apparaît que brièvement vers la fin du film. Seul leur petit frère partage avec eux les moments en pleine nature et il observe silencieusement leur amour incoercible. Plus tard l'arrivée d'un jeune homme, Jurgen, vient briser l'harmonie de la situation. Initialement venu pour acheter du bois à Alexi, Jurgen tombe presque instantanément amoureux de Hege. Alexi désespéré s'enfuit dans la forêt pour se laisser mourir de froid mais Jurgen le retrouve, le sauve et le ramène à sa famille. Il s'ensuit un nouvel état de plénitude. Alexi accepte le fait que sa sœur et Jurgen s'aiment et les trois jeunes gens partagent des moments d'extase sans la moindre rancœur. Finalement Jurgen se voit obligé de repartir et Hege décide de s'en aller avec lui laissant sa famille sur la berge du lac.

Bien que l'intrigue, aussi ténue qu'elle soit, semble relever du drame amoureux, le film délaisse complètement toute forme de psychologie au profit des sensations et des affects éprouvés par les personnages. Plutôt que de s'intéresser aux causes ou aux conséquences des affects le film cherche à s'emparer de la violence même des perceptions et des affects, de l'intensité de l'expérience que ce soit celle d'être amoureux ou bien de succomber au joug des sensations vécues comme par exemple lorsqu'Alexi se trouve seul à contempler les arbres, allongé dans la neige au milieu de la forêt. Le film témoigne d'un désir d'éprouver le réel, de mettre en exergue la complexité et la violence de l'expérience sensible. Ainsi, peu à peu la narration vacille, et les séquences s'enchaînent de manière parfois énigmatique pour ne nous laisser qu'en présence de ce qui est là, des corps sensibles à l'écran que la caméra accompagne, caresse, *touche*, ressent. Les personnages n'ont pas d'histoire, pas de passé ou d'ambition futur, ils sont des êtres sensibles au présent.

Dans le film c'est le corps qui prime sur le langage, les personnages sont presque muets, comme si le langage était un voile empêchant d'accéder pleinement à l'intensité des perceptions. Les brefs dialogues sont prononcés dans un français déformé par un fort accent étranger. De fait, les mots ne sont plus entendus essentiellement pour leurs significations mais comme une production laborieuse des corps, comme des sonorités musicales qui se mêlent aux bruits de la nature. La difficulté apparente de la langue étrangère nous suggère que le langage ne sera pas apte à restituer les subtilités des ressentis intimes des personnages et que la complexité des affects trouve sa voie d'expression au travers des corps. À ce propos Grandrieux explique :

« D'abord il y avait le désir de la langue. Je ne voulais pas d'un français bien articulé mais « attaqué » par les difficultés de prononciation des acteurs. Une langue brute, maladroite. C'est un parti pris poétique ou disons musical. Cette envie était claire dès le départ, elle a fabriqué un dispositif puissant. (...) Les acteurs ne pouvaient pas communiquer entre eux. Je pouvais à peine leur parler... La première fois que Dima (Alexi) et Natalie (Hege) se sont retrouvés l'un en face de l'autre, ils ne pouvaient que se regarder. C'est magnifique de pouvoir filmer deux êtres, frère et sœur dans la fiction, privés du lien de la langue. Dès lors tout était différent, le film s'engageait tout autrement. Ces deux acteurs « muets », éprouvant leur altérité, ouvraient le chemin d'Un lac. Je les ai filmés, et nous étions là, tous les trois, dans la forêt, exposés à nos sentiments, à nos sensations. Leurs visages, les arbres, la neige, les montagnes, saisis dans un même silence, révélaient la puissance du Réel. »⁷

⁷ Propos recueillis par Claire Vassé, *Dossier de presse*,

<https://medias.unifrance.org/medias/151/146/37527/presse/un-lac-dossier-de-presse-francais.pdf>, p.10

Intéressons-nous maintenant à la séquence d'ouverture du film pour comprendre comment ce *primat aux corps sensibles* participe d'une mise en scène de la forêt comme espace vécu par les personnages.

Le film s'ouvre avec un plan serré filmant le mouvement des bras d'Alexi entrain de couper un arbre. Le plan tourné caméra à la main et en longue focale, est flou et tremblant. L'arbre se trouve hors champ et le torse d'Alexi est décadré si bien que le plan ne semble pas mettre l'accent sur un objet en particulier mais plutôt sur le mouvement en lui-même (**Fig.8**).

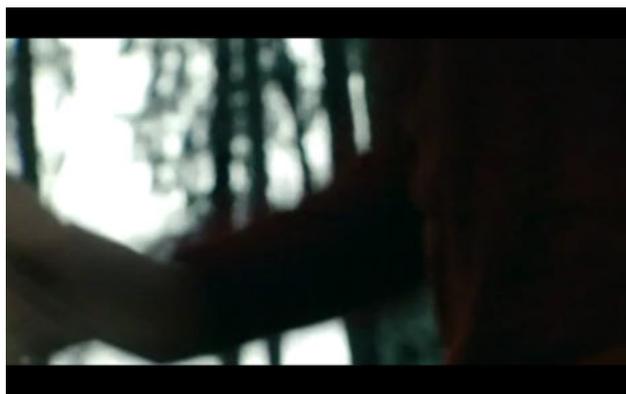


Fig 8. *Un Lac* Phillippe Grandrieux : premier plan

Avec ce premier plan il semble ce n'est pas le geste du personnage dans sa dimension pratique, informative, ou symbolique qui est en jeu, mais le geste comme le mouvement d'un corps, un déploiement d'énergie en fonction d'une circonstance physique et de la matérialité de l'arbre.

Le son qui trouve sa source dans le hors champ nous informe sur la difficulté du geste et l'engagement du corps (le souffle saccadé d'Alexi et la puissance des impacts de la hache) mais également sur matière du tronc qui résonne et vole en éclats. Le geste d'Alexi dont l'aboutissement se trouve hors champ place le corps du personnage comme référent pour percevoir l'espace qui l'entoure dans sa matérialité. L'écho que produisent ses coups de hache nous renseigne sur l'étendue et la typographie de la forêt qui, pour le moment, ne se dévoile pas par l'image.

Dans le plan suivant nous découvrons le visage d'Alexi en gros plan qui lève les yeux vers la cime de l'arbre puis en contemple le tronc (**Fig.9**).

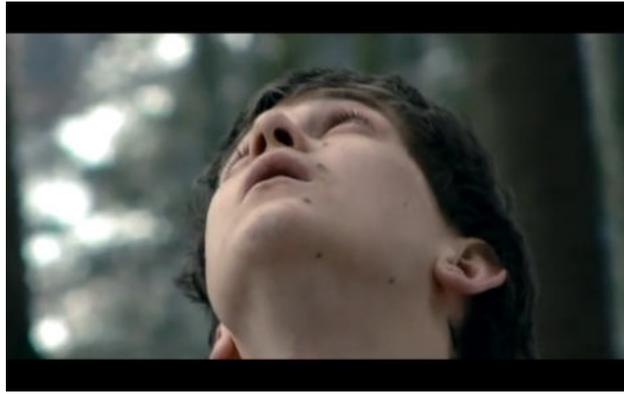


Fig 9. Un Lac Philippe Grandrieux : deuxième plan

L'amplitude du mouvement de sa tête nous laisse imaginer la hauteur de l'arbre, de même que dans le plan suivant les nombreuses répétitions des coups de hache et l'intensification des respirations du personnage nous donnent une idée de l'épaisseur de son tronc.

Filmé en gros plan, le corps du protagoniste percevant visuellement et éprouvant physiquement la forêt se pose comme témoin d'une expérience sensible de l'espace avant même que le spectateur n'en ait eu une représentation par l'image. A rebours de la logique habituelle du plan *de situation*, le film nous dévoile la forêt par l'intermédiaire du corps du personnage. Avant de montrer la forêt et ainsi nous renseigner sur sa typologie (dense/éparse, feuillus/résineux...), et nous donner des indices géographiques situant le récit dans un espace *identifiable*, le film convoque en premier lieu la forêt en ce qu'elle constitue une expérience pour le corps. Le corps des personnages se présentent comme médium d'une expérience sensible du monde.

Contrairement à *La Libertad*, le montage de l'ouverture d'*Un Lac* ne cherche pas à utiliser le plan séquence pour rendre compte des actions dans leurs ensembles, ou pour souligner l'habileté et la singularité des gestes du personnage. Au contraire, en ayant recourt à un jump-cut dès le second raccord, le film apparaît par bribes qui s'apparente davantage à la fulgurance des sensations ressenties par le personnage. Ainsi, avec le montage de ces trois premiers plans, il semble que ce n'est pas l'action qui *dicte* le montage dans le sens où l'on s'attendrait à ce qu'un geste ou une action se termine avant que n'advienne le plan suivant. Le montage à trait d'avantage à la recherche d'un rythme le plus à même de rendre compte des micro-perceptions de l'instant et les images floues et tremblotantes du film s'enchaînent comme un flux perceptif. Sans perdre complètement leur aspect figuratif elles convoquent les qualités sensibles de l'instant perçu au présent par les personnages.

Selon cette idée, le film est jalonné de plans s'attardant par exemple sur les mains, sur la neige qui tombe sur un visage, ou encore sur la bouche des personnages qui se désaltèrent après l'effort, tandis que le son oscille entre la nappe discrète de la pluie qui tombe sur la forêt et l'extrême proximité des souffles que l'on perçoit chauds et moites. A plusieurs reprises dans le film, l'enchaînement de plans de ce type nous restitue chaleur, texture, intensité lumineuse, goût, odeur... Autant de perceptions qui s'additionnent dans un souci de *documenter* le sensible de l'instant vécue (**Fig.10**).

Nous aborderons plus en détail l'impact de ses images sur l'engagement du spectateur dans l'expérience du film lors de la seconde partie du mémoire.



Fig 10. *Un Lac* Philippe Grandrieux : mise en exergue des sensations des personnages

Dans *Un Lac*, la caméra n'observe pas seulement la surface des choses d'un point de vue extérieur comme c'est le cas dans *La Libertad* (excepté la séquence *rêvée*). Elle adopte un statut ambigu qui semble parfois flirter avec la prise de vue subjective bien que s'en différenciant. Le statut de la caméra se rapproche plus d'une volonté *d'être-avec*, au plus près des sensations éprouvées par les personnages à un tel point que les images s'en trouvent affectées. Observons maintenant comment cela procède toujours dans la séquence d'ouverture du film.

A la suite des trois gros plans d'Alexi coupant l'arbre, succèdent trois plans larges cadrant les cimes de la forêt et montrant les arbres qui se détachent en contre-jour : noir sur le ciel blanc. Comme les plans précédemment ils sont réalisés caméra à la main. Dans le premier plan l'arbre qu'Alexi était entrain de couper s'effondre lentement au sol. Le cadre l'accompagne dans un panoramique vertical qui révèle que la caméra est tenue à hauteur d'homme debout. Puis les deux autres plans filmés depuis le même point de vue se concentrent sur le mouvement des autres arbres ébranlés par la chute du tronc. On raccorde ensuite sur le visage d'Alexi allongé dans la neige comme ébloui par le spectacle des arbres et de leurs formes sombres dansant sur le blanc intense du ciel (**Fig.11**).



Fig 11. *Un Lac* Phillippe Grandrieux : raccord regard inversé

L'enchaînement des plans nous laisse croire à un simple raccord regard inversé présentant d'abord les images perçues par le personnage avant de montrer le personnage les percevant. De plus l'instabilité du cadre (tremblements) nous place dans une vision que l'on pourrait identifier comme subjective, comme si l'espace de quelques plans la caméra épousait la vision d'Alexi. L'hypothèse est renforcée par le fait que les plans sur la forêt et ceux qui montrent Alexi semblent appartenir à un régime d'image différent : les plans sur la forêt sont plus larges et plus sombres de sorte que les arbres apparaissent en contre-jour total, comme si l'œil d'Alexi s'était adapté aux conditions lumineuses.

Cependant la position de la caméra nous empêche de considérer ses images comme simplement subjectives. En effet lors du panoramique accompagnant la chute de l'arbre, la caméra se révèle être tenue à hauteur d'œil d'un corps en posture debout et il en est de même pour les plans qui suivent. C'est pourtant dans une position allongée et parfaitement statique que nous découvrons ensuite Alexi fixant la cime des arbres. Il semble que les points de vue ne concordent pas exactement.

La suite de la séquence nous confirme le statut ambigu des images que nous sommes tentés de qualifier hâtivement de *subjectives*.

Alors qu'Alexi a accroché le tronc derrière son cheval et qu'il sort de la forêt en marchant péniblement dans la neige, la caméra l'accompagne. Elle ne se place pas derrière lui, elle ne le *suit* pas, elle est avec lui, à côté. La difficulté de la progression dans la neige se répercute dans les mouvements du cadre via le corps de Grandrieux qui filme. Soudain, alors que le personnage était jusqu'ici cadré en plan moyen avec une focale normale, ce qui nous donnait une sensation de proximité physique *mesurable* avec le personnage, nous passons brusquement en gros plan et en très longue focale. Le son clair des pas dans la neige et des frottements de la veste d'Alexi laissent place à une nappe sourde et vrombissante. Alexi se met alors à scruter les environs et son souffle devient à nouveau très présent (beaucoup trop proche pour un plan appelant une grande distance avec le personnage). La caméra se met à trembler et à s'agiter autour d'Alexi puis les images perdent peu à peu leur lisibilité et retrouvent le régime plus *graphique* des plans précédents montrant la cime des arbres.

Alors que le personnage d'Alexi s'effondre au sol, le cadre continue de trembler et la caméra filme des bribes de paysage en contre jour sur le ciel coloré par la lumière du soleil couchant (montagne, nuages, forêt...). Puis la caméra cadre de nouveau Alexi allongé dans la neige en pleine crise d'épilepsie. Le cadre continue d'abord de trembler avec lui mais peu à peu les plans s'élargissent et se stabilisent. La nappe sonore sourde disparaît et Alexi achève sa crise. La caméra cadre alors à nouveau la montagne et la forêt environnante, mais bien que les plans restent larges et relativement stables, la nappe sonore réapparaît. Alexi se redresse finalement et la caméra reste face à lui pendant qu'il se remet de ses émotions (**Fig.12**).





Fig 12. *Un Lac* Philippe Grandrieux : séquence de la crise d'épilepsie

On observe donc que le glissement d'un statut extérieur à la vision du personnage à un statut venant se confondre avec cette dernière ne se fait pas de manière franche et intelligible.

Alors qu'Alexi balaye son champ de vision l'air éblouit la caméra se met à vaciller comme le personnage bien que ce dernier soit toujours présent à l'image. Puis lorsqu'il s'effondre et que ses spasmes sont audibles en hors-champ, les tremblements du cadre s'intensifient se synchronisent avec les saccades du corps d'Alexi. Enfin, lorsque que la caméra cadre en gros plan le visage d'Alexi les yeux révulsés, les deux corps (la caméra et Alexi) semblent trembler ensemble comme si le régime de cadre amorcé par la vision subjective du personnage contaminait le reste des images identifiables comme extérieurs à sa vision. Comme si l'hypersensibilité du personnage était à la fois à l'origine de sa crise d'épilepsie (comme en témoigne l'état d'éblouissement qui la précède) et d'une altération des images. Comme si la caméra était liée non pas symboliquement mais physiquement au corps du personnage.

Ainsi plus qu'une vision subjective, les images témoignent d'un *être-avec* de la caméra à propos duquel Mitry emploie le terme d'*image semi-subjective* que Deleuze reprend et définit comme une caméra qui « *ne se confond pas avec le personnage, qui n'est pas non plus en dehors, qui est avec lui* »⁸. Dans la suite de cette idée Deleuze quant à lui (en reprenant Pasolini) parle de forme *subjective indirecte libre* qui naîtrait de la corrélation d'une image perception (vision du monde du personnage) et une « *conscience-caméra* » (qui s'apparenterait à la vision du cinéaste).

Ainsi « *Un personnage agit sur l'écran, et est supposé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage. (...) la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c'est ce que Pasolini appelle une "subjective*

8 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983, p.106

indirecte libre”. (...) il s’agit de dépasser le subjectif et l’objectif vers une *Forme pure* qui s’érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme (...) l’image-perception trouve son statut, comme subjective libre indirecte, dès qu’elle réfléchit son contenu dans une conscience-caméra devenue autonome. »⁹

Cependant dans le cas d’*Un Lac* il s’agit moins d’une conscience-caméra que d’un corps-caméra dans le sens où les visions du monde du personnage et de l’auteur ne relèvent pas de visions du monde au sens figuré mais bien de visions au sens de perceptions sensibles. Ainsi Grandrieux se sert de l’hypersensibilité de son personnage aux impressions du monde comme d’un vecteur pour faire de sa caméra non pas un témoin de cet état particulier d’Alexi, mais un corps autonome. Un corps-caméra sensible à la fois aux phénomènes qui sont à l’origine des perceptions des corps de ses personnages mais également aux impressions que produisent leurs corps percevants.

De cette manière, Alexi entraîne la caméra vers un état d’éblouissement et d’hypersensibilité. Elle devient dès lors autonome comme si cette dernière cherchait à son tour un état de sensibilité au monde qui lui serait propre.

Ainsi en prenant à bras le corps la question du sentir immédiat des personnages *Un Lac* met en scène une certaine expérience vécue de la forêt. La forêt d’*Un Lac* constitue une matrice d’impressions sensible pour les corps des protagonistes et bien que le film prenne des allures de mythe originel, la forêt n’est pas le décor symbolique des origines, mais plutôt l’espace privilégié d’un rapport originel au monde sensible. Ce sont les corps qui en l’absence du langage nous révèlent l’état intérieur des personnages par le biais des gestes, des postures ou encore des respirations, comme si le fait de ressentir pleinement les sensations du monde ne pouvait trouver de mots pour être exprimé et que seul un regard particulier sur les corps pourrait révéler. A ce propos Merleau-Ponty précisait :

« Le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l’a fait longtemps, les pensées de l’homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d’être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. »¹⁰

9 *Ibid.* p.108

10 Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. 1945. Dans : *Sens et non-sens*, Editions Gallimard, 1996.

Ainsi l'expérience sensible du corps percevant des personnages dans la forêt induit une expérience sensible purement cinématographique pour le spectateur. Se trouvant face à l'évidence des corps et des comportements, il voit ses habitudes interprétatives et perceptives face aux images bouleversées au profit d'une sensation de présence des corps et de la forêt.

Cette perspective fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans la deuxième partie de ce mémoire.

Chapitre III – Intégration des phénomènes naturels

Que ce soit dans *La Libertad* ou dans *Un Lac*, la forêt apparaît comme le lieu central du récit et ne fait pas l'objet uniquement de séquences occasionnelles. Les personnages y évoluent à plusieurs moments du jour comme de la nuit. La forêt est ainsi présentée sous ses différents aspects qui témoignent des interrelations avec les phénomènes naturels (lumière du soleil aux différentes heures de la journée, bruits de la faune lorsque la nuit tombe...) ce qui renforce son aspect vécu comme environnement dynamique et non comme décors *figé*. Cet aspect est d'autant plus notable que dans aucun des deux films la forêt n'est *esthétisée* par une lumière qui serait additionnelle. En effet est filmée dans des conditions de *lumière naturelle* et lorsque que les personnages s'y aventurent de nuit, les sources lumineuses sont *diégétiques* (qu'il s'agisse du feu de Missael dans *La Libertad* ou bien des lampes torches de Hege et Jurgen lorsqu'ils cherchent Alexi dans *Un Lac*) (**Fig.13**).



Fig 13. *La Libertad* Lisandro Alonso / *Un Lac* Philippe Grandrieux : séquences nocturnes

L'absence de lumière additionnelle participe d'un lien physique supplémentaire entre les personnages et la forêt, ces derniers se trouvant en condition de perception visuelle *naturelle* ce qui conditionne indéniablement leur actions (déplacement, gestes, postures...).

Dans *La Libertad* les mêmes lieux nous sont présentés tout au long de la journée. Il en résulte une certaine familiarité, et les micro-variations de la lumière du jour deviennent alors des *événements* qui modifient la structure visuelle de la forêt de La Pampa et la révèle non pas comme un décor statique mais comme un espace dynamique se présentant toujours différent à l'expérience sensible des personnages ainsi qu'à la vue des spectateurs.

Cette attention particulière portée aux événements naturels ne relève pas d'une démarche esthétique visant à capter une certaine *beauté* plastique des lieux baignés de leurs plus belles lumières mais elle s'apparente plutôt à ce que l'on pourrait qualifier d'une *humilité de la technique*.

Cette idée d'*humilité* est d'abord notable du fait de l'utilisation de moyens techniques restreints, mais elle ne se résume pas aux moyens de production. Cette idée témoigne d'une réelle volonté de lier le film au flux des événements naturels sans chercher à *lutter* contre.

Ainsi dans le film d'Albert Serra : *Honor de Cavalleria*, qui met en scène une version démythifiée du roman picaresque de Cervantes *Don Quichotte*, plusieurs séquences procèdent de ce que nous qualifions d'*humilité de la technique*. La plus remarquable d'entre elles advient au milieu du film.

Alors que Sancho et Don Quichotte sont assis sur un rocher à l'orée d'un bois dans l'attente d'un oiseau, la nuit tombe progressivement et les deux personnages disparaissent dans l'obscurité.

Au début de la séquence les deux protagonistes sont assis sur le rocher et Don Quichotte demande à Sancho si l'oiseau va revenir, c'est la fin d'après midi. Une première ellipse survient lorsque dans un raccord cut, la luminosité chute brutalement. Le raccord suivant est également une ellipse plongeant les personnages plus profondément dans l'obscurité.

Jusqu'ici le régime d'ellipses reste tout à fait *classique* et il insiste sur le temps excessivement long que les personnages consacrent à l'attente d'un oiseau dans le but de simplement le « regarder ». C'est seulement dans la longueur du troisième plan de la séquence que le régime d'écoulement du temps change de manière significative.

Les deux personnages sont toujours assis sur le rocher face à la caméra et derrière eux la lune rousse pointe entre les arbres. Alors que les quatre minutes du plan s'écoulent et que seulement trois brèves phrases sont prononcées, le ciel s'assombrit et les personnages disparaissent progressivement *rongés* par le grain de l'image numérique qui opère une réelle dissolution visuelle des corps dans la matière de la forêt en arrière-plan. Peu à peu le spectateur est amené à détacher son attention des personnages devenus quasi invisibles pour observer la course de la lune dans le ciel qui apparaît alors comme l'objet principal du plan (**Fig.14**).



Fig 14. *Honor de Cavalleria* Albert Serra : début / fin du plan

Cette séquence participe de ce que nous appelons *humilité de la technique* d'au moins deux manières. Dans un premier temps cela a trait au fait que le cinéaste laisse disparaître ses personnages lorsque les conditions lumineuses naturelles excèdent les capacités techniques de sa caméra. Il ne cherche pas à rééclairer les comédiens ni même à *rattraper* leur silhouettes par des manipulations numériques de l'image (à la prise de vu ou en étalonnage), il choisit de révéler les limites de son outil comme pour signifier la dépendance de ses personnages aux phénomènes naturels lorsqu'eux aussi cherchent à *voir* l'oiseau qui sera bientôt invisible dans l'obscurité. Par ce procédé le cinéaste *synchronise* la représentation avec l'espace naturel comme pour placer le spectateur *avec* les personnages, *dans* leur expérience vécue de l'espace. Tout comme le mythe de Don Quichotte se dissout au long du film au profit d'une longue déambulation des corps dans les paysages catalans, le drame humain se fige avec la tombée de la nuit et l'impossibilité de *voir*, comme si la technique ne cherchait pas à excéder cette limite sensible.

Dans un deuxième temps l'idée d'*humilité* se révèle lorsque le film semble faire la critique d'un procédé de montage qu'il vient de mettre en œuvre dans les plans précédents.

On remarque qu'au début de la séquence, la nuit tombe dans une suite d'ellipses en raccords cut, ce qui constitue une forme courante d'un cinéma dominant qui élague volontiers les moments d'attente *superflus* et privilégie l'action. Ici les deux personnages attendent que l'oiseau fasse son apparition. On identifie alors les ellipses comme un moyen d'arriver plus directement au moment où ce dernier se manifestera, mais justement l'oiseau n'arrivera jamais. C'est alors qu'advient le long plan rythmé par la course de la lune dans le ciel.

Avec ce plan l'écoulement du temps ne se fait plus *arbitrairement* au gré des ellipses mais la durée effective du plan est directement affiliée à la course physique de la lune dans le ciel presque à la manière d'un cadran solaire. Le spectateur est amené à porter son attention sur la vitesse à laquelle se déplace l'astre auquel on suppose qu'il n'a que rarement l'habitude d'être

confronté fixement de manière aussi prolongée (qu'il s'agisse d'une confrontation au cinéma mais également dans la *vie de tout les jours*). La notion de l'écoulement *naturel* du temps contraste avec celle du temps cinématographique rythmé par les ellipses. Le synchronisme momentané entre l'écoulement du temps dans le plan et le phénomène naturel pose question sur nos habitudes perceptives et l'attention que nous portons couramment à ce type de phénomènes. A ce titre, c'est non sans ironie que Sancho dit (en parlant à priori de l'oiseau) : « *il passe au-dessus de nous, mais on ne le voit pas* ». Dans le contexte où Don Quichotte lui a précédemment demandé s'il possédait de « *bons yeux* », on peut supposer qu'il s'agit d'une réponse de la part de Sancho. Cependant le temps qui sépare les deux répliques et le fait que le personnage soit complètement plongé dans le noir, nous empêchant ainsi de distinguer son visage, nous laisse supposer que d'une certaine manière Sancho s'adresse au spectateur. Avec cette réplique de Sancho il est alors possible de voir une critique du fait que notre attention aux phénomènes naturels indissociables de notre condition terrestre est devenue inhabituelle. Mais c'est également à une certaine *tendance* du cinéma que s'adresse cette critique, un certain cinéma du primat à l'action et au drame qui ellipse la possibilité de ces moments au cinéma. Ainsi cette *humilité de la technique* ne se résume pas à une forme de soumission de la technique aux éléments naturels dans la logique d'une *diabolisation* d'une technique dénaturante, mais plutôt à la recherche d'un point de contact poétique entre la caméra et une sensibilité au vécu des phénomènes naturels comme condition de l'existence terrestre qui est la nôtre.

D'une autre manière, dans *La Libertad*, Alonso choisi également de *lier* son film à la forêt de La Pampa ainsi qu'à ses phénomènes et l'on remarque que dès la séquence d'ouverture du film, la forêt se trouve révélée à la vue du spectateur par le phénomène naturel de l'orage. Dans un premier temps le film s'ouvre avec le générique : un fond noir sur lequel apparaissent successivement les noms de couleur rouge. Les noms sont accompagnés d'une musique électronique rythmée qui s'intensifie lentement pour devenir complètement frénétique. Puis la musique s'arrête et laisse place à des bruits d'insectes et au crépitements d'un feu. Suite à cela, comme étaient apparus les noms rouges sur fond noir, le corps de Misael torse nu, baigné par la lumière orangée des flammes apparaît lui aussi sur ce fond entièrement noir. Ce noir qui semble s'étendre dans la continuité de la salle est perçu comme une sorte de matière sans profondeur dont le cadre n'existe pas encore. Ainsi, au même titre que les noms du générique, le corps de Misael ne semble pas être inscrit dans un espace en trois dimensions. Il apparaît aussi *plat* que les lettres sur le fond et selon les mêmes conventions chromatiques (rouge sur noir. **Fig.15**).



Fig 15. *La libertad* Lisandro Alonso : générique / première image du film

Ce parallèle à lieu d'être dressé si l'on ne tient pas compte d'un détail qui en réalité possède une grande importance. Un objet se dévoile derrière la silhouette de Misael venant ainsi *ouvrir* la troisième dimension et faire apparaître la profondeur : il s'agit d'un arbre, ou plutôt d'un tronc. L'arbre est d'abord caché par la tête du personnage puis se révèle lorsque celui-ci se redresse plaçant aussitôt les deux corps selon un rapport physique, un espacement donné, nous permettant ainsi d'entrevoir la possibilité d'un espace en trois dimensions, tangible et *expérimentable* par le personnage. Quelques instants plus tard, toujours dans le même plan, un éclair zèbre le ciel et toute la forêt *surgit* du fond noir qui semblait auparavant immatériel. Elle apparaît en contre jour et révèle l'immensité de la profondeur de l'image déjà annoncée par la présence du tronc derrière Misael (Fig.16).



Fig 16. *La libertad* Lisandro Alonso : 00:02:55

C'est donc le phénomène fortuit et événementiel de l'orage qui fait apparaître la forêt à l'écran et qui fait également *surgir* à la fois le cadre de la représentation (le format de l'image) et la troisième dimension de l'espace représenté par le film. L'orage se présente comme une expérience d'un phénomène vécu par le personnage révélant l'espace dans lequel il réalise cette expérience, mais il délimite aussi le cadre qui sera celui de l'expérience du spectateur dans la

salle de cinéma liant ainsi le film aux contingents naturels. Le cinéaste ne cherche pas à filmer volontairement la forêt nocturne, elle se révèle à lui. Le surgissement de la forêt dans la lumière de l'orage entraîne le film hors du *studio* noir dans lequel se trouvait Misael pour l'inscrire dans le monde des phénomènes naturels non contrôlables. L'espace ordonné abstrait et géométriquement construit du générique se lézarde pour laisser place à l'espace vécu, physique et autonome de la forêt argentine. La forêt apparaît alors aux antipodes du décor de studio construit selon les désirs de l'auteur. Elle *surgit* ici de manière indépendante dans toute sa complexité structurelle (enchevêtrement inextricable de végétation). Avec ce premier plan Alonso ne se place pas comme un artiste démiurgique créateur de *mondes*, mais plutôt comme un observateur patient et attentif à qui se livre cette vision inattendue avec une part de hasard.

Ainsi l'intégration dans les films des phénomènes naturels, qu'ils soient événementiels et remarquables ou bien simples micro-variations d'éléments plus communs, participe d'une sensation de vécue de l'espace par les personnages. Ces attentions aux phénomènes naturels ont pour effet de *documenter le sensible* dans ses variations les plus fines contrastant ainsi avec la réduction des enjeux sensible que présente la forêt lorsqu'elle est mobilisée comme décor au *service* du récit (forêt tropicale uniquement étouffante des films d'aventure, forêt fraîche et bucolique des parties de campagne...). Ici, le cinéaste intègre volontairement une part d'aléatoire à rebours d'une logique du décor complètement maîtrisable. Il accepte que tout n'est pas contrôlable et fait des aléas naturels le matériau privilégié d'un ancrage sensible des personnages dans l'environnement.

Chapitre IV – Retour sur le choix des modèles

« Tu feras avec les êtres et les choses de la nature, débarrassés de tout art en particulier l'art dramatique, un art »¹¹

« Il faut que les personnes et les objets de ton film marchent du même pas, en compagnon »¹¹

Rendre compte de la forêt comme une expérience sensible ou comme un espace vécu par les personnages, nécessite de s'intéresser aux sujets de cette expérience qui passe avant tout par le corps, à savoir les acteurs. L'expérience de la forêt en tant qu'espace vécu implique nécessairement un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, une certaine attention à l'environnement de la part des interprètes. On imagine mal qu'elle puisse être restituée uniquement par un jeu *dramatique* sans intégration effective des données sensibles qui pénètrent le corps au moment de la scène et pendant le tournage. A ce titre filmer une telle expérience tend à brouiller la limite entre *l'acteur* et le personnage, entre le vécu et le joué. Il n'est plus question de dramatisation, de récit ou de psychologie mais de ressentir, de prêter attention, *d'être poreux*.

« Pas de rapports possible entre un acteur et un arbre. Ils appartiennent à deux univers différents »¹²

Cette nécessité d'un état réceptif aux conditions ainsi qu'à l'environnement rappelle « les modèles » que théorise Bresson. Par opposition aux « acteurs » dépositaires d'un jeu théâtral, les « modèles » ne jouent pas mais expriment de manière involontaire une intériorité par ce qu'ils font et qui ils sont. Ils témoignent d'un « *Mouvement du dehors vers le dedans* » là où les acteurs s'emploient à un « *mouvement du dedans vers le dehors* »¹³.

« Je ne m'intéresse pas à la capacité technique de l'acteur, à sa capacité à assurer le "minimum d'émotion garanti". C'est leur présence qui me touche, leur force à soutenir le film, à s'y engager. (...) J'ai vu des acteurs impressionnants. Ils portent en eux la force et le fracas de leur histoire, l'immensité des paysages. J'ai proposé aux acteurs pressentis pour le rôle d'Alexi de me retrouver dans une forêt de la banlieue de Moscou. Je leur ai demandé seulement de

11 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Edition Gallimard, 1979, p.15, p.80

12 *Ibid*, p.15

13 *Ibid*, p.10

porter du bois sur leurs épaules. Quand ce fut le tour de Dima (Dmitry Kubasov), la première chose qu'il a faite a été d'enlever sa montre. Puis il s'est enfoncé lentement dans la forêt en caressant les hautes herbes. Je l'ai filmé. C'était Alexi qui marchait. Dima s'éloignant, marchait dans la forêt d'Alexi. »¹⁴

Dans *Un lac* de Phillippe Grandrieux il y a cette volonté de filmer non pas un drame joué mais plutôt de mettre en scène une expérience du monde éprouvé. Ne pas expliquer ce que c'est que d'être à un tel endroit à un tel moment, mais le faire ressentir physiquement au spectateur par une relation particulière aux corps des personnages. Il semble donc primordial pour le cinéaste que les interprètes témoignent instinctivement d'un lien sensible avec les lieux, qu'ils aménagent une part de réceptivité à l'environnement afin de l'intégrer à leur jeu. Cela passe par une sensibilité particulière au moment des prises mais également par une forme de familiarisation avec l'espace qui trouvera son expression dans les gestes, les postures, les déplacements.

Lisandro Alonso quant à lui emploie régulièrement des acteurs non-professionnels. C'est le cas pour ses deux premiers longs métrages *La Libertad* et *Los Muertos*.

Dans *La Libertad*, Misael le jeune bûcheron de la Pampa argentine joue son *propre rôle*. Il effectue ses gestes usuels avec dextérité. Avec sa caméra Alonso observe attentivement ses gestes qui témoignent de sa vie solitaire dans la forêt. Ce sont ses postures, ses déplacements, la manière dont il manie ses outils qui traduisent de son expérience. Alonso se tient à distance et à ces instants il ne dirige pas, il se contente d'observer et de capter les indices, les habitudes, les traces de cette existence forestière qui n'est pas la sienne.

Certes il ne s'agit pas d'une première rencontre, Alonso a passé du temps à observer Misael au travail avant de le filmer, il a une certaine connaissance de ses gestes. Mais lorsque qu'il les filme il est dans une position d'attention et d'apprenti car chaque nuance trahie une habitude et ouvre une brèche vers l'intimité et l'histoire du jeune homme. Comme nous l'avons montré précédemment, c'est souvent que la caméra semble *surprise* par l'enchaînement des actions de Misael le laissant ainsi hors champ ou *mal cadré*. Cependant la caméra ne cherche pas à recadrer brusquement, au contraire elle retourne paisiblement vers l'action en assumant ce *retard*. Ces imperfections nous révèlent que les mouvements de Misael ne sont pas programmatiques. Ils suivent évidemment une certaine logique que la caméra tente d'anticiper, mais ils sont indissociables de l'action particulière en un lieu et un instant précis. Misael ne coupe pas *un*

14 Propos recueillis par Claire Vassé, *Dossier de presse*, www.shellac-altern.org, p.8

arbre, mais *cet arbre* en particulier, et pour ce faire, il s'y prend différemment que s'il avait coupé celui d'à côté. En essayant de décrypter la logique qui anime les gestes de Misael, nous ne voyons plus la forêt uniquement pour ses *qualités visuelles*, mais nous cherchons à l'évaluer en termes de distance, de poids, de températures, de textures.

À propos de *Los Muertos*, second long métrage du réalisateur argentin pour lequel il a confié le rôle principal à Argentino Vargas après avoir voyagé plus d'un an à ses côtés. Alonso déclare : « *Je considère que mon travail narratif est fondé sur l'observation et une mise en relation avec les lieux et les habitants. A partir de là, je construis un scénario simple, un plan de travail adéquat et je m'immerge dans une profonde interaction entre les gens, les personnages, les lieux et le moment de tourner* »¹⁵. Il explique au sujet d'Argentino Vargas : « *Ça m'intéresse plus d'avoir un projet en commun avec quelqu'un comme Argentino qu'avec un acteur de Buenos Aires. La caméra ne lui fait rien, il ne sait pas ce qu'est le cinéma.* ».

Los Muertos raconte l'histoire d'un homme d'une cinquantaine d'années qui sort de la prison de Corrientes en Argentine. Il cherche à retrouver sa fille devenue adulte et qui habite maintenant une région reculée dans la jungle. Pour y parvenir il va parcourir de longues distances à pied, en barque, traversant les marécages et la forêt vierge. A l'instar de *La Libertad* le film est jalonné de moments de la vie quotidienne où l'acteur est pleinement concentré sur une action à tel point qu'il en oublie la caméra. Au-delà de l'aspect *documentaire* de ces instants, c'est la méconnaissance du dispositif par l'acteur qui leur donne une teneur particulière. Les gestes d'Argentino ne sont pas astreints à l'espace délimité par les possibles mouvements de la caméra. Ils s'étendent dans la *globalité* de l'espace en fonction de l'amplitude qu'ils requièrent *réellement*. Que la caméra soit en plan large ou en plan rapproché, le geste d'Argentino reste le même en ce qu'il a d'habituel, d'efficace et d'adapté aux circonstances. Son geste n'est pas pensé en direction d'un public, il est celui d'un homme en rapport avec la matérialité de son environnement et il est régi par la connaissance et l'habitude. Ainsi lorsque Argentino trouve une ruche dans la jungle et qu'il l'enfume pour éloigner les abeilles afin d'en extraire le miel, ou lorsque qu'il attrape une chèvre pour ensuite la tuer (en plan séquence sans trucage), ses gestes ne sont pas ceux que pourraient être ceux d'un acteur rencontrant les lieux pour la première fois. Ils témoignent d'un mode de vie qui ne peut être dissocié d'une expérience vécue de l'environnement. Alonso filme davantage l'être humain dans sa relation avec le monde qu'un individu et sa psychologie.

15 Propos de Lisandro Alonso, Groupement National des Cinémas de Recherche : <http://www.gncr.fr/films-soutenus/los-muertos>

Nous allons maintenant voir comment cette idée de mettre en scène la forêt comme espace vécu a pris corps dans l'élaboration du projet de partie pratique : *Promenade n°2*.

Avant de parler de mon projet je tiens à préciser que je ne fais preuve d'aucune complaisance à l'égard de mon propre travail. Il n'est ni plus valable ni plus original qu'un autre, et il constitue davantage un essai, une recherche, qu'un objet figé que j'aurais conçu de manière démiurgique et que j'érigerai au rang d'œuvre d'art. Ainsi, s'il m'arrive d'insister sur certaines idées, ce n'est pas pour en souligner l'originalité mais dans un souci de compréhension du lecteur.

A l'origine de *Promenade n°2*, il y avait l'intention de réaliser un film en deux parties : la première mettant en scène le personnage d'un bûcheron et la seconde délaissant la présence humaine au profit d'une confrontation *sans intermédiaire* entre la forêt et la caméra. Dans sa version initiale, la première partie se présentait comme un récit aux allures mythologiques : un jeune bûcheron se trouvait confronté au cœur de la forêt à une créature polymorphe incarnant à la fois l'enfance et l'animalité du jeune homme. En abattant les arbres le bûcheron s'attaquait symboliquement à l'imaginaire ancré au cœur de la forêt depuis la nuit des temps. Cet acte de déforestation *de l'imaginaire* faisait renaître la figure primitive de l'enfant-animal qui amenait alors le bûcheron à changer de regard sur la forêt. Ainsi débutait la seconde partie du film.

Il s'est avéré que j'ai rapidement choisi d'écarter ce récit très *fictionné*. En effet même si la volonté première était de faire cohabiter le mythe et une représentation plus épurée de la forêt, l'anthropomorphisme qu'entraînait la personnification de la forêt se dressait trop fortement comme barrage à l'apparition de cette dernière comme singularité.

Ainsi la seconde version du scénario, bien que conservant le personnage du bûcheron, présentait une narration minimaliste plus à même de placer le spectateur dans un régime d'attention accrue à la forêt comme environnement sensible et non comme présence mystique. Le bûcheron se contentait alors d'arpenter plusieurs *tableaux* présentant des typologies de forêt différentes comme s'il n'existait pas de lien spatial entre plans. Ils se présentaient chacun comme une nouvelle matrice de perception (visuelle et sonore). J'imaginai que caméra serait d'abord entraînée par les mouvements (déplacements/gestes) du personnage, puis peu à peu se *fixerai*, laissant disparaître le personnage (par un jeu de décadrages et de sortie de champ) pour rejoindre l'immobilité apparente de la végétation. Pour le rôle du bûcheron je présentais un acteur dont le physique témoignait d'une certaine *force de la nature*, de sorte à ce qu'il apparaisse comme un élément parmi les éléments, pour la matérialité de son corps au milieu de la végétation.

Cependant lors d'une session de repérages en forêt j'ai rencontré par hasard un groupe de bûcherons à l'ouvrage sur un chantier. Après avoir discuté avec eux et obtenu leur autorisation, j'ai entrepris de les filmer. Non pas dans le but d'utiliser les images, mais plutôt d'observer et de me familiariser avec des gestes qui m'étaient inconnus et qui pourraient alors enrichir la fiction que je souhaitais tourner. Pendant ces repérages, je cherchais par moment à *essayer* certains des plans que j'avais en tête pour le futur tournage.

Au bout d'un certain temps de tournage j'ai constaté que la forêt apparaissait dans les plans d'une manière inattendue, certes différente que ce que j'avais alors imaginé pour la fiction, mais avec plus d'intensité. Il semblait qu'en filmant les bûcherons au travail, je ne cherchais pas à produire des images mettant en relation l'homme et la forêt par souci de composition et de cadrage, mais je cherchais simplement à filmer des gestes dont la logique ne m'était pas immédiatement évidente. Certes je saisisais certains principes généraux, mais à chaque fois que les bûcherons coupaient un nouvel arbre, les choses se déroulaient d'une manière différente. J'entrepris donc, sans cesser de filmer, de comprendre la logique interne de chaque geste ainsi que de celle qui les liait entre eux au sein des unités que constituaient l'abattage d'un arbre. En filmant de cette manière, les valeurs de plan ainsi que les positions de caméra se trouvaient immédiatement liées aux actions des bucherons selon une logique cherchant à témoigner au mieux du rôle et de l'incidence de chacune d'entre elles. Ainsi le choix de la focale (ajustable rapidement à l'aide du zoom) apparaissait comme hautement signifiant. Le couple focale/distance témoignait moins d'un désir de composition que de mon degré de compréhension, *d'apprentissage* des gestes.

Au départ la plupart des plans étaient tournés à une grande distance et en très longue focale car il m'était alors impossible de prévoir la chute de l'arbre ainsi que ses incidences collatérales (arrachage de branches provenant d'autres arbres lors de sa chute). Après plusieurs coupes, je commençais doucement à m'approcher et à élargir la focale (aux alentours de la focale normale) dans le but de créer une certaine proximité et une sensation de présence des corps, afin de témoigner de l'engagement physique et de la dextérité des bûcherons dans la forêt. Une fois cette proximité atteinte, il m'était alors possible de *resserrer* à nouveau la focale afin rendre compte des variations qui existaient dans la répétition des actions et qui témoignaient de la circonstance unique qu'imposait la topographie de la forêt et la singularité de chaque arbre abattu.

A l'instar de *La Libertad*, j'ai choisi de confronter le geste du cadrage (panoramiques) et les gestes des bûcherons au risque de *mal cadrer* plutôt que d'opter pour des plans fixes laissant l'action se dérouler et témoignant d'un certain *effacement*.

De cette manière, en essayant de suivre leurs mouvements, les corps des bucherons dans la forêt engageaient physiquement le mien par le biais de la caméra.

Ainsi, là où en employant un acteur il m'aurait incombé de le diriger selon la logique que je souhaitais imposer par ses actions, je me laissais ici guider par une logique externe. Là où l'enchaînement des plans pensés pour la fiction écrite aurait fait preuve d'une part d'arbitraire plus importante et leur composition d'un désir plus *esthétique*, ils trouvaient ici une logique dans une volonté d'observer et de comprendre à l'aide des images. La progression de la caméra dans la forêt suivait celle des bûcherons qui cherchaient les arbres malades et fragilisés risquant de tomber à la prochaine tempête. Je *n'allais* plus dans la forêt, j'y étais entraîné par l'expérience vécue des bûcherons. Mon corps et le cadre étaient mis en mouvement par l'habitude et l'habileté de leur corps dans la forêt.

Il est également important de signaler que les bucherons ne parlaient entre eux qu'en portugais ce qui me privait de certaines informations qui auraient pu faciliter la compréhension de leurs actions. Sans l'appui du langage, l'observation devenait mon seul moyen d'apprentissage et la caméra (notamment grâce au zoom) l'outil privilégié. Les plans ne constituaient plus une finalité, mais un moyen pour accéder à la forêt.

Si j'avais choisi un acteur pour incarner le rôle du bûcheron, le rapport physique à la forêt n'aurait sûrement pas été le même ne serait-ce qu'en raison de l'outillage et des actions qu'il m'aurait été permis de mettre en scène. La séquence de coupe d'un arbre (cf : V3 scénario) se serait résumée tout au plus à l'élagage d'un tronc déjà mort à l'aide d'une hache (pour des raisons d'autorisations). Ici, en filmant de vrais bucherons à l'ouvrage, la forêt prenait une dimension matérielle plus imposante du fait du rapport de force entre l'engagement physique des bûcherons et la nature physique des arbres. Filmer leur corps à corps avec la forêt ramenait cette dernière non plus en tant que décor où lieu de projections symboliques, mais comme présence matérielle, comme circonstance physique vécue par les bûcherons entre l'habitude du geste et l'immédiateté des perceptions.

C'est donc à la suite de cette rencontre et de cette première expérience de repérage que j'ai décidé de réorienter la première partie du film vers une démarche de cinéma *non-joué*. La position d'observateur que j'avais naturellement adopté, comparativement à celle pressentie dans une démarche plus *fictionnée*, se révélait plus à même de convoquer la forêt comme espace vécu. J'ai donc décidé de retourner filmer les bûcherons sur leur chantier suivant. Il s'agissait cette fois d'un chantier d'exploitation. Là où, lors des repérages, les bucherons évoluaient dans une forêt fournie à la recherche d'arbres fragilisés, la portion de forêt sur laquelle avait lieu le nouveau chantier se présentait comme une zone clairsemée avec uniquement des pins très espacés. Dans cette nouvelle forêt, les bûcherons pouvaient se déplacer sans encombre et en ligne droite entre la végétation. Pour ce qui était du choix des arbres à abattre, il ne faisait plus l'objet d'une connaissance particulière de la forêt car quasiment tous les pins de la zone étaient voués à l'abattage pour l'exploitation. Ainsi le rôle de *guide* que jouaient les bûcherons lors des repérages perdait en intensité mais j'y trouvais un nouvel enjeu. En effet, la forêt des repérages correspondait plus immédiatement avec l'idée que l'on se fait communément de la forêt, ou du moins avec les images de forêt (liées aux imageries) que convoque habituellement le mot dans notre imaginaire (une forêt avec différentes espèces d'arbres, une végétation touffue faisant barrage à la vue, des chemins s'enfonçant dans un labyrinthe de branches...). La forêt d'exploitation du chantier se présentait comme clairsemée, éparse et baignée de lumière. Elle correspondait à une typologie de forêt plus commune et plus *accueillante* telle que l'explique Peter Breman dans son étude *Paysage et Perception* :

*« Parmi les ambiances forestières qui plaisent généralement aux publics, on trouve les endroits ouverts où la lumière pénètre au sol. Et cela s'explique : tout individu a besoin de pouvoir se situer ou se repérer dans l'environnement. Pour cela il lui faut un champ visuel suffisamment dégagé qui lui permet de se sentir en sécurité. L'absence de végétation dense entraîne un éclairage direct au sol qui contraste avec l'éclairage diffus de la lumière perçue à travers la végétation. »*¹⁶

Ainsi la forêt d'exploitation du chantier contrastait avec la forêt de repérages. L'une étant plus propice à la projection imaginaire du fait de son manque à voir, et l'autre plus *rassurante*, plus neutre, peut-être plus vierge d'imageries et se présentant plus simplement de manière brute et concrète. Paradoxalement, sous l'action de l'homme, la forêt fortement domestiquée semblait avoir perdu sa propension à convoquer l'imaginaire.

16 Peter Breman, *Paysage et perception*, dans *L'arbre dans le paysage*, Editions Champ Vallon, 2002, p.75

De ce fait, filmer les bûcherons dans une forêt qui n'en n'était presque plus une (au regard de nos imageries) me semblait un moyen intéressant pour interroger ce qui *fait forêt*, ce qui fait sa singularité. D'une part en filmant une forêt à priori exsangue d'imageries il serait plus aisé de mettre l'accent uniquement sur les corps et les rapports de forces physiques. D'autre part filmer cette forêt *asséchée* invitait à déconstruire nos images d'une forêt primaire et sauvage comme quintessence du *naturel* et permettait de placer une forêt visuellement plus *banale* comme point de départ de notre démarche sur la singularité de la forêt. Lors du tournage j'ai donc choisi de mettre de côté le rôle de *guide* des bûcherons qui n'avait plus réellement de place et de me concentrer davantage sur leurs actions ainsi que sur les moments de pause témoignant de l'engagement et de la fatigue physique qu'engendre leur activité. Il m'importait également que la manière de filmer leurs actions, leurs déplacements, leurs regards témoignent de leur familiarité avec la forêt, des indices de leurs habitudes en tant que travailleurs de la forêt.

Au lieu d'essayer de lier toutes ces actions dans une forme continue comme ce qui était pressenti pour la fiction, j'ai choisi de traiter leur actions indépendamment comme des blocs isolés, presque intemporels, chacun centré autour d'une tâche précise qu'implique l'abattage. De cette manière je souhaitais mettre en évidence un rapport physique des hommes à la forêt dénué de toute croyance et prenant place dans le présent de chaque action sans que celles-ci ne soient inscrites dans la temporalité d'un récit. Chacun de ses *blocs* devait simplement montrer des hommes au travail dans la forêt, et ce que cela implique pour leurs corps.

Cependant, même si je cherchais à mettre l'accent uniquement sur le rapport physique des bûcherons à la forêt, leur pratique témoignait néanmoins d'une certaine conception utilitariste de la forêt. La forêt apparaissait n'être qu'un objet aux yeux des personnages, une ressource quantifiable destinée à l'exploitation et je me trouvais assez loin de l'image du bûcheron solitaire, plongé au cœur de la forêt et prélevant les arbres avec parcimonie.

Plutôt que d'essayer de dissimuler cet état de fait, j'ai choisi de l'intégrer au film. J'ai repensé la première partie du projet autour d'une forêt représentée comme objet dans l'intention de *briser* cette idée avec la seconde partie du film. En filmant la forêt dans les conditions de ce rapport avec les bûcherons, cette dernière apparaît alors doublement comme objet dans le film. D'abord parce qu'elle est perçue comme un objet par les protagonistes. Ensuite parce qu'en choisissant d'en faire une représentation *ordonnée* et en créant une certaine distance avec elle par l'image, le film la fait devenir objet comme l'explique Clélia Zernik :

« Avec la projection cinématographique, le monde n'est plus ce dans quoi on est pris, dans un rapport de fusion et d'immersion, il s'est détaché, proprement pro-jeté, mis à disposition du spectateur. (...) le monde se trouve en face (...) le monde est tout entier mis à disposition, et devient objet (...) Le spectateur est coupé de ce spectacle et ne peut interagir avec lui. Il n'y a pas d'évidence de la perception, elle est re-présentation, constituée par le regard à distance de l'observateur. (...) Au sujet-spectateur revient la maîtrise et la possession de l'image, tandis que cette dernière se fige en objet. C'est le « faire-devenir-objet » que pointe Heidegger quand il évoque le dispositif cinématographique. »¹⁷

De fait, bien que dans la première partie de Promenade n°2 la forêt ne soit plus perçue comme un décor mais comme espace vécu par les bûcherons, elle apparaît d'abord comme un objet dans le film. Elle est objet dans le regard des bûcherons mais également dans celui de la caméra. Elle apparaît comme prisonnière dans une image à distance disponible au regard dans un enchaînement de plans composés. Dans l'intention de renforcer cette idée de distance j'ai également choisi que le son de la première partie soit mixé en mono de sorte à ce que tout semble venir de l'écran. En posant la forêt comme objet en première partie du film l'idée était de chercher à excéder cette image-objet dans la seconde partie de sorte à ce que la forêt filmée retrouve une certaine présence et apparaisse par contraste avec bien plus d'intensité.

17 Clélia Zernik, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.20

Pour conclure, en filmant les bûcherons à l'ouvrage la forêt se trouve mobilisée comme espace vécu. Le manque à voir qui la caractérise habituellement n'est plus celui des choses cachées, des dangers tapis dans l'ombre propice aux projections imaginaires. Ce manque à voir devient celui qui réside dans le décalage entre les personnages et la caméra, entre les personnages et le spectateur : nous ne voyons pas la même chose. En suivant les bûcherons dans le cadre de leur pratique, le spectateur se trouve dans une position de néophyte par rapport aux personnages et il est peu à peu amené à poser un nouveau regard sur la forêt.

« Là où les sens du néophyte s'attachent à un état perceptif des choses en présence, les sens experts mobilisent un acquis invisible de la mémoire en pré-vision. Tenir en même temps le passé et le futur dans le présent de la perception, voilà qui relève d'une culture des sens très particulière en forêt puisque le résultat obtenu lors de la coupe n'aura des effets qu'à très long terme, c'est-à-dire à l'échelle séculaire de la forêt. L'essentiel est invisible aux yeux du néophyte. Il peut assister au même événement et ne rien voir comme l'expert faute de références et d'indices significatifs. (...) Si le néophyte ne voit rien, ce que voient le forestier ou le bûcheron, du fait de leur expérience et de leur familiarité avec la forêt, leur permet d'estimer et d'apprécier l'arbre ou l'ambiance générale pour effectuer l'acte technique adéquat. Or, pour voir, il faut disposer d'une capacité à lire les signes visuels, sonores, cénesthésiques. Voir pour travailler en forêt revient à identifier des indices dans la lumière, la densité, les sons, les formes et les volumes, les couleurs, l'état des arbres et de la végétation dans son ensemble, à respirer les odeurs, sentir la fraîcheur, l'humidité ou la sécheresse, parfois la fatigue, rester vigilant en dépit des conditions difficiles. Autrement dit, la vision inclut aussi la dimension sonore (...) il convient de rappeler que la vision ne se réduit pas au sens visuel. In fine, la vision réintroduit et contient tous les autres sens.

(...) Le corps requis dans l'abattage n'est pas un corps qui tient sa puissance d'un volume musculaire et d'une force physique, mais un corps qui intègre lentement une habileté, une gestuelle, des postures, un savoir-voir, savoir-percevoir et un savoir-faire. »¹⁸

Au regard de ce texte qui témoigne de l'écart entre la manière dont le néophyte et le bûcheron voient la forêt, ainsi que de la manière dont ce savoir-voir est mobilisé dans les gestes du bûcheron, il semble qu'en filmant les bûcherons au travail, en mettant l'accent sur leurs gestes, leurs déplacements, leurs regards, il est possible d'amener le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit, ou plutôt sur ce qu'il ne voit pas.

18 Nadine Ribet, *Réguler la lumière... Ambiances forestières et répertoires de signe : les sens au travail*, dans *Cahier Du GHFF Forêt, Environnement Et Société* /// N° 27. 2017, p.55

De signifier que la logique qui anime les gestes des personnages témoigne d'une autre *vision* de la forêt à laquelle il n'a pas accès.

En filmant le travail des bûcherons, la forêt apparaît non plus comme toile de fond, comme décor lisible par le spectateur, mais comme un environnement plus complexe qui conditionne les actions des protagonistes et par extension les mouvements du cadre. Ce *savoir-percevoir* des bûcherons se cristallise dans les gestes que les mouvements du cadre cherchent à épouser. Ainsi la représentation de la forêt ne tient plus seulement à une logique extérieure mais se trouve en quelque sorte davantage lié à la forêt, à ses arbres, à sa topographie, à sa singularité.

A l'origine du projet j'envisageais que la première partie du film insiste sur l'expérience sensible du bucheron en forêt (comme c'est le cas dans *Un Lac*), d'une part en travaillant différentes ambiances sonores, mais également en s'intéressant à l'engagement de ses autres sens (par exemple lorsqu'il touchait l'écorce pour juger un arbre, ou l'équilibre qu'impliquaient ses pas hors des sentiers). Cet aspect de l'expérience sensible des personnages se trouve être moins présent dans la version finale, ou tout du moins il a pris une autre forme. En filmant les bûcherons sur le chantier l'ambiance sonore était principalement dominée par les bruits des machines qui couvraient les sons de la forêt. De manière générale, les machines et l'outillage semblaient s'interposer entre les bûcherons et une expérience sensible plus *directe* de la forêt (port de casque anti-bruit, de gants, déplacement en véhicule). Dès lors les moments de pause devenaient le lieu d'un retour des stimuli sensibles de la forêt du fait de l'arrêt des machines.

C'est en accentuant ce contraste que j'ai envisagé de mettre en scène l'expérience sensible des personnages. D'abord en saturant l'espace sonore avec le son strident des machines, pour qu'ensuite lors des pauses, les bûcherons semblent redécouvrir peu à peu le murmure de la forêt. Je ne souhaitais pas que les bûcherons soient perçus comme des *destructeurs* de la forêt, mais plutôt comme étant eux même prisonniers d'une certaine logique incarnée par les machines, une logique qui rompait le lien sensible avec la forêt qui est à la base de leur métier.

Ainsi dans la première partie du film l'expérience sensible de la forêt par les personnages apparaît presque comme perdue, lointaine, atrophiée par les machines. Elle refait brièvement surface lorsque les bucherons épuisés tendent à nouveau l'oreille vers la forêt.

Le rapport sensible, attentif, de l'homme à la forêt que je souhaitais mettre en scène par la fiction ne trouvait plus sa place. Forcé de faire ce constat j'ai pris le parti de marquer plus franchement le contraste entre la première et la seconde partie du film. Là où la fiction cherchait initialement

à placer le spectateur avec le personnage, au plus près des impressions de la forêt. La version mettant en scène les bûcherons professionnels tend à *éloigner* la forêt du spectateur, à la fois à l'image et au son, pour la reconvoquer avec une intensité nouvelle en seconde partie. Le spectateur qui, en première partie voyait la forêt à *distance*, s'y trouve *immergé* dans la suite du film.

Ainsi la seconde partie de ce mémoire sera consacrée à la possibilité d'une expérience immersive du spectateur au *cœur de la forêt*. Nous chercherons à voir comment la forêt filmée peut retrouver une certaine présence. Comment représenter la forêt pour que le film devienne le lieu d'une expérience perceptive englobante pour le spectateur.

**Deuxième partie – Immersion sensible du spectateur :
émergence d'une présence**



Photogramme tiré de *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul (2004)

« (La jungle) C'est le territoire et le personnage principal de mon cinéma (...) son pouvoir de fascination est sans limite. Il faudrait plus d'une vie pour explorer toutes les facettes de la jungle, ses silhouettes, ses couleurs, ses températures. Après un court métrage que j'ai tourné pour lui rendre hommage, j'avais dit que je n'y reviendrais plus. Mais c'est plus fort que moi. J'ai grandi au beau milieu de la jungle et c'est le meilleur acteur que je puisse

trouver pour mes films. »

Apichatpong Weerasthakul

En étudiant la possibilité d'une représentation de la forêt au cinéma non comme décor mais comme espace vécu par les personnages, nous avons signifié l'importance de l'expérience sensible éprouvée par les corps. La forêt apparaît comme un lieu où tous les sens sont sollicités et où les perceptions tendent à se confondre comme l'écrit Robert Harrison : « *Dans l'histoire de la civilisation occidentale, les forêts représentent un monde à part, opaque (...) un lieu qui brouille les oppositions logiques, les catégories subjectives. Un lieu où les perceptions se confondent révélant certaines dimensions cachées du temps et de la conscience* »¹⁹

Cette propension à une expérience perceptive foisonnante et confuse tient en partie au fait que la forêt met à l'épreuve notre appréhension de l'espace par la vue. L'entrelacs de la végétation se pose comme un problème à la vision. Nous ne sommes plus tout à fait capables de différencier le proche du lointain ni même l'étagement des *plans*. La forêt nous dissimule également la *source* des sons émis par une éventuelle présence. En raison de cet échec de la vue, tous les autres sens se trouvent mobilisés pour renseigner notre évolution dans l'espace. La forêt devient une

¹⁹ Robert Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidental*, Edition Flammarion, coll « Champs essai », 1992, p.10.

expérience englobante. « *Les sons, les odeurs, le toucher, le goût, puissants embrayeurs des sensations, nous font ressentir une forêt que la représentation paysagère, soumise à la seule vue, n'a pas su ou n'a pas voulu nous montrer.* »²⁰

Dans la préface de son ouvrage *La Forêt sonore*, Jean Mottet explique :

« *Dans leur quasi-totalité, les écrivains, les artistes, les poètes ont célébré l'arbre et la forêt sous la forme très spécifique du paysage entendu comme spectacle visuel. Qu'avons-nous oublié ? Est-ce seulement par la vue que nous pouvons y accéder ?* « *Quelques dizaines de mètres de forêt suffisent pour abolir le monde extérieur, un univers fait place à un autre, moins complaisant à la vue mais où l'ouïe et l'odorat, ces sens plus proches de l'âme, trouvent leur compte* » affirmait Claude Lévi-Strauss. *Doué pour voir, regardeur du monde, l'homme peut-il aussi l'écouter ?* »²¹

Comment faire de cette expérience sensible de la forêt une expérience de cinéma ? Comment ramener la forêt comme présence et non comme simple représentation distanciée, comme une « image "devenue détachable, transportable" quelque chose que l'on peut posséder »²² qui se déploie *face* au regard du spectateur ?

Dans l'ambition de filmer ce qui fait de la forêt une singularité, il semble primordial de s'intéresser à l'expérience sensible que nous pouvons en faire au cinéma. En effet, si la perception ordinaire en forêt fait intervenir l'intégralité des sens au détriment de la vue, quelles peuvent-être les possibilités d'un médium principalement attaché à la vue pour nous placer en tant que spectateur au plus près de ce qu'une forêt suscite. Si lors d'une promenade en forêt nos autres sens nous renseignent et nous guident, au cinéma ne nous risquons-nous pas à une perte de repère, à une confusion perceptive d'autant plus forte du fait que seules la vue et l'ouïe nous sont disponibles.

Dans cette partie nous verrons comment il est possible de filmer la forêt afin de lui rendre une certaine présence en cherchant à faire de l'expérience du spectateur une expérience perceptive *plus englobante*. Nous verrons également de quelle manière les lacunes de l'expérience sensible du spectateur peuvent participer d'une *redécouverte* de la forêt.

20 Véronique Dassié et Yves Posse, *Forêt, Arts et cultures : l'épreuve des sens*, dans *Cahier Du GHFF Forêt, Environnement Et Société* /// N° 27. 2017, p.7

21 Jean Mottet, *La Forêt Sonore : de l'esthétique à l'écologie*, Editions Champs Vallons, 2017, emplacement.27 (Kindle édition)

22 Clélia Zernik, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.36

Chapitre I – Perte de repères du spectateur

Amener le spectateur à faire une expérience sensible singulière de la forêt au cinéma c'est aménager dans le film les conditions de réception de cette expérience. Plonger le spectateur dans un état d'attention accrue aux stimuli visuels et sonores de l'espace forestier. Comme nous l'avons vu précédemment, cette attention s'édifie dans un certain être-avec, un certain synchronisme avec les personnages pour qui la forêt constitue un espace vécu. Cette attention est favorisée par une certaine suspension de la narration au profit du rythme de leur quotidien et de l'intensité de leurs perceptions. Mais il ne s'agit pas là de l'unique biais par lequel un film peut nous amener à un état plus attentif aux variations sensibles de la forêt. Plutôt que de faire le choix de rationaliser ou de rendre intelligible au spectateur l'espace de la forêt qu'il représente, il est possible d'envisager une représentation où la forêt perdrait tout aspect géographiquement et géométriquement lisible pour ne devenir qu'une matrice de sensations. Une représentation qui chercherait à accentuer la perte de repère qui est naturellement l'apanage de la forêt, dans l'intention d'en faire surgir les caractéristiques sensibles avec plus d'intensité.

Dans cette perspective intéressons-nous à l'œuvre du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul et plus particulièrement à son troisième long métrage, *Tropical Malady* (2004). Premièrement il est important de noter que le film est scindé en deux parties. La première partie se présente comme la rencontre et comme la naissance d'une romance entre Keng un militaire et Tong un jeune homme de la campagne. La première heure du film se passe sans réels enjeux dramatiques, on alterne entre des scènes de ville et de campagne qui témoignent de l'amour naissant des deux personnages. Au milieu du film, alors que les personnages viennent de se dire au revoir après une étrange étreinte (les deux jeunes hommes se *dévorent* mutuellement les mains sous la lueur d'un réverbère), on apprend que Tong a disparu et que du bétail a été volé dans son village. Keng décide de partir à sa recherche et s'enfonce dans la jungle. Durant la seconde partie du film on assiste à une traque entre Keng et une créature protéiforme qui possède tantôt l'apparence de Tong nu, tantôt celle d'un tigre.

Bien que le film présente la forêt à la fois comme le territoire des esprits et à la fois comme l'espace mental dans lequel se déroule la quête identitaire du personnage, la manière dont il nous plonge au cœur de la forêt n'en reste pas moins prégnante.

C'est dans la seconde partie du film que nous entrons littéralement dans la jungle pour ne plus en sortir une heure durant. Là où la première partie du film restait à la lisière de la forêt dans une nature clairsemée et bucolique, la seconde nous plonge au cœur d'une végétation luxuriante, presque étouffante. Dès l'instant où Keng quitte les chemins balisés sur la trace du tigre, la jungle apparaît comme un labyrinthe, un entrelacs de feuilles, de troncs, de lianes dont la structure anarchique sature l'espace du cadre (**Fig.17**).



Fig 17. *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul : labyrinthe végétal

Au fur et à mesure que le personnage s'égaré dans la végétation, l'espace et le temps perdent de leur lisibilité. A l'instar du personnage, le spectateur est amené à se perdre dans l'espace-temps représenté par le film. La forêt ne constitue plus un lieu à proprement parlé, elle devient peu à peu une matière englobante qui semble s'étendre dans l'entièreté de la salle par le biais du son et ainsi placer le spectateur et le personnage au même niveau d'appréhension sensoriel des événements. Cette sensation de proximité sensible avec le personnage est renforcée par des va-et-vient entre un régime de cadrage sur pied et des plans en caméra portée. Ces variations de régimes de cadre interviennent comme si dans la jungle, la caméra ne pouvait rester simple observatrice *extérieure* et que les conditions lui imposaient parfois de se défaire de la position confortable et installée sur pied pour suivre le personnage dans les espaces les plus accidentés.

Ainsi que nous soyons en plan large ou en plan serré, la jungle nous prive d'une lecture de l'espace et des perspectives par la vue. En plan large c'est le personnage qui s'efface dans la végétation, en plan serré c'est l'espace environnant qui devient un amas de matière illisible. Les distances entre les objets ne sont plus identifiables et le flou lié à la profondeur de champ qui nous permet habituellement d'étager les différents plans de l'espace représenté devient ici un facteur supplémentaire de la perte de repères spatiaux. Le flou des avants-plans et celui des

arrières-plans en viennent à se confondre, à se mélanger défiant nos habitudes quant à l'appréhension de l'espace représenté par la lecture des qualités optiques de l'image cinématographique (**Fig.18**)



Fig 18. *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul : entrelacement des flous

Il apparaît également que les repères temporels perdent leur lisibilité. Entre les différents plans la luminosité varie, cependant il n'est pas possible de déterminer si ces variations sont liées au passage du temps et à la course du soleil dans le ciel ou s'il s'agit seulement d'un épaissement de la végétation en un endroit donné. Seule la dialectique jour/nuit devient clairement identifiable. La jungle semble imposer une forme de binarisation de sa représentation. L'espace ne se lit qu'en termes de dedans/dehors, et le temps en termes de jour/nuit. Le spectateur se trouve prisonnier de ces oppositions qui contredisent son appréhension ordinaire de l'espace et de l'écoulement du temps.

Il apparaît également que l'esthétique du film ne cherche pas à tendre vers une plus grande lisibilité de l'espace-temps de la jungle thaïlandaise, bien au contraire. Le montage, l'exposition, les cadres, le son, tous les procédés du film participent de la perte de repères du spectateur. Ainsi on observe que le personnage effectue des entrées et de sorties de champ de manière arbitraire, les variations de luminosité entre les plans sont faussées par des effets d'ouverture et de fermeture du diaphragme (**Fig.19**), le son ne présente pas de coupes franches et tout semble liée dans une atmosphère sonore continue comme si la jungle était une entité homogène.



Fig 19. *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul : faux raccord lumière à un plan d'intervalle

En cherchant à perdre davantage le spectateur au cœur de la forêt, le film en vient à perdre le spectateur dans l'appréhension même des codes de la représentation cinématographique. Les catégories et les procédés qui permettent habituellement au spectateur une certaine intelligibilité de la représentation se trouvent mis à mal. L'absence de perspectives, la cohérence presque infinie de la végétation qui se succède de plans en plans et le manque de repères temporels donnent une nouvelle consistance à la question des raccords. En effet, sans la possibilité d'un ancrage stable du spectateur dans l'espace et le temps représenté par le film, chaque raccord devient une ellipse potentielle. Il nous est impossible de déterminer avec certitude si le raccord entre deux plans s'est effectué dans la continuité temporelle et spatiale de la séquence, ou s'il vient de s'écouler un important laps de temps et que le personnage se trouve dans un autre espace. A ce titre, lors d'une séquence en montage alternée où Keng traque la créature (Tong nu), il est impossible de déterminer la distance physique qui les sépare dans la forêt. Il n'est également pas possible de caractériser le régime de montage. Il peut aussi bien s'agir d'un montage alterné reposant sur une certaine simultanéité temporelle, que d'un montage parallèle où les deux actions seraient séparées dans le temps du récit.

De même que les procédés de montage perdent de leur lisibilité, les notions de champ et de hors-champ semblent perdre de leur validité pour appréhender la représentation. Le hors-champ qui constitue normalement l'espace qui se situe au-delà des limites imposées par le cadre se trouve ici complexifié : il apparaît à la fois comme étant à l'intérieur et à l'extérieur du cadre brouillant ainsi les limites de ce dernier. Dans la jungle telle qu'elle est filmée par Weerasthakul, le hors-champ est ramené au sein même du cadre par la végétation qui crée alors un hors-champ dans la profondeur de l'image. Ainsi, lorsque certains bruits attirent l'attention de Keng, il est difficile d'identifier si la source sonore se situe au-delà des limites du cadre ou bien à l'intérieur même du champ.

De cette manière le spectateur se voit peu à peu privé des outils analytiques pour décrypter ce qu'il perçoit comme une représentation à distance parfaitement déchiffrable.

Privé des clefs de lecture qu'il peut habituellement convoquer face au film, il se trouve projeté au cœur d'une expérience singulière de cinéma où le sensible et la perception prime sur l'analyse et la compréhension. De cette manière la jungle va progressivement investir tout l'espace de la salle et saturer les sens éveillés du spectateur.

L'expérience d'une perte de repères face au film s'intensifie lorsque la jungle se trouve plongée dans la nuit. Plus l'obscurité progresse, plus les repères qui permettent la lisibilité de la représentation deviennent ambiguës. La caméra oscille entre des prises de vues notoirement subjectives et des plans sur pied suivant le personnage en panoramique. Par moment nous sommes poussés vers une certaine identification avec le personnage ou du moins vers un synchronisme avec ses conditions de perceptives. Parfois le personnage semble disparaître comme rongé par l'obscurité nous laissant pour ainsi dire seuls dans la jungle (**Fig.20**).

A ces changements des statuts d'énonciation, vient s'ajouter un *dérèglement* du montage. Certains événements se répètent et sont rejoués sous différents points de vue, ce qui contribue à déconstruire les repères spatio-temporels.

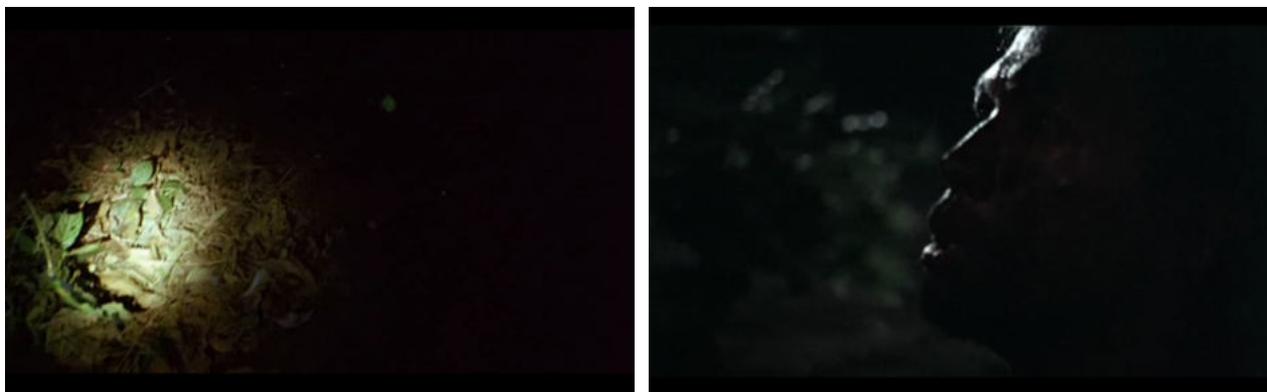


Fig 20. *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul : plan subjectif / disparition du personnage

D'autre part, la jungle, bien qu'éclairée en certains endroits, est plongée dans une telle obscurité qu'elle semble se fondre dans la salle de cinéma. Les limites du cadre volent en éclat et le son 5.1 qui englobe le spectateur accentue la sensation que la jungle s'étend dans tout l'espace de la salle. Le spectateur se trouve donc dans l'incapacité de déterminer avec précision où commence et où s'arrête l'espace de la représentation (les limites du cadre). L'atmosphère chaude, humide et étouffante de la jungle emplit peu à peu la salle. Le personnage de Keng est aux aguets, son

corps est luisant de sueur, couvert de terre et de sangsues. Il est à bout de force, dans un état d'hypersensibilité aux moindres impressions. « *La corde sensitive est hypertendue* ».

Lorsqu'elle analyse *Un Chien Enragé* de Akira Kurozawa, Clélia Zernic explique que cet état du héros (à bout de neufs suffocant sous l'effet de la chaleur qui constitue la matrice du film) change le statut de la représentation : « *Le film n'est plus un spectacle, mais une épreuve, que le spectateur vit bien plus qu'il ne la contemple. Ainsi le dualisme du spectacle et du spectateur étant contourné, tout est renversé, du côté des qualités secondes, du vécu qualitatif. La chaleur n'est pas à distance, elle englobe le spectateur aussi bien que les autres personnages ; il n'est plus de frontières entre la scène et la salle. Le film n'est pas le lieu d'une représentation, mais le lieu, ou plutôt le sans lieu, d'une expérience ou d'une épreuve de la présence. L'objet filmique est délocalisé ; à proprement parler, il n'est plus d'objet filmique en face et à distance, mais une expérience anonyme et englobante.* »²³

Ainsi le spectateur de *Tropical Malady* est amené à faire l'expérience d'une certaine présence de la forêt filmée. En contournant la frontière entre la salle et l'écran, le film nous invite à « *retrouver l'immédiateté d'un commerce avec le monde, non surplombant et non instrumentalisé* »²⁴.

Même si l'on notera que l'immersion du spectateur est mise au service d'un récit aux caractéristiques fantastiques (fantôme, esprits, métamorphose...), le film ne fait pas de la forêt un espace surnaturel en soi. Au contraire, le réalisateur semble signifier que les occurrences fantastiques sont le fruit d'un imaginaire projeté par les hommes.

Selon cette idée, à la fin du film le personnage de Keng se trouve dans une situation qui s'apparente à celle du spectateur de cinéma. Alors qu'il est plongé dans le noir, apparaissent devant lui des formes en mouvement, des formes qui ressemblent à des projections lumineuses. Le fantôme de la vache que Keng vient d'abattre se présente comme une forme laiteuse, comme une projection qui viendrait se placer entre le spectateur et les images du monde (la forêt, **Fig.21**)

23 Clélia Zernic, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.118

24 *Ibid*, p.119



Fig 21. *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul : fantôme

Le fantôme apparaît comme une projection d'au moins deux manières. D'une part il se présente comme une projection lumineuse qui prend forme *sur* les images, entre la forêt et l'œil du spectateur. Mais il s'agit également d'une projection imaginaire dans l'espace de la forêt. Il semble que cette projection vient s'intercaler entre le spectateur et les images, comme si le cinéma (l'acte de projeter) créait un voile, apportait une nouvelle couche à la lecture du monde. Cependant la forme du fantôme ne reste pas *entre les images* et le spectateur, elle s'enfonce entre les arbres pénétrant ainsi l'espace tridimensionnel de la forêt. De cette manière il semble que l'imaginaire créé par la projection cinématographique trouverait une place dans le monde *ordinaire* et viendrait le peupler d'imageries, ou peut-être en révéler des dimensions cachées. En insistant sur l'artificialité de cette projection imaginaire (dont la teneur dénote avec le reste du film), Weerasethakul révèle l'artifice de la projection cinématographique : la forme blanche du fantôme laisse apparaître l'écran, le support de la représentation. A rebours d'une logique d'immersion et d'une volonté d'effacer les frontières de la représentation, c'est le dispositif qui émerge sous la lumière blanche. L'écran nous rappelle l'illusion à laquelle nous sommes entrainés d'assister. En révélant une partie de son dispositif là où auparavant il cherchait l'immersion totale, le film interroge sa propre représentation. Cette forme blanche apparaît comme un *trou* dans la bulle créée par l'expérience immersive du film. La *réalité* de la salle refait surface. Il est possible d'interpréter cette rupture momentanée de l'expérience immersive par le surgissement de cette *projection* comme une invitation à considérer le cinéma dans son pouvoir à créer des imageries qui *peuvent* ensuite le monde ordinaire.

Ainsi nous avons vu comment Weerasethakul filme la jungle pour qu'elle devienne une expérience immersive pour le spectateur. *Tropical Malady* laisse en un sens la jungle *imposer* sa représentation, il abandonne une certaine lisibilité des images et une continuité du récit au profit de l'immersion dans la forêt. La perte de repère qui est d'ordinaire l'apanage de cet environnement est accentuée par l'esthétique du film et la représentation s'en trouve affecté dans sa structure. Le film devient une jungle dans laquelle se perd le spectateur sans arriver à dépeêtrer l'inextricable, l'entrelacs d'images et de sons, ainsi que la manière dont ils sont agencés. Nous allons maintenant voir plus en détail comment peut se jouer l'expérience sensible de la forêt par le spectateur une fois que ce dernier se trouve placé dans des conditions propices à sa réception.

Chapitre II – Un visuel saturé

Filmer la forêt c'est se confronter à un espace visuellement surchargé où le regard ne sait pas sur quoi se poser. La composition des cadres n'est pas évidente et tout semble vouloir la déborder. C'est peut-être ici que se joue le clivage entre une représentation de la forêt convoquant irrémédiablement l'imaginaire et une autre ayant pour enjeu l'expérience perceptive. En effet, la structure enchevêtrée de la forêt peut selon les cas être envisagée comme un manque à voir, un obstacle qui nous empêcherait de voir au loin, de projeter une trajectoire comme c'est le cas pour Descartes dans *Le discours de la méthode*²⁵. Un manque à voir qui dissimulerait à notre regard de potentielles déconvenues. Selon cette vision, ce n'est pas la forêt en tant que telle qui constitue un enjeu, elle n'est qu'un objet qui nous empêche de voir ce qui pourrait constituer le réel enjeu (danger, rencontre, destination...). En revanche, dans le cas contraire, la forêt n'est plus envisagée comme manque à voir, mais comme trop plein de visible. La complexité structurelle de la végétation ne dissimule pas les choses, elle se présente à la perception comme une surabondance de visible, une mise à l'épreuve pour la perception humaine. En ce sens, c'est la singularité de sa structure naturelle qui devient un enjeu dans une confrontation sensible de l'homme avec le monde.

Que ce soit dans *La Libertad*, dans *Tropical Malady* ou bien dans *Blissfully Yours* le premier long métrage de la trilogie du cinéaste Apichatpong Weeasethakul (la trilogie incluant : *Blissfully Yours*, *Tropical Malady*, et *Uncle Boonmee*), la forêt apparaît au spectateur comme une expérience de *trop de visible*. A l'instar de *Tropical Malady*, *Blissfully Yours* est un film en deux parties. La première se déroule à la ville est la seconde se présente comme une partie de campagne dans la jungle. Le film met en scène Min, un jeune clandestin birman, sa fiancée thaïlandaise Roong, et Orn, une femme plus âgée qui s'occupe du jeune homme. Dans la seconde partie du film les trois protagonistes partent dans la jungle et l'on assiste à plusieurs scènes bucoliques de repas, de baignade ou bien d'actes sexuels. Contrairement à la jungle de *Tropical Malady*, la jungle de *Blissfully Yours* n'est pas le repère des esprits, mais simplement un lieu de promenade et de jeux amoureux.

25 Dans le *Discours de la méthode*, Descartes établie une analogie entre sa méthode pour accéder à la connaissance et la situation d'un voyageur perdu en forêt qui se doit de fixer une direction et s'y tenir en conservant la ligne droite sans jamais errer ni s'arrêter.

Durant la seconde moitié du film, le spectateur est confronté à la forêt dans une expérience de *trop de visible*. Son regard est mis en échec, et la vue ne lui permet plus une perception organisatrice de l'espace, des formes, des couleurs. La forêt devient une incessante variation de couleurs et de formes parfois proche de l'abstraction (cela est également notable dans la séquence en prise de vue subjective de *La Libertad*, **Fig.7**).

La ligne droite et la perspective disparaissent pour laisser place à une matière sans profondeur, à une multitude de lignes courbes. Le végétal sature la vision et empêche la lecture des images. Cette logique marque une rupture avec une représentation de la forêt comme décor ou comme paysage « *entendu comme mise en scène organisée de ces motifs (éléments naturels) pour un regard distant, dans un souci de contrôle et de soumission de la nature.* »²⁶

Le spectateur fait ainsi une expérience visible où la représentation ne lui permet plus une domination, une soumission de la forêt à son regard. Les images de la forêt produisent de l'illisible, de l'indistinct qui met en échec la perception visuelle du spectateur et viennent perturber sa posture confortable d'observateur distant face à un spectacle *consommable* qui se déroulerait devant lui (**Fig.22**).



Fig 22. *Blissfully Yours*, Apichatpong Weeasethakul : enchevêtrement végétal appuyé par un fondu enchainé

Dans ces moments où la forêt sature le cadre, la vue n'est plus sollicitée à la recherche d'une certaine signification symbolique des images, elle est stimulée en tant que processus de perception. Les yeux se perdent en essayant *comprendre* la structure de ce qui nous est montré et les images débordent d'une matière végétale. Dans les longs panoramiques de *Blissfully Yours* (**Fig.22**), les grandes plages de couleur verte semblent s'animer et prendre vie dans l'instabilité du grain de la pellicule, comme si cette énergie vivante de la forêt *palpitait* encore dans les images tel que le fait remarquer Jean Mottet en soulignant le fait que « *bien qu'au cinéma*

²⁶ Jean Mottet, *Autre forêt, autre présence : le cinéma à l'écoute de la forêt japonaise*, dans *La Forêt Sonore : de l'esthétique à l'écologie*. Editions Champs Vallons, 2017, emplacement.3437 (Kindle édition)

comme dans les autres arts, le procès de signification sacrifie l'existence concrète de ce qui est signifié, le film, quant à lui, fait surgir, en même temps, la matérialité de ce par quoi il a eu lieu, la présence d'une énergie invisible au sein même des formes cinématographiques. »²⁷

Ainsi le végétal de la forêt apparaît moins comme un ensemble d'objets ou de formes, mais comme une puissance vivante, palpitante qui émane de l'image.

A propos de cette sensation de visible obstrué à l'écran, Clélia Zerink parle d'une « *logique de l'agrégat* » (en faisant référence à un plan des *Oiseaux* d'Hitchcock où les volatiles pullulent dans l'image jusqu'à mettre à mal les frontières du cadre). Cette logique ne permet plus au spectateur de « *posséder le contenu de l'écran comme on possède un contenu objectif à disposition ; il est comme projeté à l'intérieur de l'image, ou plutôt c'est la continuité de la chair qui va du corps au monde qui est retrouvée* »²⁸

Elle explique également en prenant comme exemple des plans montrant la frondaison des arbres dans *Rashômon* de Kurosawa, que ce « *pullulement organique* » qui fragmente l'image met en danger la composition liée à la structure du cadre. « *La parcelle prend vie et peut se multiplier par-delà la limite du cadre. Le cœur de l'image se dote d'un grésillement, d'un scintillement permanent qui relaie la vibration ou le rythme particulier au film et permet de retrouver la densité de l'expérience immédiate de la présence. Le film n'est plus en face mais englobe le spectateur dans un rythme et un sentir spécifique, dans sa dimension charnelle et physiologique, tactile et kinesthésique.* »²⁹. Ainsi dans *Blissfully Yours*, le spectateur se trouve moins dans un regard que dans l'expérience d'une vision, d'un sentir par le voir que l'on ne peut pas objectiver et tenir à distance.

Il apparaît donc que cette expérience du visible saturé que fait le spectateur plongé au cœur de la complexité végétale de la forêt participe à ramener cette dernière comme présence. Cependant il est important de noter que cette sensation de présence a trait énormément au traitement du son. Il semble que parce que la vue est mise à mal, l'expérience sonore se trouve projetée au *premier plan* de l'attention du spectateur.

« Là où le pouvoir de la vue s'arrête c'est l'oreille qui toujours, au centre de son cercle de perception, prend le relais pour scruter l'alentour. (...) C'est du moins au moment où l'œil perd en efficacité que la conscience de l'écoute commence à naître. »³⁰

27 *Ibid*, Emplacement. 3468

28 Clélia Zernik, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.64

29 *Ibid*, p.114

30 Daniel Deshays, *Le « paysage sonore », une congélation du vivant*, dans *La Forêt Sonore : de l'esthétique à l'écologie*. Editions Champs Vallons, 2017, emplacement.236 (Kindle édition)

Comme l'explique Daniel Deshays, en forêt l'ouïe supplée la vue lorsque cette dernière est obstruée. L'expérience sonore de la forêt par le spectateur vient creuser l'ouverture, la première brèche ouverte par la mise à épreuve du visuel et la forêt tend alors à excéder davantage les limites du cadre de la représentation.

Si le son vient ainsi ouvrir l'espace occulté à la vision, ce n'est pas pour autant qu'il participe d'une meilleure lisibilité des images. Au contraire dans *Blissfully Yours*, la matière sonore de la forêt thaïlandaise telle qu'elle est restituée dans le film apparaît comme une superposition de sons extrêmement riche à l'instar de l'inextricable végétation qui sature les images. Les oiseaux, les insectes, le vent, l'eau, tous les sons de la nature s'ajoutent en une nappe indéchiffrable. Loin de l'image de la forêt silencieuse souvent opposée à la ville bruyante, la jungle de *Blissfully Yours* présente une activité sonore débordante dont l'intensité se révèle lors des variations cut de l'ambiance sonore entre les différents plans. Contrairement à *Tropical Malady* qui cherchait à harmoniser le son entre les différentes séquences dans le but de perdre le spectateur en le plongeant dans une ambiance sonore continue et lancinante, *Blissfully Yours* met l'accent sur les différences et les variations sonores entre les différents espaces parcourus par les personnages. Il ne s'agit plus d'un vrombissement hypnotique, mais d'une richesse sonore quasi insaisissable et perpétuellement changeante. Ce mille-feuille sonore révèle toute une vie invisible de la forêt et participe d'une disjonction entre les sons et l'image.

Comme le souligne Daniel Deshays, « *Le sonore est un simple indice de mouvement, une empreinte, une trace, la résultante d'un geste qui a eu lieu.* »³¹. De fait, la multitude des sons témoigne directement de la richesse vivante de la forêt qui n'apparaît plus simplement comme lieu mais peu à peu comme écosystème.

Il apparaît que seuls les sons produits par les personnages entretiennent une corrélation directe avec l'image. Pour ce qui est des bruits de la forêt ils proviennent aussi bien du champ que du hors champ de manière indistincte. Ils englobent véritablement le spectateur qui ne peut ni en identifier la source, ni la réduire à une manifestation dans l'image. L'image et le son se présentent alors comme autonomes et apportent chacun une vibration sensorielle spécifique. La forêt ne semble plus statique et inerte, elle est perçue comme pleinement vivante, si vivante qu'elle excède la représentation, se refuse à être *contenue* par le regard.

La longueur et la lenteur des plans nous laisse pleinement le temps d'entrer dans une écoute attentive. Alors que la vue cherche à comprendre la logique structurelle des images de végétation, l'ouïe cherche à discerner les différentes sources sonores.

31 *Ibid*, Emplacement 479

Le spectateur est amené à imaginer les éléments à l'origine des sons, à projeter une représentation seconde là où le film ne peut lui-même représenter la complexité invisible de la forêt.

Ainsi, comme nous l'avons vu, le film brouille la vue du spectateur et le pousse vers un espace sonore trop vaste et difficilement appréhendable. Parce qu'il disjoint la perception auditive de la perception visuelle, parce que le son ne nous permet pas de lire l'image mais nous signifie la prégnance de tout un monde invisible, le film bouscule nos habitudes de spectateur de cinéma.

La saturation du cadre par la végétation nous empêche de nous projeter vers le lointain et nous nous trouvons *pris* dans un huis-clos forestier. Le foisonnement de la matière sonore nous place dans une proximité avec la forêt où tout nos sens se trouvent sollicités. Nous acceptons progressivement que tout regard et toute écoute analytique ne nous permettra pas de déchiffrer la complexité de ce qui nous est représenté par associations d'idées, et nous succombons à la surabondance des impressions. Peu à peu nous laissons ces impressions nous englober, nous pénétrer et résonner en nous avec l'ensemble de nos sens, avec « *la mémoire de notre corps, celle de l'émotion qui nous imprègne bien souvent au-delà de la brièveté de l'événement.* »³²

32 Catherine Grout, *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Editions La Lettre Volée, 2004, p.84

Chapitre III – Nouvelles qualités sensibles des images et des sons

En proposant une expérience audio-visuelle de la forêt surchargée et parfois presque indéchiffrable, *Blisfully Yours* en appelle à tous les sens du spectateur ce dernier étant à la recherche de points de repères qu'il ne peut trouver dans les images ou dans les sons. Cette convocation du corps du spectateur est certes moins intense que celle provoquée par certaines œuvres une telle que *La Région Centrale* de Michael Snow pendant la projection de laquelle il est possible de se trouver pris de nausées en raison de l'absence d'ancrage des images. Il n'en reste pas moins remarquable que certaines images de *Blisfully Yours* semblent presque *palpables*. Il semble que les qualités quasiment tactiles de certaines images sont dues à plusieurs éléments.

Dans un premier temps, le personnage de Min est atteint d'une étrange maladie de peau qui se manifeste par le fait que tout le démange. Il ne supporte pas de garder sa chemise et il est souvent obligé d'appliquer sur son corps un remède préparé par Orn à base de crème et de légumes. Ainsi lorsqu'il se promène torse nu en forêt et que les branches frottent contre son corps, nous sommes amenés à ressentir le désagrément que ce contact avec la forêt constitue pour le personnage. Cela est d'autant plus sensible lorsque la caméra suit le personnage à l'épaule et que les branches viennent à leur tour *frotter* l'objectif.

Cette sensation d'un état hypersensible du corps du personnage est accentué par un grand nombre de plans insistants sur les différentes parties de son corps. Ces plans témoignent généralement d'une situation qui constitue un moment de plaisir ou de soulagement lié au toucher. A ce titre on peut relever les moments où Min plonge son corps dans une rivière pour le soulager des démangeaisons ou bien les différents moments intimes qu'il partage avec Roong sa fiancée (**Fig.23**). Ces plans généralement longs et appelant à des sensations liées au toucher ne sont pas exclusivement attachés au personnage de Min mais concernent l'ensemble des personnages. Ils mettent l'accent sur une multitude de situations appelant des expériences tactiles fortes (scènes de sex, baignade, insectes, soleil sur la peau, repas ingurgité avec les doigts...). De ce fait le toucher du spectateur ou du moins certains souvenirs physiques d'expérience tactiles se trouvent ainsi convoqués tout au long du film. Sans extrapoler l'impact de ses plans nous pouvons néanmoins constater qu'ils placent le spectateur dans une certaine réceptivité à des stimuli tactiles par le biais des images et des sons.



Fig 23. *Blissfully Yours*, Apichatpong Weeasethakul : plans appelant des sensations liées au tactile

Ainsi, c'est parce que le film ouvre cette première brèche au tactile que d'autres images tendent à pousser le spectateur vers un *toucher* des éléments, des matières de la forêt. Cette sensation se fait sentir lorsque par exemple la caméra panote de manière indépendante en gros plan, caressant presque la végétation, ou lorsque qu'elle suit un personnage à l'épaule et que les feuilles à l'avant-plan viennent se noyer dans le flou comme si elles étaient trop proches, presque à *portée de main* (Fig.24).



Fig 24. *Blissfully Yours*, Apichatpong Weeasethakul : sensation de *toucher la végétation*

Si *Blissfully Yours* amène le spectateur à percevoir la forêt autrement que simplement par la vue et l'ouïe, cette expérience d'un certain sens tactile au cinéma est encore plus remarquable dans les films de Philippe Grandrieux.

Bien que cette question ait fait l'objet de nombreux travaux et analyses, je souhaite y revenir brièvement dans le cadre de *Un Lac* et du rapport que le film crée entre le spectateur et la forêt.

Dans son article *La caméra haptique de Philippe Grandrieux : le surgissement d'un autre monde*, Fabienne Bonino explique comment le cinéma de Grandrieux tient de la notion d'*haptique* que Deleuze définit de la manière suivante à propos de l'œuvre de Francis Bacon : « on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. »³³

Ainsi elle explique comment la caméra vibrante attachée au corps du cinéaste plus qu'à son regard tend à s'approcher au plus près des corps et des êtres. Ce désir de proximité est poussé jusqu'à ce que les corps deviennent flous car trop proches, comme s'il souhaitait les toucher à l'aide de la caméra. Elle explique également que ce cinéma *haptique* passe par une très forte attention accordée aux mains : « *Un Lac* est entièrement traversé par l'importance que le cinéaste accorde aux mains des acteurs qu'il filme. (...) Le toucher est particulièrement exacerbé dans *Un Lac* »³⁴.

En effet, il est remarquable de constater combien le film est parcouru d'images de mains touchant les corps, l'eau, les matières ou même les mouvements de l'air. A ce titre un plan, ou plutôt une courte séquence, semble particulièrement intéressante.

Il s'agit d'une séquence survenant assez tôt dans le film, après qu'Alexi ait retrouvé Hege suite à sa crise d'épilepsie. Alexi est au cœur de la forêt avec son cheval. On assiste à une succession de plans allant du flou au net, accompagnée d'une bande sonore allant d'une ambiance silencieuse presque totalement étouffée vers une ambiance plus *réaliste* de forêt traversée par le vent. Au milieu de cette séquence Alexi tend la main vers la cime des arbres (**Fig.25**). Cette image subjective floue est perçue à la fois comme un désir du personnage hypersensible de *toucher* le monde avec son corps, mais également comme un désir du cinéaste de faire de même avec sa caméra. Le flou nous prive de la lisibilité de ce qui est représenté et nous enferme dans un espace, une bulle de proximité autour de notre propre corps. Nous avons l'impression de ne plus être face au monde mais derrière une vitre nous enserrant sur les sensations tactiles de notre corps (cette impression se voit renforcée par le son étouffé).

33 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, p.146

34 Fabienne Bonino, *La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde »*, Entrelacs (En ligne), 10 | 2013, mis en ligne le 02 septembre 2013, <http://journals.openedition.org/entrelacs/485>



Fig 25. *Un Lac*, Philippe Grandrieux : image haptique

L'espace représenté semble être réduit à une simple surface en deux dimensions, une matière qu'il nous est possible de *toucher*. Puis peu à peu les images redeviennent nettes et le son plus distinct. Ce retour à des images et des sons plus *lisibles* donne lieu à une intensification du sensible.

Lorsque nous retrouvons la netteté et une ambiance sonore non étouffée, la caméra filme Alexi la tête enfouie dans la crinière du cheval et nous entendons leurs deux respirations se mélanger. Précédemment astreints à une proximité avec notre propre corps nous ressentons alors les images et les sons comme chargés d'une nouvelle puissance sensible. Il nous est presque possible de sentir à la surface de notre corps la sensation du pelage chaud du cheval et des souffles tièdes d'Alexi et de la bête dans le froid de l'hiver. Ainsi la séquence se présente d'abord comme une privation sensorielle pour ensuite, par contraste, ouvrir de nouvelles dimensions à l'expérience perceptive du spectateur.

Comme l'explique Fabienne Bonino, Grandrieux fait corps avec sa caméra ce qui donne lieu à des tremblements permanents qui s'ajoutent aux flous. Lorsqu'il se déplace dans la forêt d'un lac, la caméra est liée aux déplacements de son corps et les images témoignent directement de la manière dont le terrain affecte ses déplacements. De cette manière l'image de *Un Lac* est presque constamment floue, tremblotante, insaisissable.

Ces caractéristiques de la représentation sont justement celle que Clélia Zernik expose comme condition d'une sensation de présence au cinéma. En reprenant la distinction que fait Merleau-Ponty entre la perception ordinaire et la perception cinématographique, elle dit :

« *Significativement, ce bougé ces bavures (...) sont précisément pour Merleau-Ponty l'ultime distinction entre la perception cinématographique et la perception ordinaire : « Il est vrai aussi que jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du bougé, des bavures et*

comme un excès de matière. Le drame cinématographique a pour ainsi dire un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel ». » Elle poursuit et explique qu'en réintroduisant ce « trop-plein qui caractérise le vécu », ce bougé, ces bavures, le cinéma peut « retrouver la présence, la vie de l'expérience immédiate, et, ultérieurement, extraire le film du champ de la représentation »³⁵

Ainsi l'esthétique que Grandrieux déploie dans *Un Lac* plonge le spectateur dans une expérience cinématographique qui cherche à renouer avec l'intensité d'une expérience sensible du monde, avec une expérience qui mobilise toutes nos facultés perceptives. Sans basculer dans une forme complètement abstraite le film redonne une nouvelle intensité au fait de percevoir en plaçant le spectateur dans un état d'hypersensibilité. Cet état est favorisé par une certaine identification avec le personnage d'Alexi qui semble être perpétuellement traversé et imprégné par les impressions du monde, mais également par le traitement des images et des sons.

Les images ne cessent pas totalement de représenter, elles conservent une part figurative mais la représentation est constamment bousculée comme par la violence de l'expérience sensible. De cette manière, les images ne semblent rien signifier de symbolique, elles nous sont présentées pour être ressenties et vécues.

En raison de cette esthétique singulière le spectateur d'*Un Lac* éprouve la forêt d'une manière plus sensuelle. Nous avons presque parfois la sensation de la *toucher* ou du moins de ressentir certaines qualités tactiles telles la rugosité d'une écorce, le vent glacial entre les cimes, ou l'eau gelée qui coule d'une source sur les mains de Jurgen. La forêt apparaît comme le lieu d'une redécouverte sensible du monde.

35 Clélia Zernik, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.114

Comme nous l'avons vu, la singularité de l'expérience sensible que constitue la forêt se présente comme un enjeu pour la représentation cinématographique. Un enjeu qui serait de faire de l'expérience du spectateur dans la salle de cinéma une expérience plus sensible. En cherchant à restituer l'expérience sensible de la forêt au moyen d'images et de sons, les films étudiés témoignent d'une certaine esthétique de la présence qui s'oppose à celle de la représentation. Tout apparaît comme si la forêt appréhendée dans sa complexité constituait déjà une entité difficilement représentable, comme si la forêt excédait d'avance tout cadre imposé par une représentation.

Ainsi filmer la forêt en ce qu'elle constitue une expérience perceptive particulière pousse le spectateur à vivre l'expérience cinématographique comme autre au regard de ses habitudes de spectatorielles. De cette manière la forêt révèle sa singularité en tant que matrice d'impression foisonnante.

Le film ne constitue plus une représentation à distance et la forêt un objet. Le spectateur fait l'expérience d'une présence dans un rapport non plus essentiellement optique mais également physique avec le film. Il est alors possible d'envisager qu'une telle expérience en tant que spectateur puisse à la fois régénérer notre rapport au cinéma mais également notre rapport au monde comme le suggère Catherine Groot lorsqu'elle dit à propos de l'expérience qu'elle a pu faire face à certaines œuvres photographiques : « *Les œuvres d'art allégées des structures objectivantes nous emmènent potentiellement à chacune de nos rencontres avec elles dans un moment-de-monde. Peut-être que grâce à elles nous pouvons apprécier l'oscillation qui sans elles, passerait inaperçue.* »³⁶

En ce sens il est possible d'envisager une expérience sensible de la forêt au cinéma non comme fin, mais comme un moyen pour interroger nos habitudes perceptives *ordinaires*, pour porter une attention nouvelle à la manière dont nous la percevons habituellement.

Selon cette perspective, il semble que dans *La Libertad*, Lisandro Alonso cherche à interpeller le spectateur.

En effet, dans un premier temps, on remarque que la bande son du film présente des *sautes* au sein même des plans qui viennent briser la continuité sonore des bruits de la forêt auxquels le spectateur finit par s'habituer. Avec ce procédé le film réactualise la richesse et la diversité des sons enregistrés en son direct. Ces sautes stimulent notre écoute et nous invitent à prêter de nouveau attention à ce qui progressivement devenait anodin. De ce fait, tout ne se déroule pas

36 Catherine Groot, *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Editions La Lettre Volée, 2004, p.85

dans une continuité lisse, mais le film laisse apparaître certaines sutures qui ravivent notre attention là où nous serions tentés de contempler oisivement.

Dans un deuxième temps, c'est par l'intermédiaire des regards caméra de Misael que le film nous interpelle. Il apparaît que ces adresses à la caméra surviennent par deux fois dans le film.

La première est celle qui donne lieu à la séquence subjective étudiée précédemment où la caméra tente de *voir le monde* à travers les yeux de son personnage. La seconde a lieu dans la séquence finale.

Dans cette séquence la caméra est face au personnage et ce dernier est assis près du feu pour préparer son repas. Alors qu'il est affairé à découper la viande, le personnage effectue un geste qui semble être une invitation à partager son diner. Puis, suite à ce geste étrange, il fixe brièvement la caméra (**Fig.26**).



Fig 26. *La Libertad*, Lisandro Alonso : regard caméra de la séquence finale

Avec ce regard caméra du personnage, le film sort une nouvelle fois le spectateur d'un état simplement contemplatif auquel le rythme et l'esthétique du film invite par ailleurs. Cette adresse au spectateur semble, l'interpeller et le renvoyer à sa condition d'au moins deux manières.

La première, comme nous l'avons expliqué plus tôt apparaît comme une invitation à questionner son existence au regard de celle de Misael. La seconde concerne l'expérience sensible qu'il vient de faire à travers le film.

Tout comme les sautes sonores, le regard caméra nous rappelle que nous avons à faire à une représentation. Lorsqu'il nous regarde Misael semble signifier la distance entre l'expérience que nous venons de vivre à ses côtés dans la forêt et celle qui a été la sienne pendant le tournage et qui constitue son quotidien. Cette distance volontairement créée par le réalisateur ne renvoie pas uniquement à l'écart entre les modes de vie de Misael et du spectateur, mais également à l'écart de leurs expériences sensibles. Là où Misael a vécu l'espace de la forêt, nous n'avons perçu

qu'un substrat de cette expérience et même si le film a ouvert la voie à une expérience sensible plus intense de la forêt au cinéma, celle-ci ne saurait prétendre à celle d'une expérience en conditions ordinaires.

Cette idée est d'autant plus forte que lors de la séquence subjective (elle aussi précédée par un regard en direction du spectateur) la caméra cherche à *revivre* les bribes de l'expérience sensible de son personnage ou du moins elle se *rêve* entrain les vivre.

Cependant, bien qu'il fasse le constat de cette distance, le film se révèle être le lieu privilégié d'un face à face avec la forêt à même de nous faire redécouvrir cette dernière. En conduisant le spectateur vers une expérience sensible inhabituelle de la forêt au cinéma puis en révélant la distance entre cette expérience et celle qui peut être faite en conditions *ordinaires*, *La Libertad* nous invite à réinterroger notre sensible, la manière dont nous percevons les choses du monde et l'attention que nous y portons. L'expérience sensible de la forêt du film ouvre vers une nouvelle expérience de la forêt en général.

La volonté d'immersion du spectateur a d'emblée été centrale dans l'élaboration de *Promenade n°2*, et ce depuis les prémices du projet. L'enjeu du film étant celui d'une nouvelle rencontre entre le spectateur et la forêt, la question de l'expérience sensible a très vite pris de l'importance. D'autre part il s'agissait également de donner une certaine présence à la forêt après que la première partie du film l'ait posé à *distance*.

Bien sur, cette expérience du spectateur n'est pas prévisible ni programmable. C'est d'ailleurs ce que souligne Clélia Zernik lorsqu'elle écrit : « *L'émotion, la présence, peut surgir ou non, elle n'est en rien programmée ou soigneusement construite : elle relève de la pure rencontre d'un donné brut et d'un spectateur. C'est en un sens, seulement sur la sensibilité du spectateur que le film repose.* »³⁷

Ainsi avec *Promenade n°2* il s'agissait de construire un cadre, d'aménager un espace pour favoriser une certaine immersion du spectateur, d'élaborer une esthétique qui pourrait faire du film un « *événement englobant* ».

A l'initiative du projet il y avait cette idée de filmer la forêt dans ce qu'elle a d'insaisissable, chercher à rompre avec une logique de la représentation où les images de la forêt seraient parfaitement lisibles et *possédables* (C. Zernik parle de cartes postales du monde que l'on peut transporter dans sa poche). Je souhaitais retrouver une forme de mystère dans les images de la forêt. Non pas un mystère lié à l'obscur ou à certaines croyances, mais un mystère lié aux choses de la nature, inaccessibles à la raison humaine et à la représentation. En ce sens je souhaitais que le spectateur se sente *entouré* par la forêt mais sans pouvoir définir sa place, sans réel point de vue.

Cette idée a pris forme dans la seconde partie du film autour d'une esthétique essentiellement construite à partir de gros plan. En me rapprochant *au plus près* des choses de la forêt jusqu'à ce que chaque plan ne montre qu'une seule et unique *chose*, je souhaitais approcher la forêt par fragments pour ensuite l'assembler petit à petit avec le montage. Ces gros plans fixes et frontaux sur différentes matières de la forêt ont en quelque sorte une valeur synecdotique, comme une partie du tout qui vaut pour le tout mais qui souligne également l'impossibilité à représenter le tout. A l'instar des plans saturés de végétation des films de Weeasethakul, ces gros plans de matière (écorce, terre, feuilles, roche...) cherchent à montrer que la forêt excède les limites du cadre et ainsi convoquer un hors champ infini. La frontalité et le fait que les différentes matières emplissent l'entièreté du cadre ne permettent pas de déterminer avec exactitude ni la valeur de plan utilisée, ni la place de la caméra dans la forêt, ni même d'identifier ce qui est filmé.

37 Clélia Zernik, *Perception-cinéma : enjeux stylistiques d'un dispositif*, Editions Vrin, 2010, p.107

Ainsi ces plans dont *l'objet* est parfois illisible appellent à une nouvelle appréhension de ce qui est filmé. *La chose* s'y présente séparée de son nom. Elle n'est pas clairement identifiable par le regard ni reconnaissable. En soustrayant une certaine lisibilité au regard, ces images en appellent à s'intéresser de plus près à la matière en termes de rugueux/lisse, chaud/froid, végétal/minéral et ainsi éventuellement convoquer une mémoire plus tactile et pourquoi pas un regard *haptique* comme le laisse entendre Sophie Walon :

« *Le (très) gros plan est l'un des outils filmiques les plus efficaces pour inviter les spectateurs à adopter un regard haptique. (...) Alors que le regard optique tend à garder une distance avec l'objet de la vision, le regard haptique s'en rapproche parfois tant qu'il est difficile de l'identifier. Le processus de reconnaissance visuelle de l'objet étant difficile voire impossible en raison d'une trop grande proximité, les spectateurs doivent alors adopter un regard réceptif à des qualités tactiles, le toucher étant un sens qui ne s'opère pas à distance. Le regard optique propose un régime de vision relativement distancié et hiérarchisé, permettant une distinction claire de l'objet et donc une certaine forme de maîtrise intellectuelle. Quant au regard haptique, il engage notre sens tactile, kinesthésique et proprioceptif. Il propose une forme de vision plus charnelle qui, ne permettant pas toujours d'identifier l'objet, encourage un autre mode de relation avec lui qui est moins de la maîtrise que du rapport sensuel de notre corporéité à sa propre corporéité filmique* »³⁸

C'est également dans une démarche mettant l'accent sur la matière que les images de *Promenade n°2* présentent une texture fortement *bruitée* qui vise à ramener une sensation de mouvement et d'instabilité dans les différents éléments de la forêt filmés en très gros plans. Cette texture mouvante des images témoigne aussi de l'idée de faire sentir une vie invisible de la matière.

Avec Guillaume Arditti qui a réalisé le son sur le projet, nous avons décidé de sonoriser ces plans parfois abstraits avec des ambiances sonores de forêt passant progressivement d'une ambiance de forêt que l'on identifie comme *commune* mais fournie, à une ambiance de jungle tropicale débordant de bruits d'insectes et apparaissant comme infiniment plus foisonnante. Le choix de cette bande sonore relevait de plusieurs intentions.

38 Sophie Walon, *Le toucher dans le cinéma français des sensations*, Entrelacs [Online], 10 | 2013, En line depuis le 12 September 2013, <http://journals.openedition.org/entrelacs/530>

Dans un premier temps l'idée était de faire exister la forêt dans le hors-champ, de faire naître une sensation d'enfermement par les images. Par contraste avec la richesse du son, les plans et leur succession par le montage semblent échouer d'office à faire l'exhaustivité de tous les éléments composant l'environnement de la forêt. Alors que le visuel est complètement obstrué et plongé dans la matière, le son ouvre sur l'immensité de la forêt. Cet effet est renforcé au mixage par le passage d'un son mono en première partie de film à un son mixé en 5.1 en seconde partie.

Derrière cette disjonction image-son, il y avait le désir de priver le spectateur de la domination de la vue et de le forcer à entrer dans la forêt par l'ouïe ainsi que par une certaine mobilisation des autres sens (une mémoire tactile face à des matières non identifiables, et peut-être une certain sens proprioceptif à la vue d'images n'ayant pas d'ancrages apparents dans l'espace).

Après avoir montré les bucherons dans un corps-a-corps avec la forêt, ces plans font *surgir* les matières auxquelles ils étaient confrontés tandis que la bande son rompt avec le silence qui semblait régner *derrière* le bruit des machines. Nous souhaitions engager le corps du spectateur par l'écoute tout en le perdant par la vue de sorte à créer un rapport plus concret avec la forêt. Après une première partie bruyante et presque agressive mettant en scène les bûcherons, il aurait été tentant de montrer des images apaisantes d'une *belle forêt* verdoyante. Cependant l'idée était plutôt de faire naître ces images de forêt entre la matière et le son des choses. Chercher une représentation *sans* point de vue identifiable qui met l'accent sur la part invisible du sensible.

En *supprimant* la vue, l'idée était de faire entrer le spectateur dans la forêt par la projection au premier plan de ses impressions sensibles habituellement reléguées au second plan par le *prima* à la vue qui est généralement l'apanage de la représentation cinématographique.

Dans un deuxième temps la transition de la bande son vers une ambiance sonore de jungle vient comme une intensification de la disjonction entre les images et le son.

La forêt qui n'apparaît que par bribes à l'image se *gonfle* qu'un hors champ encore plus foisonnant qui laisse imaginer un écosystème presque infini. En convoquant la jungle sur les images d'une forêt plus commune (que nous connaissons en région tempérée), l'idée était en quelque sorte d'universaliser ce qui *fait forêt*, de lier la plus *banale* des forêts à la jungle qui constitue communément l'archétype de la forêt *sauvage*. En ramenant le paysage sonore de la jungle sur les images de la forêt Nord-Parisienne, cette dernière est perçue comme tout aussi *naturelle* et riche que la jungle Amazonienne. Ainsi, la forêt représentée dans le film n'est plus seulement la forêt où se trouvaient les bucherons, elle vaut pour la forêt en général en tant qu'écosystème complexe et manière d'être au monde.

Contrairement aux films que nous avons étudiés précédemment, avec *Promenade n°2* j'ai cherché à faire de l'expérience perceptive du spectateur à la fois une confrontation avec la *surface sensible* de la forêt mais également avec une vision de la forêt comme processus, une immersion dans ses forces invisibles.

Dans la suite de la seconde partie du film l'expérience sensible du spectateur n'est plus uniquement celle réalisé devant le spectacle des formes *extérieures* de la forêt. Bien que le son garde un certain *réalisme*, le visuel se confronte aux forces qui sont à l'origine des formes, aux forces qui ne sont habituellement pas perceptibles par l'homme. Ainsi le film confronte en permanence une perception sonore *réaliste* et une autre perception visuelle des choses, une perception de ce qui n'est habituellement pas accessible à nos sens.

Pour conclure, nous avons vu comment il est possible de faire de l'expérience sensible en forêt une nouvelle expérience de cinéma pour le spectateur. Une expérience en immersion qui ne place plus le spectateur à distance d'une représentation de la forêt mais qui l'invite à en éprouver une certaine présence physique qui en appelle à tout son corps. Le film peut alors devenir le lieu privilégié d'un face à face avec la forêt, le lieu d'une redécouverte de la singularité sensible de la forêt.

En montrant d'abord la forêt comme espace vécu, elle se voit dans un premier temps débarrassée des imageries qui l'empêchent d'apparaître pour *elle-même*, sans métaphore. C'est ensuite en se confrontant à ces qualités sensibles qu'elle devient une expérience singulière de cinéma. Le film n'en fait plus une image-objet mais lui redonne une certaine présence. Elle retrouve une part de mystère en ce qu'elle a d'irreprésentable, en ce qu'elle excède la représentation. La forêt redevient mystérieuse mais dans le sens où elle évoque la présence de forces cachés qui nous échappent, des forces de la nature.

Cette expérience cinématographique nous invite à la redécouverte la forêt, à régénérer notre rapport sensible avec elle. Un film comme *Blisfully Yours* semble signifier que notre rapport au monde est avant tout sensible avant d'être représentatif. Il nous invite à refaire pleinement cette expérience, aussi bien au cinéma que dans notre vie *quotidienne*.

Dans la dernière partie de ce mémoire nous allons voir comment envisager de dépasser nos simples perceptions pour filmer la forêt non plus comme un agrégat de formes figées mais comme une multitude de processus intriqués. Comment la caméra, non sans rappeler le ciné œil de Vertov, peut être « libérée de l'immobilité humaine »³⁹ pour nous révéler les *processus* de la forêt, nous faire vivre l'expérience d'un *tout-lié*, d'une singularité dynamique et complexe.

39 Dziga Vertov, *Kinoks-Révolution*, revue LEF, juin 1923

**Troisième partie – Suggérer l’invisible :
la forêt et ses forces**



Photogramme tiré de *Incantation*, Peter Rose (1972)

« Parmi les êtres animés on peut distinguer ceux dans lesquels, outre le mouvement qui les fait grandir, agit une force par laquelle ils peuvent remuer tout ou partie de leur corps, et se déplacer à leur manière par le monde, — et ceux dans lesquels il n’y a pas d’autre mouvement que l’extension.

Une fois libérés de l’obligation de grandir, les premiers s’expriment de plusieurs façons, à propos de mille soucis de logement, de nourriture, de défense, de certains jeux enfin lorsqu’un certain repos leur est accordé.

*Les seconds, qui ne connaissent pas ces besoins pressants, l’on ne peut affirmer qu’ils n’aient pas d’autres intentions ou volonté que de s’accroître mais en tout cas toute volonté d’expression de leur part est impuissante, sinon à développer leur corps, comme si chacun de nos désirs nous coûtait l’obligation désormais de nourrir et de supporter un membre supplémentaire. Infernale multiplication de substance à l’occasion de chaque idée !
Chaque désir de fuite m’alourdit d’un nouveau chaînon ! »*

Faune et flore

Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, 1942

A l'origine du projet de *Promenade n°2* il y avait le souhait de confronter la forêt à certaines possibilités intrinsèques au médium cinématographique pour nous en révéler la singularité. Dans la seconde partie du film il s'agissait d'envisager le dispositif cinématographique comme un moyen de dépasser nos conditions de perception humaines et nous dévoiler la forêt dans de nouvelles dimensions spatiales et temporelles. L'idée était d'employer la caméra pour capter des forces, révéler des liens, des connexions, qui ne sont pas d'ordinaire accessible à notre perception. De passer d'une représentation *externe* des formes à un modèle plus *interne* des forces.

« *La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a encore été compris, dont peut-être rien n'est à comprendre* »⁴⁰

Dans cette perspective de créer une nouvelle vision de la forêt qui serait à même de réenchanter notre regard sur cette dernière, certains procédés cinématographiques apparaissent comme une évidence. On pense notamment à l'usage de procédés d'accélération ou de ralentissement de la cadence image ainsi qu'à l'emploi de la macrophotographie qui permettent de révéler des dimensions de l'espace et du temps inaccessibles à nos perceptions. On pense également à l'utilisation potentielle d'images de synthèse pour représenter certains mécanismes internes ou insaisissables par la prise de vue.

A ce titre, bien que *Promenade n°2* s'inscrive dans une démarche différente, il semble intéressant d'étudier comment certains films (films scientifiques ou documentaires de vulgarisation scientifique) mettent en œuvre ces procédés pour révéler les processus naturels de la forêt et de fait dévoiler sa singularité.

40 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : 1946-1953*, Editions Seghers, 1975, p.45

Chapitre I – Approches du cinéma scientifique

Lorsque que l'on pense à la forêt comme écosystème complexe ou bien lorsque l'on s'intéresse au fonctionnement du règne végétal, nous avons directement en tête une foultitude d'images héritées du cinéma scientifique ou du documentaire de vulgarisation scientifique. Ces images et les procédés techniques qu'elles emploient participent à une redécouverte de la forêt, et par extension, de la nature par le truchement de connaissances scientifiques.

A ce titre Loïc Fel écrit :

« *La représentation de la nature à laquelle la recherche scientifique aboutit permet de saisir, lors de la contemplation, ce qui autrement nous échapperait. (...) Lier chaque perception dans l'ensemble complexe dont les sciences fournissent une représentation permet d'accéder en chaque expérience à un niveau de considération qui sort du simple phénomène. On entre ici dans ce qu'Humboldt appelle « le tout lié de la nature ». »⁴¹*

Il apparaît donc que ces images amènent à faire une nouvelle expérience de la forêt. A sortir d'une logique du *beau paysage* qui met en valeur certains éléments naturels pour leurs qualités formelles et à envisager la forêt dans ses dynamiques naturelles et écologiques, comme un ensemble cohérent sans valorisation esthétique de certains éléments.

Comme l'explique Loïc Fel, dans ces conditions le *beau* n'est plus subjectif dans la relation avec la nature, il émane de *l'objet* par les connaissances que nous en avons.

Bien qu'il semble que ces images peuvent amener à faire une expérience perceptive de la forêt hors de certains schèmes culturels (surnaturels, symboliques, paysager...), il apparaît également que ces représentations et les procédés techniques qu'elles mettent en œuvre ne sont pas totalement exemptes de symbolique.

Selon cette perspective, intéressons-nous à l'un des premiers films qui s'est confronté à la représentation des processus régissant les végétaux : *La croissance des plantes* de Jean Comandon (1929).

41 Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Edition Champ Vallon, 2008, p. 135

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un film sur la forêt mais d'un film sur les plantes, il apparaît néanmoins que le procédé qu'il met en œuvre, à savoir le ralentissement de la cadence image pour une accélération du défilement du temps, constitue une pratique éculée lorsqu'il s'agit de filmer le temps long de la forêt et des végétaux en général.

Le film de Comandon se présente sous la forme d'un court métrage scientifique scindé en dix tableaux, chacun d'entre eux s'intéressant à une espèce de plante spécifique. Le film constitue en quelque sorte un *herbier cinématographique* dans le sens où il rassemble une collection de végétaux dont la croissance est révélée au moyen de la caméra et de la manipulation de la prise de vue image par image. Toutes les plantes sont présentées sur fond noir dans des conditions qui rappellent celle d'une expérience scientifique. On observe que le changement d'échelle de temps est signifié par la présence d'une pendule dont les aiguilles se trouvent accélérées, mais également par l'apparition et la disparition d'un point lumineux à l'écran signifiant l'alternance jour/nuit.

Bien que le film semble être une pure expérience scientifique, il apparaît que la pendule utilisée dans le film est une pendule domestique. L'emploi de cet objet vernaculaire dénote avec l'aspect strictement scientifique du film et semble être une invitation à porter un autre regard sur le monde. La pendule domestique qui s'affole semble inviter le spectateur à redécouvrir la plante qu'il possède par exemple dans sa cuisine à proximité d'une pendule sûrement similaire.

Ainsi durant le film plusieurs végétaux à priori immobiles se voient *animés* par la prise de vue cinématographique image par image qui nous place dans un écoulement du temps deux cents fois accéléré. (**Fig.27**).

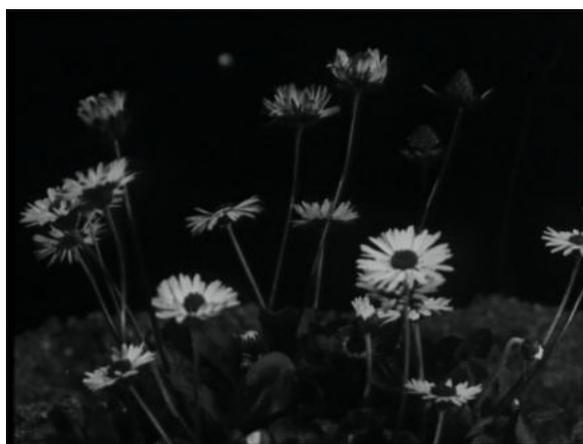


Fig 26. *La Croissance des Végétaux*, Jean Comandon : croissance des pâquerettes

Les végétaux n'occupent pas le cadre de leur matière immobile, ils le remplissent progressivement par leurs mouvements comme l'écrit Philippe-Alain Michaud :

« *La figure envahit le champ, mais elle l'envahit en acte. En attribuant un mouvement visible aux plantes, Comandon estompe les frontières entre les règnes, introduisant une confusion entre les espèces végétales, animales et humaines qui (...) renvoie à l'intuition ovidienne du monde comme tissu de métamorphoses violentes.* »⁴²

Cette idée comme quoi l'utilisation de procédés d'accélération et de ralentissement du temps estompe les frontières que l'homme s'est évertué à établir entre les règnes est également celle partagée par Jean Epstein qui parle même d'un certain *animisme* du cinéma :

« *Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avons imaginé entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile, pas de mort. Les cristaux grandissent, se déplacent, se multiplient comme des cellules. Les plantes ont des gestes animaux. Des insectes qui se rencontrent, palabrent à coups d'antennes pareils à certains infirmes quand les doigts de l'un pianotent sur la paume de l'autre. Où situer maintenant les frontières entre les règnes de la nature ?*

(...) l'accélération cinématographique découvre que dans l'immensité de la non-vie, il y a encore et toujours de la vie – de la vie ordinairement imperceptible – comme la cellule photo-électrique révèle qu'il y a dans l'infra-rouge encore de la lumière, de la lumière obscure. »⁴³

Il explique que l'accélération du temps « *vivifie et spiritualise* », redonne un aspect vivant aux plantes ainsi qu'il leur confère des qualités qui s'apparentent à « *l'esprit* ». Il écrit que cette *abolition* des règnes est également prégnante lorsque que le corps humain filmé à très haute vitesse laisse apparaître des mouvements liés à ses instincts animaux, ou bien que lorsque qu'il est filmé avec un ralentissement encore plus important, il retrouve un aspect presque végétal.

Il apparaît cependant que si l'accélération cinématographique révèle la singularité des végétaux et des dimensions cachées par notre perception de l'écoulement du temps, il favorise aussi un certain anthropomorphisme. En amenant le végétal à dévoiler ses mouvements à *vitesse humaine*, il est tenté de chercher à lui attribuer des caractéristiques propres à l'homme.

42 Michaud Philippe-Alain, *Croissance des végétaux* (1929). *La Melencolia de Jean Comandon*, Dans : 1895, revue d'histoire du cinéma, n°18, 1995. *Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930)*. p. 264-283

43 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : 1921-1947*, Editions Seghers, 1975, p.244/289

Ainsi dans un article consacré au film de Comandon à sa sortie, le critique décrit les plantes présentées dans le film selon des caractérisations proprement humaines. Elles se trouvent classifiées de la manière suivante : « les *grandes coquettes*, les *timides*, les *émotives*, les *sournoises*, les *tragiques*... »⁴⁴. Bien que l'article insiste sur le fait qu'après le visionnage du film il n'est alors plus possible de ne pas accorder une sensibilité aux végétaux, il n'en reste pas moins qu'ils se voient affublés de comportements humains. Cet anthropomorphisme apparaît alors comme la condition nécessaire pour envisager les végétaux comme des êtres sensibles, parce que grâce à la prise de vue cinématographique, ils *ressemblent* désormais à des êtres humains.

On remarque également que le film joue sur une certaine mise en scène théâtrale qui favorise la projection anthropomorphique. On notera par exemple que le faisceau de lumière qui tombe sur le potiron et qui vient déclencher le mouvement de ses feuilles, donne à la plante un aspect de figure pathétique, presque implorante.

En envisageant de filmer la forêt en ayant recours à l'accélééré, outre un certain risque d'anthropomorphisation des végétaux, il semble que ce procédé réduirait ce qui fait de la forêt une singularité.

En employant à *ramener* le temps long des cycles à l'instantané de nos perceptions, l'accélééré *vulgarise*. Il rend possédable et expérimentable des phénomènes qui impliqueraient de notre part, en conditions *normales*, une attention continue et prolongée. En quelque sorte il épargne au spectateur l'effort et l'épreuve du temps long qui constitue celui des végétaux et de la forêt.

Il rend cette temporalité accessible, disponible dans les conditions privilégiées de la projection.

De plus, il apparaît également que l'accélééré ne se trouve qu'en mesure de nous révéler des phénomènes dont la durée n'excède jamais une certaine échelle humaine. De fait, il semble d'emblée caduc lorsqu'il s'agit de représenter les cycles de régénération de la forêt qui peuvent durer jusqu'à sept siècles (dans le cas d'une forêt primaire équatoriale).

D'autre part l'accélééré (ou le time laps) donne un aspect mécanique aux végétaux et à la forêt. Il en fait une sorte de machine logique qui ne semble pas plus naturelle qu'une suite d'engrenages. En compressant le temps et en rendant perceptibles certains phénomènes il agit dans une certaine logique que l'on pourrait qualifier d'*apprivoisement* et de démystification de la nature. La forêt se révèle à nous sans que nous n'ayons à fournir le moindre effort.

44 Wilned, *Les plantes ont leurs stars*, Dan la revue : *Ciné-Miroir*, n°196, 4 Jan 1929, p.12

Intéressons-nous maintenant à un film plus récent, *Il Était une Forêt* (2013), dont l'ambition est de révéler le fonctionnement de la forêt en expliquant les principes naturels qui y sont à l'œuvre, dans l'optique d'une sensibilisation du public.

Le documentaire réalisé par Luc Jacquet met en scène le botaniste français Francis Hallé au cœur de la forêt primaire. En partant du constat actuel de la déforestation, le film raconte comment la forêt retrouverait son aspect originel si l'homme la laissait se régénérer pendant sept cents ans. Francis Hallé est connu comme étant un fervent défenseur de la forêt primaire et du végétal qu'il décrit comme le summum de l'altérité :

« *Je ne suis pas zoologiste, mais présentez-moi n'importe quel animal et je parviendrai à savoir ce qu'il mange, s'il voit, comment il se reproduit. Il y aura forcément une interaction : je peux lui faire peur, le faire fuir... alors qu'une plante n'a ni queue ni tête. Elle ne fait aucun bruit. Comment s'exprime-t-elle ? C'est pour cette altérité que je suis devenu botaniste.* »⁴⁵

Ainsi, tout au long du film, le botaniste cherche à fasciner le spectateur dans une rencontre avec le végétal des forêts primaires. Cependant, bien que le règne végétal se voit reconsidéré et pensé comme altérité, le film reste empreint d'une certaine logique anthropomorphique à l'instar de *La Croissance des Végétaux*.

A ce titre, lorsque que le Botaniste décrit les procédés de communication mis en œuvre par les arbres de la forêt primaire (échanges de molécules par le biais du vent et émissions de signaux électriques souterrains via le réseau des champignons), le film met en scène cette idée en attribuant aux arbres des sons de chuchotements humains. De même, lorsque l'on s'intéresse au fonctionnement d'un arbre appelé *Figuier étrangleur* qui phagocyte les autres arbres de la forêt pour en prendre la place, la bande son se charge d'une musique angoissante digne d'un film d'épouvante et le commentaire audio fait usage d'un champ lexical également propre au genre (« *il a littéralement avalé sa victime* »).

Outre cette tendance à l'anthropomorphisme, tout le film s'inscrit dans une logique de dramatisation et d'esthétisation de la forêt.

Dans un premier temps on observe que la structure du documentaire est pensée comme un récit (comme en témoigne le titre : *Il était une forêt*) et le spectateur est amené à s'identifier à un

45 Interview par Catherine Calvet pour Libération : Francis Hallé « *Une plante n'a ni queue ni tête, c'est pour cette altérité que je suis devenu botaniste* ». 29 Dec. 2016. https://www.liberation.fr/debats/2016/12/29/francis-halle-une-plante-n-a-ni-queue-ni-tete-c-est-pour-cette-alterite-que-je-suis-devenu-botaniste_1538044

héros. Ce rôle est attribué à un arbre, le Moabi géant, qui se voit placé au centre du récit pour ses dimensions et ses caractéristiques spectaculaires au détriment d'autres espèces moins *exotiques*. (Fig.27)

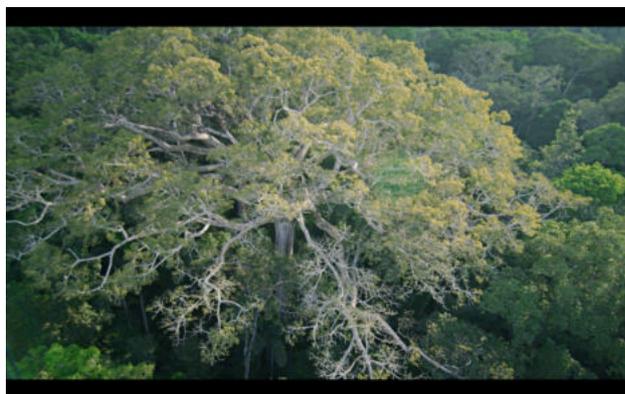


Fig 27. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : moabi géant

De manière générale, les différentes espèces (animales ou végétales) montrées et décrites dans le film le sont pour leurs caractéristiques insolites, exotiques ou titanesques. La forêt telle qu'elle est représentée apparaît comme un cabinet de curiosités qui ne semble pas si éloigné d'une logique de représentation paysagère où les éléments sont représentés comme des objets pour leurs formes spectaculaires ou surprenantes, plutôt que pour leur banalité ou leur aspect vernaculaire. Ainsi, même si le discours du film fait l'éloge d'une biodiversité complexe où chaque élément est indispensable pour la forêt, les choix de mise en scène et les choix esthétiques conservent une certaine logique qui tend à individualiser certains des êtres vivants de sorte à maintenir l'attention du spectateur ainsi qu'à permettre un certain degré d'identification. Selon cette même logique, à la fin du film, lorsque l'un des grands Moabis s'effondre car il est arrivé à la fin de sa vie, la séquence est filmée sous une multitude d'axes caméra et montée avec un jeu de ralentis qui rappelle certains lieux communs du cinéma d'action lors de séquences où il s'agit de filmer la mort d'un héros et de créer de l'empathie.

Parallèlement, l'esthétique du film ne laisse que très peu de place à l'ambiance sonore de la forêt pourtant loin d'être silencieuse. La quasi-totalité des séquences sont accompagnées de compositions musicales visant tantôt à sublimer la forêt pour lui donner une dimension sacrée (vocalise à teneur religieuse lorsque l'on s'élève au-dessus de la canopée), tantôt à convoquer certains registres dramatiques pour dynamiser le récit (musique *guerrière* pour illustrer la lutte entre les différentes espèces).

Dans un second temps, comme en témoignent les propos du botaniste Francis Hallé pendant la préparation du film, cette logique de narrativisation va de pair avec une volonté d'esthétisation : « *Il faut que (le film) soit très beau car ces forêts sont admirables.* »⁴⁶

Cette volonté se traduit dans le film par l'utilisation de certains procédés ainsi que par l'élaboration d'un régime de cadrage spécifique.

Dès les premiers instants du film on assiste à un plan spectaculaire qui interpelle par sa virtuosité et par la prouesse technique qu'il constitue. Il s'agit d'un long plan séquence réalisé à l'aide d'un système spécialement conçu pour le film baptisé *Arbracam* qui permet à la caméra de se déplacer en étant suspendue aux arbres par des jeux de cordes et de poulies.

Le plan débute par une valeur de cadre serrée montrant le carnet de croquis du botaniste Francis Hallé, ce dernier étant mis en scène au milieu de la jungle, entrain de dessiner. La caméra entame alors un long et lent mouvement entre la végétation pour ensuite s'élever dans les hautes branches d'un grand Moabi sur lequel nous retrouvons le botaniste perché, toujours affairé à dessiner la forêt (**Fig.28**). Puis, après un plan de coupe, le mouvement se prolonge dans un mouvement de drone s'élevant au-dessus de la canopée (**Fig.27**).

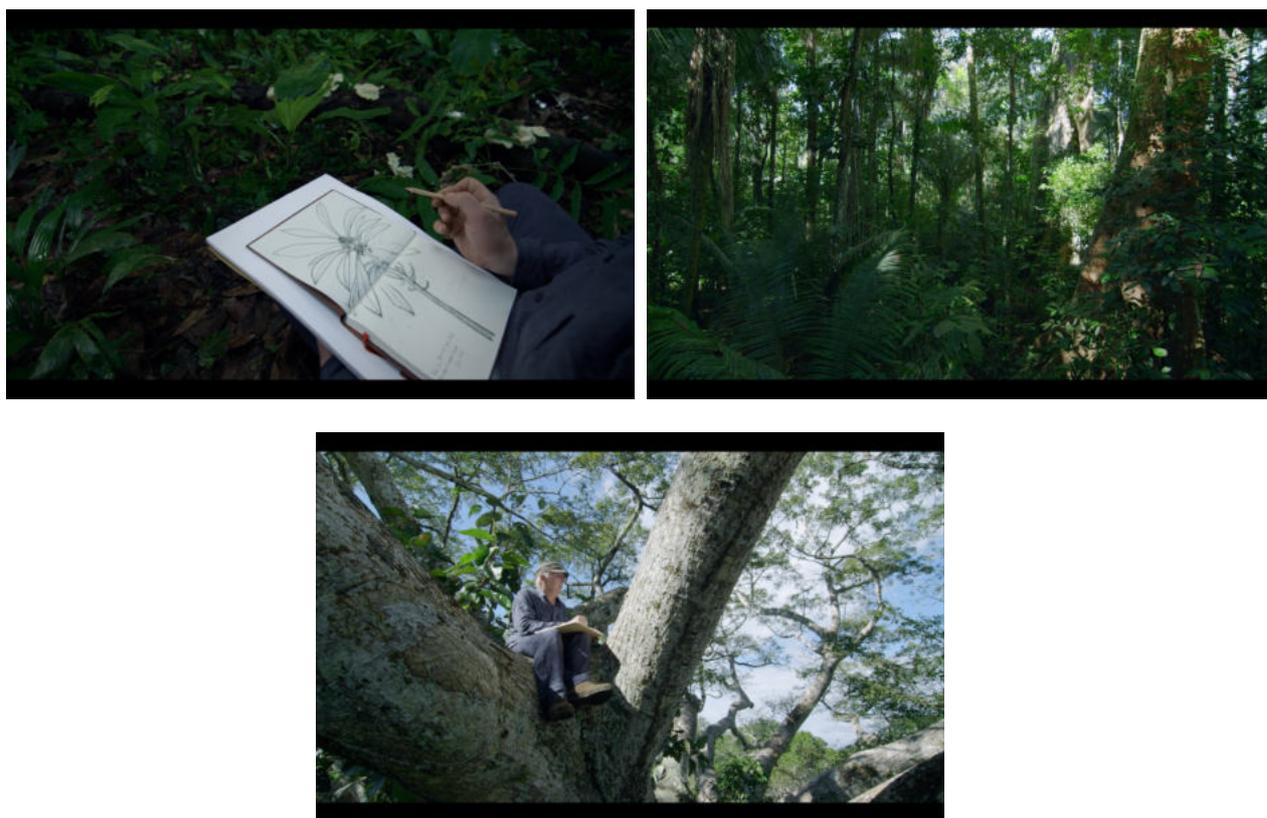


Fig 28. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : début/milieu/fin du plan réalisé avec l'Arbracam

46 Interview par Eliane Patriarca pour Libération : « *Les forêts primaires, jamais abîmées, sont des réserves de vie* ». 25 Jan 2011. Site : <https://www.liberation.fr/terre/2011/01/25/les-forets-primaires-jamais-abimees-sont-des-reserves-de-vie> 709712

Ce plan qui lie le sol et le sommet de la forêt pour finalement s'en extraire et la surplomber présente plusieurs caractéristiques notables. Premièrement, on remarque que ce mouvement censé mettre l'accent sur l'aspect *majestueux* de la forêt primaire produit au contraire un effet de distance avec ce qui est filmé. Le geste et la technique qui permettent la réalisation d'un tel mouvement d'appareil semblent prendre le pas sur l'objet du plan lui-même. Nous ne contemplons plus la forêt filmée, mais nous nous laissons absorber par le pur mouvement du cadre en ce qu'il a de fluide de complexe et de *prodigieux*. L'aspect technique spectaculaire du plan devient le centre d'attention au détriment de ce qui est filmé.

De ce fait, le plan ne nous renseigne que très peu sur la structure ou la typographie de la forêt, il nous entraîne dans la pure satisfaction d'un mouvement autonome dont nous cherchons à comprendre la prouesse technique. Cette focalisation sur la technicité du plan en tant que *tour de force* est d'autant plus importante que le personnage (Francis Hallé) semble s'être *téléporté* en cours de plan, passant du sol à la cime d'un arbre.

Il apparaît également que ce plan témoigne d'une certaine domination de l'homme sur la forêt ou du moins d'un dépassement par la technique de la condition habituellement imposée à l'homme par la forêt. En effet, avec ce plan nous ne restons plus *cloués au sol* dans l'impossibilité de projeter une vue d'ensemble, mais le mouvement effectué par la caméra dépasse ce qui habituellement régit la condition de l'homme en forêt (manque à voir, perte de repères, déambulations...). Ce mouvement nous permet de nous extraire de la forêt pour la surplomber et l'apprécier par le regard en une vue d'ensemble. Cette idée est également sensible du fait que le botaniste se retrouve lui aussi perché sur la cime d'un immense arbre avec une facilité déconcertante.

Ainsi, dans la quasi-totalité des séquences, les plans sont animés par des mouvements, certes moins spectaculaires, mais participant à une sensation de fluidité et de légèreté de la caméra. De cette manière, la forêt perd de son aspect anarchique, inextricable, et accidenté, elle est perçue comme un espace *lisse* et lisible dans lequel la caméra semble se mouvoir sans aucune difficulté. Les mouvements de caméra *glissent* comme si la caméra n'était plus réellement dans la forêt ou du moins qu'elle n'était plus contrainte par elle. Cela crée une sensation de distance avec la forêt filmée.

Cette sensation de distance avec la forêt se voit accentuée par tous les choix esthétiques du film. On remarquera par exemple que l'utilisation systématique d'une très faible profondeur de champ lorsque les végétaux sont filmés en gros plan participe à une sensation de *détachement*. Ils sont comme transposés dans un autre espace, séparés et isolés du reste de la forêt par le flou.

Il est également notable que les cadres sont construits de sorte à ce que la forêt apparaisse sous une *belle lumière* donnant à certains plans des allures de carte postale (**Fig.29**).

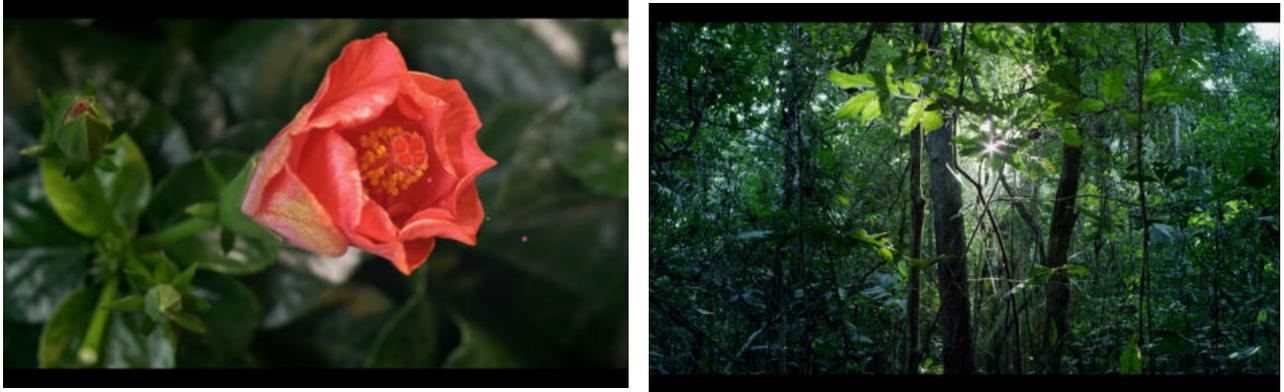


Fig 29. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : faible profondeur de champ et *belle lumière*

D'autre part, le film ne plonge jamais le spectateur au cœur de la forêt d'une manière prolongée. Le montage des séquences où la caméra se trouve à *l'intérieur* de la forêt est constamment ponctué par des plans prenant la forme de tableaux paysagers qui offrent une vue surplombante sur la forêt et qui sont pensés comme des moments de respiration pour le spectateur (**Fig.30**). Il semble alors que la forêt est représentée selon des codes relevant presque d'une certaine esthétique publicitaire, de sorte à ce qu'elle apparaisse plastiquement plaisante au regard du spectateur et conforme à un certain idéal de *beauté naturelle*.

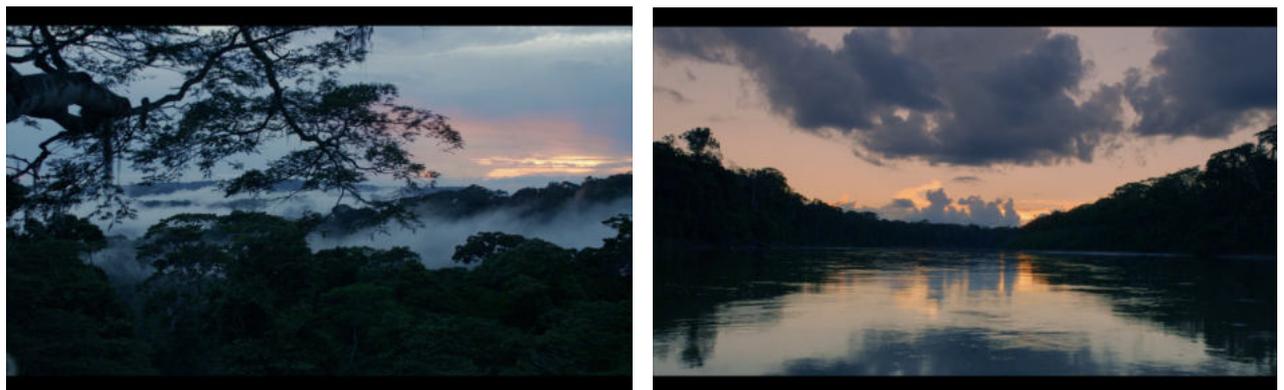


Fig 30. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : plans de *beaux paysages*

Parallèlement à son esthétisation, bien que la forêt constitue le propos central du film, il semble qu'elle redevienne par moment une simple toile de fond.

En effet les différents procédés mobilisés par le film pour révéler les processus internes de la vie végétale relèguent paradoxalement la forêt à l'arrière-plan.

Ainsi, les processus de croissance, de défense ou de subsistance des arbres sont explicités à l'aide d'images de synthèses qui prennent la forme de dessins venant se placer *par-dessus* les images. Ces dessins, qui rappellent ceux que le botaniste réalise dans son carnet tout au long du film, envahissent le cadre et règlent les images indicielles de la forêt à un rôle de toile de fond souvent plongée dans le flou (**Fig.31**).

L'attention du spectateur est en permanence sollicitée par les dessins et le film ne laisse que très peu l'occasion de contempler la forêt pour ce qu'elle est, sans que n'interviennent ces procédés. Ce constat est d'autant plus remarquable que certains dessins apparaissent alors même que rien ne nécessite leur emploi. On observe alors que certains plans de coupe présentent par exemple des animations mettant en scène des papillons virevoltants dans l'unique but de *dynamiser* la représentation.

De plus, les dessins animés qui apparaissent dans les différents plans deviennent les nouveaux moteurs des mouvements de caméra qui ne se trouvent plus *liés* à la forêt mais à une logique humaine exogène.



Fig 31. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : dessins animés

Ces procédés de dessins animés ne sont cependant pas les seuls mobilisés pour illustrer les principes qui régissent la forêt.

Pour représenter la croissance du Moabi géant, le film a recours à un effet spécial qui consiste en la déformation des images indicielles. Lorsque la voix-off nous explique comment la sève et l'eau circulent dans les différentes parties de l'arbre, nous avons d'abord accès à une représentation schématique des flux qui, à l'instar des dessins, constitue comme une couche supplémentaire sur les images (**Fig.32**). Puis, lors d'un long travelling vertical suivant le tronc de

l'arbre, ce dernier se met à *enfler* par une déformation numérique des images accompagnée au son de fluctuation liquides et de craquements de bois.



Fig 32. *Il Était une Forêt*, Luc Jacquet : croissance du moabi géant

Ainsi pour représenter les processus qui agissent dans la forêt, le film ne se contente pas d'illustrer schématiquement ces derniers au moyen d'images de synthèse, il va jusqu'à distordre les images indicielles pour qu'elles correspondent à l'idée qui doit être signifiée. La forêt devient elle-même son propre schéma qui peut être corrigé tel un dessin pour en faciliter la compréhension au spectateur.

Au terme du film, nous avons la sensation que la représentation de la forêt primaire qui vient de nous être faite fait preuve d'une certaine exhaustivité. Nous venons d'assister à l'explication d'un grand cycle de vie d'une forêt et cette dernière ne semble plus cacher aucun mystère. La forêt telle que le film la représente apparaît comme un objet qui *tient* dans une représentation et se conforme à un discours.

Bien que le film nous permet d'une certaine manière d'en apprécier la singularité par l'apport de connaissances scientifiques, la forêt est réduite et objectivée par la représentation qu'il en fait.

En ce sens, sa singularité tient dans une image entre *carte postale* et cabinet de curiosité, et les forces qui l'animent deviennent de simples schémas sur lesquels nous avons une vue surplombante et une parfaite compréhension.

En l'espace d'un peu plus d'une heure, nous avons bouclé sept siècles de la vie d'une forêt avec la sensation qu'elle nous est désormais familière. La forêt devient disponible comme grand ensemble schématique, comme une idée cohérente qui *tient* dans les limites de l'esprit. Son caractère complexe et infini qui excède d'ordinaire toute représentation ou même toute tentative de représentation mentale est ici comprimé, compacté, amputé de sorte à ce qu'elle devienne un objet lisible qui ne contrarie plus les limites de l'esprit.

Si d'une part les connaissances scientifiques apportées par le film ouvrent sur la complexité de la forêt et permettent de dépasser certaines représentations culturelles, il n'en est pas moins remarquable que la représentation qu'il en fait l'enserme et l'objectifie.

Ainsi dans le cadre de Promenade n°2 l'enjeu était de penser une représentation qui, tout en s'attachant à suggérer les forces qui régissent la forêt, ne l'enferme pas en une image-objet, mais qui au contraire ouvre vers ce qu'elle a d'irreprésentable, de trop complexe et d'infini.

L'idée n'est pas de restituer le plus exactement possible des connaissances scientifiques dans un but didactique, mais plutôt de s'inspirer de ces connaissances pour suggérer une puissance naturelle invisible selon l'idée que « *La forêt est la communauté des arbres, c'est-à-dire bien davantage que la simple addition des éléments qui la composent. Son mystère se tient dans cet excès de qualité. Cette communauté inquiète car elle abrite une part latente d'inconnu, des forces imprévisibles s'y dissimulent. S'y forgent peut-être des secrets capables de transformer radicalement nos existences, de nous conduire sur des sentes dont on ne sait sous quelle forme nous reviendrons.* »⁴⁷

47 Rodolphe Christin, *La forêt de l'homme*, dans La Revue des Ressources (revue électronique), 16 Feb 2004, site : <https://www.larevuedesressources.org/la-foret-de-l-homme, 259.html>

Chapitre II – Une démarche plus poétique

Dans la seconde partie de *Promenade n°2*, l'enjeu était de suggérer, de faire ressentir les forces qui régissent la forêt sans faire intervenir des données explicatives, simplement au moyen d'un montage d'images et de sons indiciels (par indiciels j'entends des images et des sons produit par effets physiques, par contact physique avec la forêt et non construits ou créés artificiellement). Selon cette idée le film ne cherche pas à insister sur l'explication scientifique des différents processus, mais plutôt à en faire ressentir les énergies et les dynamiques au moyen du rythme créé par le montage.

La deuxième partie du film s'inscrit donc dans une logique de recherche de rythme plutôt que de narration. C'est à ce titre que je caractérise cette démarche de *plus* poétique. Une démarche de cinéma non-narrative, détachée du langage littéraire, qui cherche à rendre sensible et non à expliquer certaines réalités invisibles de la forêt par un agencement rythmique d'images et de sons.

La démarche adoptée dans *Promenade n°2* ne cherche pas à produire une expérience purement perceptive comme certains films expérimentaux (par exemple les films peints de Stan Brakhage tel *The Dante Quartet*, 1987), mais elle consiste à la fois en la recherche d'un rythme mais aussi d'un langage composé d'images et de sons qui, par leur articulation et leurs relations, (métaphorique, conceptuelles...) révèlent certains processus de la forêt.

Contrairement à la démarche adoptée dans *Il Était une Forêt*, où tout est représenté et rendu intelligible par la vision (doublée du commentaire audio), dans *Promenade n°2* je souhaitais que les images dépassent certains codes représentatifs de sorte à ce que l'œil humain ne soit plus donné comme le centre de la représentation. Ainsi l'idée de dépasser la perception humaine pour rendre sensible certains processus de la forêt consistait à envisager la caméra comme un *nouvel œil* permettant à la fois de voir d'autres dimensions (du temps et de l'espace) mais également comme un œil n'étant pas astreint à la perception de l'œil humain, à une vision spéculaire en perspective.

Dans son ouvrage *Technique et idéologie*, Jean-Louis Comolli montre comment la caméra que nous avons tendance à considérer comme un outil neutre, est en réalité empreinte d'une idéologie représentative héritée du Quattrocento mais également d'une logique mercantile liée à

la naissance du cinéma comme spectacle rentable dans un contexte commercial donné. Il explique également que le fait que la *caméra* soit employée comme métonymie pour désigner l'ensemble de la technique cinématographique témoigne d'une certaine idéologie qui donne le primat au visible. A ce titre il écrit que : « *la réduction de la part cachée de la technique a sa part visible comporte le risque de reconduire cette domination du visible, cette « idéologie du visible » qu'a définie Serge Daney : "[Le cinéma] postulait que du "réel" au visuel et du visuel a sa reproduction filmée, une même vérité se reflétait à l'infini, sans distorsion ni déperdition aucune. Et l'on devine que dans un monde où l'on dit volontiers « je vois » pour « je comprends », un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante (celle qui pose réel = visible) ayant tout intérêt à l'encourager. »*

Or, indéniablement, c'est bien cette " hégémonie de l'œil ", cette specularisation, cette idéologie du visible liée au logocentrisme occidental que visait en fait Pleyne en soulignant la prégnance dans l'appareil de base du code perspectif du Quattrocento : l'image produite par la caméra ne peut faire autrement que confirmer et redoubler le code de la vision spéculaire tel qu'il est défini par l'humanisme renaissant, tel que l'œil humain est au centre du système de la représentation, cette centralité à la fois barrant tout autre système représentatif, assurant la domination de l'œil sur tout autre organe des sens, et mettant l'œil (le sujet) en place proprement divine. »⁴⁸

Il explique également que l'invention de la photographie est venue parachever : « *la confiance en la représentation perspective et analogique du monde (l'image photographique est indubitable : elle manifeste le réel en sa vérité).* »⁴⁹ tout en remettant en question l'efficacité de l'œil humain au regard des défauts qu'il présente comparé à la représentation photographique.

C'est en cherchant à filmer sans reconduire cette *toute puissance de l'œil humain* impliqué par la caméra que la seconde partie du film vise à une redécouverte de la forêt.

En effet en cherchant à révéler certaines forces invisibles de la forêt il y a l'idée non pas de les ramener vulgairement à notre condition sensible et à nos codes perceptifs pour en garantir l'inéligibilité et la domination, mais plutôt à les représenter hors de nos perceptions habituelles régies par le visible et nous plaçant en tant qu'être humain comme référent et mesure de toute chose. Je souhaitais que pour suggérer ces forces non humaines, le film se détache des codes de représentations liés à la perception humaine, qu'il opère un décentrement.

48 Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie (1971-1972)*, Editions Verdier, 2009, p.135

49 *Ibid.* p.148

Il semble alors que la forme paysagère se trouve aux antipodes de la démarche de *Promenade n°2*. D'une part parce qu'elle représente la nature comme un ensemble d'objets *figés* et distincts, mais également parce qu'elle reconduit indubitablement cette domination de l'œil et de la représentation en perspective.

A propos de la notion de *paysage* Anne Cauquelin écrit : « cette « *forme symbolique* » mise en place par la perspective ne se limite pas au domaine de l'art, elle enveloppe l'ensemble de nos constructions mentales de telle façon que nous ne saurions voir qu'à travers son prisme. C'est bien pourquoi elle est dite « *symbolique* » : elle lie toutes les activités humaines, la parole, les sensibilités, les actes, dans un même dispositif. Cela paraît bien un peu ébouriffant qu'une simple technique – il est vrai longuement mise au point – puisse transformer la vision globale que nous avons des choses : celle que nous entretenons avec la nature, l'idée que nous nous faisons des distances, des proportions, de la symétrie. Mais il faut bien se rendre à l'évidence : le monde d'avant la perspective légitime n'est pas celui où nous vivons en Occident depuis le *XVe* siècle. (...) La notion de *paysage* et sa réalité perçue sont bien une invention, un objet culturel déposé, ayant sa fonction propre qui est de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace. »⁵⁰

Dans la seconde partie du film, en cherchant à ne plus placer l'œil humain au centre de la représentation, il y a l'idée de rompre avec cette notion de *paysage* comme vue du monde en perspective. Il s'agit de proposer une autre vision de la forêt qui nous amènerait à la redécouvrir hors de nos habitudes perceptives culturelles liées à la représentation paysagère. Ainsi dans cette partie la forêt apparaît morcelée en une multitude de gros plans (fixe ou en mouvement) ne permettant ni de déterminer la position d'un œil humain, ni d'avoir une quelconque notion de la profondeur et des perspectives. Avec cette esthétique, il s'agit de contourner cette propension qu'a la caméra à produire du *paysage*, à représenter le monde en perspective.

Toujours selon cette idée, la démarche pensée pour le film ne cherche pas à représenter les forces de la forêt dans des conditions de perception propices à leur compréhension, mais plutôt à immerger en quelque sorte le spectateur humain au sein de ces forces. En *s'imprégnant* peu à peu de ces forces, le film cherche à prendre la forme de son objet (la forêt), un peu à la manière dont un poème ayant pour objet « l'eau » pourrait épouser la forme mouvante de cette dernière au moyen d'allitérations.

50 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Edition PUF, 2015, (version Kindle), Emplacements. 325, 86

Je vais maintenant tâcher d'expliquer comment cette démarche s'est concrétisée. Comment cette volonté de quitter la perception humaine et d'immerger le spectateur dans les forces de la forêt est devenue concrètement une suite d'images et de sons.

Dans un premier temps l'enjeu était de quitter le temps des hommes pour le temps de la forêt. Je souhaitais que le spectateur passe de la sensation d'un écoulement du temps *normal* selon une échelle humaine (ni accéléré, ni ralenti) à la sensation d'être pris dans un écoulement du temps qui n'est plus le sien mais celui de la forêt.

Comme nous l'avons évoqué avec *La Croissance des Végétaux* cette sensation est rendue possible par l'emploi du timelapse. Il apparaît cependant que ce procédé ramène trop *vulgairement* le temps long à la perception du spectateur.

Dans *Promenade n°2*, après avoir délaissé les bûcherons, le passage au temps long de la forêt est envisagé dans un plan où la cadence image évolue au sein même du plan donnant ainsi à percevoir plusieurs échelles de temps. Le plan en question se présente comme gros plan sur la surface mouvante d'un ruisseau qui accélère ou ralenti en fonction des variations de vitesse de défilement du plan. En choisissant de filmer un élément que nous percevons déjà en mouvement cela permettait de signifier une variation de l'écoulement du temps par l'image, sans que les changements de vitesse ne démystifient ou ne rendent lisible certaines dimensions cachées de la forêt (comme le fait l'accélération avec le mouvement des plantes).

Ainsi, au cours du plan, la vitesse de défilement apparaît d'abord comme *normale* puis elle s'accélère progressivement (d'abord de manière imperceptible étant donné l'échelle de plan) jusqu'à ce que l'eau se trouve agitée d'un mouvement frénétique. De cette manière, le plan adopte dans un premier temps la logique du time laps pour signifier un changement de référentiel temporel. Puis, la vitesse de défilement du plan ralentit très progressivement jusqu'à repasser par le défilement *normal*, puis ralentir encore et finalement se figer en une image fixe (**Fig.33**).

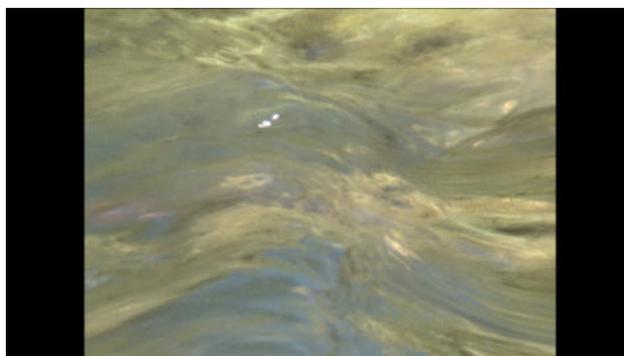


Fig 33. *Promenade n°2* : arrêt sur image

Par ce changement de vitesse jusqu'à l'arrêt sur image je voulais montrer que le temps du film changeait. Il n'est plus le temps *normal*, ni le temps *ramassé* du timelapse (qui est signifié comme une fausse piste au début du plan), il est celui d'un temps qui n'est pas précisément identifiable mais dont la fréquence est suffisamment éloignée de la nôtre pour que des phénomènes qui nous paraissent en mouvement soit perçus comme immobiles.

Cette idée de l'utilisation du ralenti jusqu'à l'arrêt sur image tient au fait que si l'on envisage ce mouvement de l'eau (du ruisseau en forêt) en se *plaçant* dans un temps extrêmement long comme l'est celui de la forêt, l'eau apparaîtrait comme immobile. Au regard de cette nouvelle échelle de temps, ses fluctuations s'effectueraient à une fréquence tellement plus élevée qu'elles ne seraient plus perceptibles. De la même manière que d'ordinaire la lumière émise par une source apparaît comme figée, alors qu'en se *plaçant* à une autre échelle de temps, elle se révélerait fluctuante. L'arrêt momentané de l'image permet en quelque sorte une union de toutes les échelles de temps, de toutes des fréquences du vivant.

Une fois ce changement d'échelle signifié et le temps long de la forêt *atteint*, il est dès lors possible de passer du statique au dynamique. Ce qui paraissait fixe et inanimé révèle son mouvement et dans un second temps, l'idée était de suggérer la vie cyclique de la forêt.

Dans cette perspective je souhaitais que les mouvements de caméra *épousent* le sens (l'orientation) des forces qui entrent en jeu dans cette vie cyclique (croissance/chute des arbres) comme si la caméra se trouvait vectorisée et animée par les principes naturels de la forêt. De la même manière certains paramètres techniques tel le diaphragme devaient fluctuer comme s'ils étaient eux aussi *liés* aux phénomènes forestiers (par exemple la photosynthèse). Quant au montage, l'idée était qu'il prenne lui aussi une forme cyclique, que de son rythme émerge la sensation d'un cycle. Ainsi, dans cette séquence dédiée aux *cycles* de la forêt, se succèdent alors toujours selon le même ordre :

- 1) Une ouverture de diaphragme où la lumière du soleil éclaire la feuille d'un arbre en transparence dans l'idée d'une photosynthèse à l'image.
- 2) Un panoramique vertical en gros plan sur l'écorce d'un arbre pour signifier un mouvement de croissance.
- 3) Un panoramique filé très rapide en diagonale et flou comme emporté par le mouvement de la chute d'un arbre.

4) Un plan fixe sur l'écorce d'un tronc en décomposition dont les stries apparaissent horizontales par opposition aux stries verticales de l'arbre lorsqu'il est vivant.

5) Un gros plan de ciel montrant le retour de la lumière en forêt suite à la mort d'un arbre.

(Fig.34)



Fig 34. Promenade n°2 : cycle

Plusieurs cycles se répètent de cette manière, d'abord en concevant un rythme constant puis en s'accélégrant peu à peu jusqu'à ce que les images deviennent de simples flashes ne permettant plus leur identification précise de sorte à ce qu'il ne reste que la sensation d'un rythme cyclique.

Par cette accélération de la répétition des cycles je souhaitais rendre compte d'une sensation d'infini ou de trop-plein. Comme si le film s'emballait et s'essouffait en cherchant à faire état de tous les cycles de la forêt, en voulant montrer chaque arbre, chaque feuille, chaque matière.

J'ai ensuite choisi de développer l'idée de croissance déjà amorcée par les panoramiques verticaux au sein des *cycles*. Toujours dans l'ambition que le film épouse les forces de la forêt, j'ai envisagé d'aborder le processus de croissance de l'arbre non pas au moyen d'un montage linéaire mais en cherchant à créer un montage *arborescent*.

Selon cette idée, la séquence consacrée à la croissance de l'arbre se présente comme une addition successive de surimpressions. Le premier plan qui constitue *la base* est un panoramique vertical en gros plan sur l'écorce du tronc d'un arbre identique aux panoramiques des *cycles*. Intervient alors une première surimpression d'un plan présentant un panoramique similaire mais suivant cette fois le tracé d'une branche de l'arbre et non plus celui du tronc. Apparaît alors une troisième couche de surimpression qui présente un plan suivant le tracé d'une autre branche de l'arbre encore plus fine que la précédente.

Le procédé est répété un très grand nombre de fois avec des branches de plus en plus petites correspondant aux plus hautes ramures de l'arbre. (**Fig.35**)

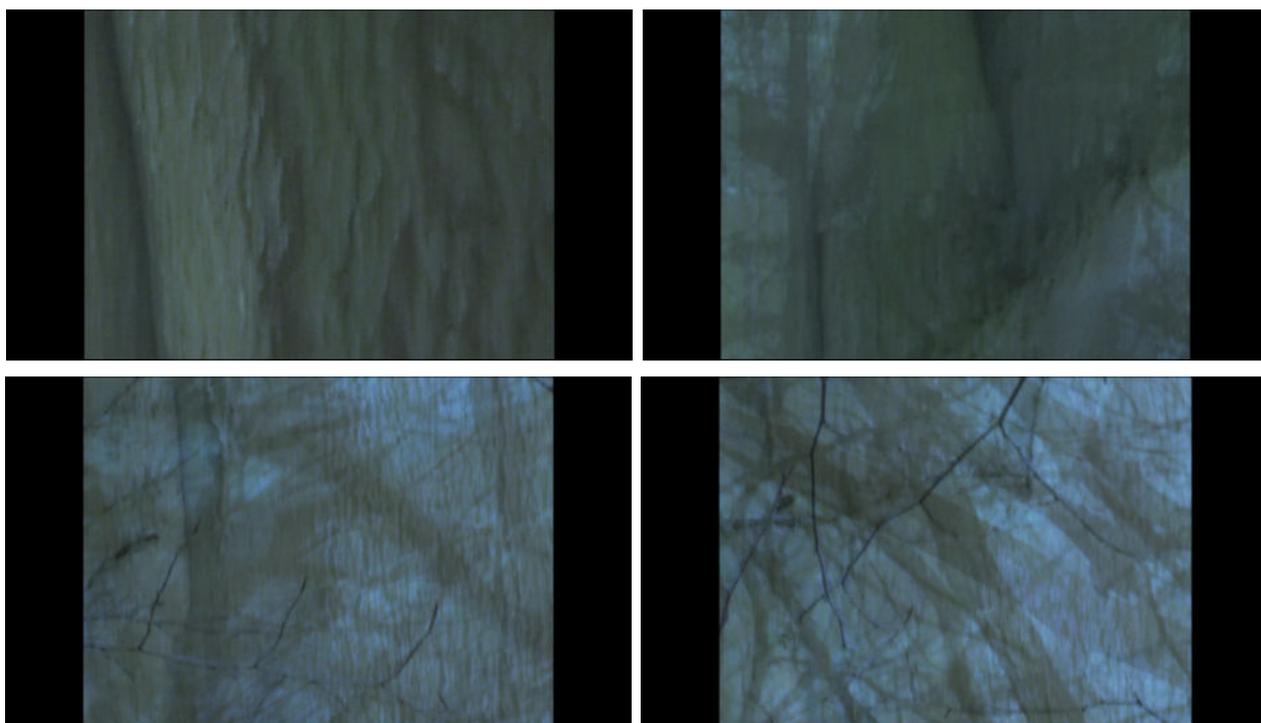


Fig 35. Promenade n°2 : croissance

En superposant de cette manière des plans montrant les différentes ramifications de l'arbre, le montage prend alors une forme arborescente. Les apparitions des nouvelles couches de surimpression se font de manière successive révélant à chaque fois une subdivision plus petite

des branches de l'arbre. Les mouvements de caméra étant tous effectués à la même vitesse, la durée de chaque plan (et sa longueur physique sur la timeline) est directement proportionnelle à la dimension, à la longueur de la branche filmée en panoramique. Ainsi à chaque fois qu'une branche plus fine apparaît, une nouvelle piste vidéo est ajoutée. De ce fait, la timeline de montage se présente non plus linéairement mais selon un modèle arborescent.

De la même manière que le montage des *cycles* s'emballe, les surimpressions s'ajoutent jusqu'à ce que l'image soit complètement saturée et illisible pour faire état d'une impossibilité à représenter l'entièreté des ramifications de l'arbre.

Le dernier processus que je souhaitais aborder n'a pour l'instant pas trouvé de place dans la version actuelle du film. Il concernait les connexions souterraines (racines et réseau de champignons) qui lient tous les arbres de la forêt.

Pour cette séquence, j'envisageais que le film revienne à des prises de vue paysagères de la forêt mais que les différents plans soient sujets à un jeu d'incrustations venant altérer la lisibilité des images et déconstruire la perspective. Ainsi je souhaitai réaliser des plans fixes, présentant une *portion* de forêt et témoignant d'une certaine attention portée à la composition du cadre mais rendus illisibles par les incrustations. Dans ces premiers plans de forêt devaient venir s'incruster des seconds plans du même acabit mais présentant d'autres *portions* de forêt. L'incrustation était alors réalisée en chrominance *dans* la couleur verte de la première image, à savoir dans la végétation. (Fig.36)



Fig 36. Promenade n°2 : test connexions (avec des images fixes)

De cette manière, les plans apparaissent à première vue comme un entrelacs complexe de végétation mais les durées préconisées pour leurs apparitions à l'écran devaient laisser le temps au spectateur d'y plonger un regard plus analytique. Il apparaissait alors que les images tenaient en échec l'analyse visuelle en raison de leurs structures *incohérentes*.

Ces vues de forêt n'étaient donc pas perçues comme de simples tableaux de paysages, mais révélaient peu à peu une structure végétale complexe et illisible, tenant en échec le regard.

Avec ce procédé, les éléments naturels de la première image (ceux apparaissant en vert) ne sont plus de simples formes, ils révèlent de seconds éléments (leur forme devenant le lieu d'une incrustation d'une autre *portion* de forêt) comme si chaque feuille, chaque fougère était liée à tout le reste de la forêt.

Avec ces plans je souhaitais présenter une nouvelle idée du paysage, non plus comme un ensemble d'objets soumis au regard selon nos codes représentatifs, mais comme le lieu d'une sensation d'infinités de connexions dynamiques se déroband à la vue.

De cette manière la représentation en perspective se trouvait également mise à mal. Dans les images *tests*, les perspectives ne permettent plus *d'étager*, de stratifier les éléments en leur donnant un ordre d'importance. La représentation en perspective ne permet plus l'appréhension ni la reconnaissance de ce qui est perçu.

Néanmoins, cette idée n'a pour l'instant pas trouvé sa place dans le film, car les différents tests d'incrustation réalisés avec des images animées se sont révélés techniquement peu concluants en raison de la difficulté qu'avait le logiciel à *sélectionner* avec précision la couleur verte d'une multitude de feuilles en mouvement.

Enfin, pour clore le film après avoir cherché une forme d'immersion cinématographique rythmée par certains processus de la forêt, je souhaitais retrouver une représentation plus classique, un régime d'image plus habituel.

Selon cette idée, la séquence de *croissance* se termine par un enchaînement linéaire (sans rythme particulier) de plan fixes montrant la cime de différents arbres en contre-jour sur le ciel. (**Fig.37**)

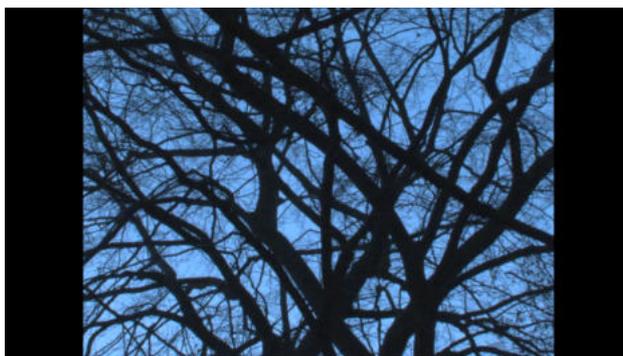


Fig 37. Promenade n°2 : cimes

En opérant un retour à des images plus *communes* de la forêt, l'idée était de proposer une relecture de ces images à l'aune des séquences précédentes. Les cimes qui se détachent sur le ciel et qui révèlent leurs structures graphiques et enchevêtrées n'apparaissent plus comme de simples objets figés mais elles se voient encore *animées* par l'idée de croissance mise en place dans la séquence qui précède.

D'autre part, ces images apparaissent en quelque sorte comme démythifiées. Les branches se détachant en contre-jour n'appellent plus l'imaginaire elles sont perçues comme le simple fruit d'une concordance de forces naturelles. Ces différentes *postures* des arbres ne sont plus associées à des présences inquiétantes, elles apparaissent simplement comme le résultat d'un long processus de croissance.

Selon la même idée, la dernière séquence du film présente un unique un plan large, fixe composant un paysage forestier. Après quelques instants, un personnage arrive depuis le fond du champ et se dirige en direction de la caméra (il s'agit en réalité de moi). Une fois arrivé à sa hauteur, je m'empare alors de la caméra et me mets à marcher, caméra à la main, dans la direction de ce qui était précédemment le contre champ du plan fixe paysager. Je marche ainsi pendant plusieurs dizaines de secondes sans chercher à cadrer, mais simplement en tenant la caméra à la main sans regarder le cadre et en laissant les mouvements de mon corps *secouer* la prise de vue.

Avec ce plan je souhaitais dans un premier temps que la *vue paysagère* se trouve rétrospectivement chargée des forces suggérées dans les séquences précédentes, que la forêt se présente à nouveau dans sa représentation la plus courante mais que le regard du spectateur ne soit plus le même. Que le paysage entre en résonance avec les forces suggérées dans le film.

Dans un deuxième temps, en m'emparant de la caméra et en l'entraînant dans la forêt au gré des secousses de mon corps, l'idée était de lier la *vue paysagère* à une vision incarnée de la forêt, de ramener l'homme dans les tremblements du cadre et entraîner le spectateur dans une promenade en forêt avec un regard neuf. En portant la caméra sans me préoccuper du cadre et en essayant le plus possible de l'oublier, de la laisser être ballotée par les mouvements de mon corps, je souhaitais que le plan ne soit plus le résultat d'une activité consciente, d'une volonté de produire des images, mais plutôt qu'il témoigne d'un échange entre mon corps et la forêt. De cette manière, les mouvements de la caméra ne sont pas pensés pour cadrer la forêt (comme c'est le cas de la *vue paysagère* au début du plan) mais ils témoignent du simple déplacement d'un corps en forêt. Ainsi, le paysage posé en ouverture de plan se voit partiellement déconstruit, à la fois par les images latentes des séquences précédentes et à la fois par le changement brutal de régime de cadrage passant d'un plan fixe et composé à une vision incarnée et *aléatoire* de la forêt.

Pour conclure, en cherchant à rendre sensible certaines forces et certains processus invisibles de la forêt, le film n'a pas la prétention de révéler des connaissances scientifiques comme c'est le cas dans *Il Était une Forêt*. L'enjeu est plutôt de déconstruire une vision de la forêt comme ensemble d'objets immobiles en faisant naître chez le spectateur la sensation d'un *tout-lié* dynamique et complexe.

D'autre part, les procédés employés dans le film ne cherchent pas à rendre accessible ces processus mais plutôt à en suggérer l'existence tout préservant leur part de mystère et d'irreprésentable.

Dans son film *Incantation*, le cinéaste expérimental Peter Rose propose une expérience qui relève de ce que nous nommons sensation de *tout-lié*. Ce court-métrage de huit minutes tourné en 16 mm est conçu comme une tapisserie de formes organiques filmées dans la forêt. Des images d'arbres, de plantes, d'eau, du soleil, s'enchainent dans un montage frénétique accumulant les surimpressions, combinant des effets de zoom, de dézoom ainsi que des procédés de virage des couleurs. (Fig.38)



Fig 38. *Incantation*, Peter Rose : plans de formes organiques

Le montage est également rythmé par une bande son présentant un champ liturgique islamique interprété par plusieurs voix masculines.

Du fait des surimpressions, du rythme du montage et de la combinaison des nombreux effets, les images perdent leur lisibilité et ne forment plus qu'un grand flux de matière végétale.

Il devient seulement possible d'identifier le fait qu'il s'agisse de végétaux filmés, mais aucun d'eux n'est singularisé. Tous se trouvent connectés entre eux et ne forme plus un ensemble d'objets mais une continuité d'images en interrelations, un flux qui semble les relier tous.

En assistant à la projection du film nous avons comme l'impression d'effectuer un voyage dans

le temps et dans l'espace à travers toutes les connexions qui existent dans la forêt. L'aspect rituel et répétitif du chant liturgique suggère une sorte de force naturelle, une puissance spirituelle qui émane de ce *tout-lié* de la forêt.

L'enchaînement épileptique des images présente une dimension vertigineuse. Nous avons la sensation qu'il y a trop d'images, trop d'éléments à filmer, trop de connexions à montrer.

Comme animées par une volonté d'exhaustivité, les images se multiplient et le film s'accélère jusqu'à atteindre une forme non plus *clignotante* mais presque fluide, liquide. De ce fait, le film n'apparaît plus comme une succession de plans mais comme un flux continue qui semble renouer avec les flux naturels de la forêt. Un flux qui lie toutes les images entre elles à l'instar des végétaux de la forêt.

Cette idée de parvenir à un flux d'images liant par le montage tous les éléments de la forêt se retrouve dans *Promenade n°2*. Cependant, contrairement à *Incantation*, le film ne cherche pas à atteindre une parfaite fluidité.

Les principes et les processus de la forêt abordés dans *Promenade n°2* ne donnent pas l'impression d'une fluidité organique, mais présentent des saccades mécaniques.

Ainsi la séquence des *cycles* donne certes l'impression d'un rythme cyclique, mais un rythme haché, heurté. En s'accéléralant, ce rythme va en se fluidifiant, mais la séquence se termine brusquement avant d'atteindre la sensation d'un flux continu. De même, la séquence de *croissance* semble toucher à la sensation d'un flux organique mais le procédé employé finit par saturer entièrement l'image.

Cette recherche puis cet échec de la fluidité donne à la représentation un aspect mécanique comme si nous n'étions pas en présence des forces de la forêt, mais face à une copie mécanique cherchant à en imiter ces principes.

De cette manière le film fait constamment état de son échec à imiter la nature et dès lors, ce n'est plus la forêt qui apparaît comme réduite à un ensemble de mécanismes (comme dans *Il Etait une Forêt*) mais le film qui prend un aspect mécanique et ainsi témoigne de son impossibilité à représenter la forêt dans sa complexité.

La forêt de *Promenade n°2* se présente comme une singularité qui excède la représentation. Tandis que l'image nous immerge dans une version mécanisée des principes naturels de la forêt, le son ouvre sur l'immensité d'une jungle luxuriante et la forêt semble continuellement exister hors des limites du cadre.

Le cadre perd sa toute puissance de représentation, celle-là même que définit Anne Cauquelin en expliquant que « *le cadre coupe et découpe, il vainc à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. (...) Sa loi régit le rapport de notre point de vue (singulier, infinitésimal) à la « chose » multiple et monstrueuse.* »⁵¹

De cette manière, ce qui *fait forêt* n'est plus représenté, mais à chercher entre les images et les sons, dans nos souvenirs des expériences vécus en forêt.

51 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Edition PUF, 2015, (version Kindle), Emplacements. 1367

Conclusion

Bien sûr il est évident que ce travail sur la possibilité de filmer la forêt comme singularité aurait pu emprunter d'autres voies. La démarche adoptée pour l'élaboration de *Promenade n°2* n'est certainement pas l'unique réponse à cette question et il est possible d'envisager de multiples formes que pourrait prendre un film qui se fixerait la même ambition. Néanmoins les pistes explorées dans ce projet et développées dans la partie théorique correspondent à des hypothèses, à des intuitions que j'ai souhaité approfondir.

Ainsi, dans un premier temps, nous avons vu que filmer la forêt comme singularité c'est en premier lieu chercher à déconstruire certaines représentations. Essayer de filmer la forêt pour qu'elle apparaisse exsangue d'imageries.

Dans cette perspective nous avons vu que lorsque la forêt est mise en scène comme espace vécu par les personnages, cette dernière perdait son aspect symbolique hérité de représentations antérieures et apparaissait simplement comme une condition de l'existence des personnages.

Lorsque la vie en forêt devient l'enjeu du film, comme c'est le cas dans *La Libertad*, la forêt n'est plus perçue comme un décor symbolique qui constitue le cadre du récit, elle devient une énigme pour le spectateur qui n'en possède pas les clefs de lecture. La forêt lorsqu'elle est représentée comme espace vécu n'est plus une évidence et les gestes des personnages, leurs déplacements, leurs postures témoignent alors d'une connaissance et d'une habitude de la forêt que le spectateur ne possède pas. En mettant l'accent sur ces gestes conditionnés par l'habitude de la vie en forêt, le film rend à la forêt une part de mystère. Un mystère qui ne se trouve plus lié au mystique ou au surnaturel, mais qui a trait à la position de néophyte dans laquelle est placé le spectateur qui ne connaît pas la forêt.

Les gestes des personnages témoignent du fait qu'ils voient la forêt différemment, qu'ils se la représentent autrement en raison de leur expérience. Cette idée est d'autant plus prégnante lorsque le film met en scène des acteurs non-professionnels ayant une réelle expérience de la vie en forêt comme c'est le cas de Misael le jeune bûcheron de *La Libertad*.

Ainsi, c'est à la suite de ce constat que la démarche pressentie pour la première partie de *Promenade n°2* a évolué, passant d'une démarche de cinéma *joué* à une démarche de cinéma *non-joué* mettant en scène de réels bûcherons à l'ouvrage.

D'autre part, nous avons vu que filmer la forêt comme espace vécu c'est également mettre l'accent sur l'expérience sensible du corps des personnages en forêt. Aménager une place dans le film pour que cette expérience de la forêt comme matrice d'impressions sensorielles soit ressentie par le spectateur. Cette attention accrue à l'expérience sensible des personnages en forêt est rendue possible lorsque le film se voit débarrassé de ses grands enjeux narratifs et qu'il place le spectateur face à ce qui est simplement là au présent, face à des corps en forêt.

Ainsi, loin des péripéties dramatiques, les micro-variations des gestes des personnages, de l'ambiance sonore ou de la lumière naturelle deviennent des événements qui laissent apparaître une multitude de qualités secondes auxquelles nous ne prêtons d'ordinaire peu attention au cinéma (chaleur, textures, matières, sons annodins ect.). De cette manière la forêt n'apparaît plus comme un décor *figé* mais comme une matrice complexe d'impressions sensible que le spectateur redécouvre à travers l'expérience du corps des personnages.

Dans un second temps nous avons vu que chercher à filmer la forêt comme singularité nécessite de s'intéresser à la question de l'immersion sensible du spectateur. Chercher à approcher avec le film la singularité de l'expérience englobante que nous faisons lorsque nous sommes d'ordinaire plongés *dans* la forêt.

Si la forêt apparaît comme le lieu de la perte de repères et d'une altération du primat de la vue qui entraîne la sollicitation de tout les autres sens, comment faire de cette expérience une expérience de cinéma ?

Ainsi, nous avons vu qu'au lieu d'aller à l'encontre de ces caractéristiques intrinsèques de la forêt, un film comme *Tropical Malady* cherche au contraire accentuer cette perte de repères. Le film confronte le spectateur à un visible constamment obstrué par l'entrelacs inextricable de la végétation et le montage prend une structure énigmatique ne permettant plus au spectateur de se situer dans l'espace-temps. De cette manière le spectateur ne se trouve plus face à une représentation à *distance* qu'il peut appréhender d'un simple regard, mais il est amené à faire l'expérience d'une certaine présence. La forêt dans laquelle il se trouve perdu semble en permanence excéder les limites du cadre, rompre la séparation salle-écran et s'étendre dans l'entièreté de la salle.

Ainsi, dans sa quête de repères, le spectateur est amené à porter une attention accrue à tous les stimuli de la forêt. A l'instar de *Tropical Malady*, dans *Blisfully Yours*, le spectateur se trouve dans une position où la vue, qui est habituellement le sens qui prime dans l'expérience cinématographique, lui fait défaut. Le son prend alors le relais et ouvre sur l'immensité d'un hors-champ témoignant d'une vie foisonnante de la forêt. Les images ne permettent plus une

lecture analytique de ce qui est représenté et elles se voient dotées de nouvelles qualités sensibles. Certains plans constituent alors de pures impressions visuelles composées de couleurs, de forme et de textures qui en appellent à tous les sens du spectateur. Le film devient alors le lieu d'une expérience sensible singulière de la forêt qui révèle au spectateur toute la part invisible du sensible.

Ainsi cette expérience immersive de la forêt apparaît comme un moyen de redécouvrir une part de notre rapport sensible au monde souvent délaissé par la représentation cinématographique.

La singularité de l'expérience sensible que nous pouvons faire en forêt excède par avance sa représentation cinématographique, néanmoins en cherchant à tendre vers la restitution de cette expérience, le film nous amène à renouer avec un rapport au monde plus sensible et à faire état de la richesse de l'expérience forestière. La forêt apparaît alors comme le lieu privilégié d'une épreuve sensible du monde où, parce que la vue perd sa domination, tous les autres sens se révèlent avec une intensité nouvelle. De fait, filmer la forêt dans sa singularité revient à faire un film qui accepte en partie l'échec du visible.

Selon cette idée, *Promenade n°2* confronte en permanence le spectateur non plus à une vision d'ensemble de la forêt, mais à ses matières, à ses textures. De ce fait, le visible étant totalement obstrué, le spectateur est invité à *entrer* dans la forêt en convoquant ces autres sens.

Enfin, nous avons vu que filmer la forêt comme singularité nécessite de se confronter à ce qui *fait forêt* au-delà de nos perceptions, à s'intéresser aux multiples forces, aux processus, ou encore aux connexions qui font de la forêt un écosystème si complexe et unique.

Dans cette perspective nous avons vu que le film peut être envisagé comme un moyen de dépasser nos conditions de perception humaines pour révéler l'imperceptible.

Dans un premier temps, les possibilités techniques de la caméra peuvent être envisagées pour révéler certaines dimensions de l'espace et du temps notamment par l'utilisation de procédés d'accélération ou de ralentissement de la cadence image ou encore en employant des objectifs permettant de réaliser des vues macroscopiques. Il est également possible d'avoir recours à des images de synthèse pour représenter ce qu'il est impossible de filmer comme dans *Il Était une Forêt*. Cependant il apparaît que ces procédés ramènent vulgairement les forces de la forêt à notre condition sensible et les rendent disponibles au regard du spectateur. Ces procédés témoignent alors d'une forme de démythification de la forêt par la technique, comme si l'homme parvenait à s'extraire des conditions imposées par la forêt au moyen de la technique et ainsi ramener ce qui le dépasse à la portée de ses perceptions et de sa compréhension.

Selon cette idée, la démarche développée dans le cadre de *Promenade n°2*, se place dans une logique différente. Plutôt que de chercher à révéler certains processus de la forêt au moyen de ces procédés techniques, le film tente de les suggérer par le rythme de son montage. Avec le film, l'idée n'est pas de représenter les principes qui régissent la forêt, mais plutôt de filmer les formes (les éléments de la forêt) de manière à ce que l'on ressente une certaine idée des forces (les processus naturels) qui les animent. Dès lors le film s'apparente davantage à un poème composé d'images et de sons cherchant à faire sentir la forêt comme un *tout-lié*, comme un ensemble dynamique, mais sans essayer d'explicitier rigoureusement les phénomènes à l'œuvre. De cette manière les différents processus naturels ne se trouvent pas enserrés dans une représentation qui les ramènerait dans un cadre propice à notre compréhension. Ils sont simplement suggérés et le film invite le spectateur à les imaginer .

Dans le film, l'idée de dépasser nos conditions de perception humaines n'est pas envisagée de manière à rendre lisible les processus de la forêt mais plutôt pour construire une esthétique où l'homme semble absent, où l'œil humain et sa perception ne constitue plus la mesure de toute chose. Plutôt que de représenter les forces non-humaines à l'œuvre dans la forêt selon nos codes perceptifs humains, le film opère un décentrement. Selon cette idée, la deuxième partie du film se positionne à rebours d'une logique paysagère qui place l'œil humain et sa perception en perspective dans une position presque démiurgique face à la nature. La deuxième partie du film cherche alors à contrer la propension qu'a la caméra à *produire du paysage* et la forêt apparaît dans une suite d'images qui ne semblent avoir ni point de vue, ni perspective, ni ancrage spatio-temporel

Cependant, il apparaît que même si dans le film les processus de la forêt se voient seulement suggérés, nous avons la sensation d'être en présence d'une copie mécanisée de la forêt qui s'évertuerait à reproduire certains principes naturels mais sans réellement y parvenir. La forêt apparaît alors comme une singularité trop complexe pour être représentée et le film témoigne constamment de l'échec de sa représentation en révélant son aspect machinique. De ce fait la forêt semble en permanence excéder la représentation que le film en fait sans que ce dernier ne cherche à la *contenir*.

C'est peut-être de cette manière, en montrant qu'elle excède en permanence la représentation et en signifiant ce qu'elle a d'irreprésentable, que la forêt apparaît le plus significativement comme singularité.

Bibliographie

SUR LA FORÊT

HARRISON, ROBERT, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 1992.

MOTTET, JEAN (dir.), *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.

MOTTET, JEAN (dir.), *La forêt sonore : de l'esthétique à l'écologie*, Champ Vallon, Seyssel, 2017.

THOREAU, HENRY DAVID, *Walden ou la vie dans les bois*, Gallimard, Paris, 2017, Première parution 1854.

WOHLLEBEL, PETER, *La vie secrète des arbres*, Arènes, Paris, 2017.

SUR LE CINEMA

BRAKHAGE, STAN, *Métaphores et vision*, Editions du centre Pompidou, Paris, 1998, édition originale 1963, trad. Pierre Camus.

BRESSON, ROBERT, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

COMOLI, JEAN-LOUIS, *Technique et idéologie*, Verdier, Paris, Paris, 2009.

DELEUZE, GILLES, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983.

EPSTEIN, JEAN, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome 1 1921-1947, Seghers, Paris, 1974.

EPSTEIN, JEAN, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome 2 1946-1953, Seghers, Paris, 1975.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, dans, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.

ZERNIC, CLELIA, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, J. VRIN, Paris, 2010.

SUR L'ART

CAUQUELIN, ANNE, *L'invention du paysage*, Presse Universitaires de France, Paris, 2015.

FEL, LOÏC, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Champ Vallon, Seyssel, 2009.

GROUT, CATHERINE, *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2004.

MOUREY, JEAN-PIERRE, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

PHILOSOPHIE

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Méditation sur la technique*, Allia, Paris, 2017, première édition 1935

POESIE

PONGE, FRANCIS, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris, 1926.

SOURCES INTERNET

ALONSO, LISANDRO, Propos, Groupement National des Cinémas de Recherche :

<http://www.gncr.fr/films-soutenus/los-muertos>

ALONSO, LISANDRO, Propos recueillis par Alerxandre Prouvèze, *Interview de Lisandro Alonso*, TimeOut, 20 avril 2015,

<https://www.timeout.fr/paris/cinema/interview-lisandro-alonso>

BONIO, FABIENNE, *La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde »*, Entrelacs (en ligne), mis en ligne le 02 septembre 2013,

<https://journals.openedition.org/entrelacs/485>

CHRISTIN, RODOLPHE, *La Forêt de l'Homme*, La Revue des Ressources (en ligne), mis en ligne le 16 février 2004,

<https://www.larevuedesressources.org/la-foret-de-l-homme,259.html>

GRANDRIEUX, PHILLIPE, *Dossier de presse*, Mandrake Film, 2008.

<https://medias.unifrance.org/medias/151/146/37527/presse/un-lac-dossier-de-presse-francais.pdf>

HALLÉ, FRANCIS, propos recueillis par CALVET, CATHERINE « *Une plante n'a ni queue ni tête, c'est pour cette altérité que je suis devenu botaniste* », Libération, 29 Dec. 2016.

https://www.liberation.fr/debats/2016/12/29/francis-halle-une-plante-n-a-ni-queue-ni-tete-c-est-pour-cette-alterite-que-je-suis-devenu-botaniste_1538044

HALLÉ, FRANCIS, propos recueillis PATRIARCA, ELIANE, « *Les forêts primaires, jamais abîmées, sont des réserves de vie* », Libération, 25 Jan 2011.

https://www.liberation.fr/terre/2011/01/25/les-forets-primaires-jamais-abimees-sont-des-reserves-de-vie_709712

WALON, SOPHIE, *Le toucher dans le cinéma français des sensations*, Entrelacs (en ligne), mis en ligne depuis le 12 September 2013.

<http://journals.openedition.org/entrelacs/530>

REVUES / ARTICLES

CHEVALIER, JACQUES, *Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu*, dans *Espace géographique*, tome 3, n°1, 1974.

MERIGAUD, BERNARD (dir.), *L'appel de la forêt*, Télérama (hors -série), juin 2018.

MICHAUD, PHILLIPE-ALAIN, *Croissance des végétaux (1929). La Melencolia de Jean Comandon*. dans: *Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930)*, 1895, revue d'histoire du cinéma n°18, 1995, p264-283.

POSS, YVES et DASSIÉ, VERONIQUE (dir.), *Cahiers du GHFF Forêt, Environnement et Société*. N°27, 2017.

VERTOV, DZIGA, *Kinoks-Révolution*, dans L'EF, juin 1923

WILNED, *Les Plantes ont leurs Stars*, dans Ciné-Miroir, n°196, 4 janvier 1929, p.12.

Filmographie

FILMS ÉTUDIÉS

- ALONSO, LISANDRO, *La Libertad*, Argentine, couleur, 73 min, 2001
- COMANDON, JEAN, *La Croissance des Végétaux*, N.B, 12 min, 1929
- GRANDRIEUX, PHILIPPE, *Un Lac*, France, couleur, 90 min, 2009
- JACQUET, LUC, *Il Était une Forêt*, France, couleur, 78 min, 2013
- ROSE, PETER, *Incantation*, Royaume-Uni, couleur, 8 min, 1972
- SERRA, ALBERT, *Honor de Cavallería*, Espagne, couleur, 107 min, 2007
- WEERASETHAKUL, APICHATPONG, *Blissfully Yours*, Thaïlande, couleur, 125 min, 2002
- WEERASETHAKUL, APICHATPONG, *Tropical Malady*, Thaïlande, couleur, 118 min, 2004

FILMS CONNEXES

- ALONSO, LISANDRO, *Los Muertos*, Argentine, couleur, 78 min, 2004
- BRAKHAGE, STAN, *The Wold Shadow*, États-Unis, couleur, 3 min, sil, 1972
- DOING, KAREL, *The Mulch Spider's Dream*, Royaume-Uni, couleur, sil, 14 min, 2018
- FRIEDKIN, WILLIAM, *Sorecerer*, États-Unis, couleur, 121 min 1921
- HERZOG, WERNER, *Fitzcarraldo*, Allemagne, couleur, 158 min, 1982
- MALICK, TERRENCE, *The Thin Red Line*, Canada, 170 min, 1998
- MURNAU, F.W, *Nosferatu le Vampire*, Allemagne, N.B, 94 min, 1922
- SANCHEZ, EDUARDO et MYRICK, DANIEL, *The Blair Wich Project*, couleur, 81 min, 1999
- SNOW, MICHAEL, *La Région Centrale*, Canada, couleur, 180 min, 1971
- WEERASETHAKUL, APICHATPONG, *Oncle Boonmee*, Thaïlande, couleur, 113 min, 2010

Table des illustrations

Couverture :	Test pour PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.12	SERRA, ALBERT, <i>Honor de Cavallería</i> , 2006
p.19	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.21	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.22	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.23	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.28	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.30	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.31	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.32	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.33	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.36	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001, GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.38	SERRA, ALBERT, <i>Honor de Cavallería</i> , 2006
p.40	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.55	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.58	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.59	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.60	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.61	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.63	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Tropical Malady</i> , 2004
p.66	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Blissfully Yours</i> , 2002
p.71	WEERASETHAKUL, APICHATPONG, <i>Blissfully Yours</i> , 2002
p.73	GRANDRIEUX, PHILIPPE, <i>Un lac</i> , 2008
p.76	ALONSO, LISANDRO, <i>La Libertad</i> , 2001
p.84	ROSE, PETER, <i>Incantation</i> , 1972
p.87	COMANDON, JEAN, <i>La Croissance des Végétaux</i> , 1929
p.91	JACQUET, LUC, <i>Il Était une Forêt</i> , 2013
p.92	JACQUET, LUC, <i>Il Était une Forêt</i> , 2013
p.94	JACQUET, LUC, <i>Il Était une Forêt</i> , 2013
p.96	JACQUET, LUC, <i>Il Était une Forêt</i> , 2013
p.101	PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.103	PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.104	PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.105	Test pour PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.107	PPM, <i>Promenade n°2</i>
p.109	ROSE, PETER, <i>Incantation</i> , 1972

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère – BP 12 – 93213, La Plaine Saint-Denis – France

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire de master, spécialité cinéma, promotion 2017-2019,
Soutenance de juin 2019

Promenade n° 2

Apertet Clément



Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : ***Filmer la forêt : expérience d'une singularité***

Directeur de mémoire : David FAROULT

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire :

CV	123
Note d'intention	125
Scénario V1	127
Scénario V3	131
Liste matériel	148
Organisation du tournage et de la post-production	149

Formation

2016 – 2019	Master Cinéma, ENS Louis-Lumière, 93200 Saint-Denis
2015 – 2016	Licence 3 Cinéma et Audiovisuel, Mineure Médiation Culturelle Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 75005 Paris
2015 – 2016	Classe Egalité des Chances ENS Louis Lumière, 93200 Saint-Denis
2013 – 2015	BTS audiovisuel option « Image » Lycée Jaques Prévert, 92100 Boulogne-Billancourt
2013	Baccalauréat S mention « Bien » Lycée Bossuet Notre Dame, 75010 Paris

Experiences Professionnelles

Avril 2019	« Je voulais disparaître » – Chef électricien Court métrage Réal : Georgia Azoulay / Prod : Coté Court
Janvier 2019	« Longtemps » – Chef électricien Clip pour l'artiste Constance Verluca Réal : Pablo Dury / Prod : Les Films Velvet
Octobre 2017	« BNF : Portrait d'un projet » – 1^{er} Ass opérateur Documentaire pour l'exposition D. Perrault Réal : Richard Copans / Prod : Les Films d'Ici
2014 et 2015	Les Films d'Ici – 1^{er} Ass opérateur / Machiniste - Assistant Opérateur sur « <i>Le vaisseau de Verre</i> », Film de Richard Copans pour la collection « Architectures » d'ARTE (Stage, 1 mois) - Assistant Opérateur / Machiniste sur « <i>La prison de la Santé</i> » Film de Stan Newman pour la collection « Architectures » Opérateur R. Copans (Poste, 10jours)
2015	Mc Donald – Employé polyvalent
2014	Loca Image – Test de matériel (stage) - Test des équipements audiovisuels après location - Gestion des locations et SAV
Depuis 2014	City One / Trinity – Hôte d'accueil
Entre 2003 et 2008	Danseur – Opéra Danseur et figurant, Opéra Bastille, Opéra Garnier Théâtre du Châtelet



APERRETET

Clément

5 Décembre 1995

Informations

17 Rue du Chalet
75010
Paris

0651060822
clapertet@gmail.com
Permis B
Habilitation électrique

Langues

Anglais : courant
Espagnol : scolaire

Sport

- Football Américain
(2010 – 2015)
- Natation
- Vélo
- Escalade

Partiques et intérêts

- Membre au sein de deux associations de cinéma:
"Limagorium"
et
"Cinexpérience"
- Musique, Cinéma, peinture, Art contemporain
- Nature: randonné, treks, bivouac

Projets Personnels

- 2018 **« Adieu retrouvailles » – Chef électricien**
Court métrage Fémis
Réal : Ophélie Noury
- 2018 **« Visage » – Chef opérateur**
Clip pour l'artiste David Carretta
Réal : Barbara Balestas Kazazian
- 2018 **« 12 kilos d'écailles » – Chef opérateur**
Documentaire de création master Paris 1
Réal : Limas Toupar / Prod : France 3, Adami
- 2017 **« Les Amoureux » – Chef électricien**
Moyen métrage, Réal : Pablo Dury
Prod : Limagorium
Prix de la photographie au festival Silhouette
- 2017 **« Vestiaire » – Co-réalisateur / Image**
Court métrage documentaire inhérent au cursus
Réal : Tom Devianne, Hugo Ortz
Prod : ENS Louis Lumière
- 2017 **« Anima Exhalare » – Chef électricien**
TFE Fémis
Réal : Armin Reiland
- 2017 **« Ododo » – Chef opérateur**
Court métrage de fin d'étude de l'ENSAD
Réal : Albane Chaumet
- 2017 **« So we danced » – Chef opérateur**
Clip pour le groupe **Zeska**
Réal : Laodice Kolk
- 2016 **« Billie » – Cadreur**
Long métrage auto-produit,
Réal : Delphine Abomigliano.
- 2015 **« Je suis un Voleur » – Chef opérateur**
Court métrage pour le Nikon Festival ;
Réal : Augustin Thai
- 2015 **« Perte de figure » – Image**
Vidéo expérimentale
Réal : Sarah Belot
- 2015 **« Opium » – Chef électricien**
Moyen métrage, réal : Pablo Dury
Prod : Limagorium
Grand prix au festival *Côté Court*

Note d'intention originelle (01/2019)

Tout d'abord je tiens à préciser que ce projet est élaboré en collaboration avec Guillaume Arditti, étudiant en Son, qui réalise un mémoire sur la sonification de la forêt au cinéma.

A l'occasion de cette partie pratique de mémoire, je souhaite partir à la recherche d'une expérimentation esthétique. Concevoir un essai filmique cherchant à épouser la forme de son objet à savoir la forêt, à opérer une translation du regard, un décentrement, à trouver une nouvelle représentation cinématographique moins anthropocentrée.

A cet égard j'envisage un court métrage en deux parties. Ma volonté est d'instaurer un dialogue entre ces deux blocs de représentation appartenant respectivement à des régimes différents tout en entretenant un lien de continuité. Le passage d'une partie à l'autre ne sera en aucun cas appuyé par quelques éléments indicatifs (titres, voix-off...). Elles seront au contraire liées au sein d'une même unité, au sein d'un même plan.

La première partie sera plus narrative ou tout du moins plus *conventionnelle* quant aux emplois et aux fonctions des procédés convoqués. Je souhaite m'intéresser aux pérégrinations d'un jeune bûcheron sur son lieu de travail. Je ne chercherai ni à adopter un point de vue documentant mettant l'accent sur un savoir-faire lié à l'activité du jeune homme, ni au contraire ne chercherai à lui construire une trajectoire narrative rocambolesque. J'aspire à réduire les perspectives narratives tout en gardant un certain degré de rigueur formelle afin que peu à peu le personnage s'efface au profit de son environnement ou du moins au profit de la présence en ce dernier. L'idée n'est pas d'essayer par la mise en scène de retrouver un quelconque *paradis naturel perdu* ou de renouer avec une harmonie conceptuelle et fantasmée, mais plutôt de proposer une expérience, de chercher à approfondir un vécu sensible de la forêt non pas comme toile chargée de mythes ou empreinte d'une nostalgie romantique, mais comme simple condition d'une existence terrestre, comme un lieu vécu.

La seconde partie se présentera sous une forme plus *expérimentale*. J'entends *expérimentale* à la fois dans l'idée d'une recherche, d'une expérience au sens presque scientifique ayant pour résultat escompté la proposition d'une esthétique nouvelle.

Et à la fois au sens où ladite partie proposera une expérience de perception singulière de la forêt. Au-delà du récit, avec cette partie, je souhaite plonger le spectateur au cœur de la forêt.

Dans un premier temps il m'intéresse que le spectateur ne soit pas entraîné dans la forêt par le biais de sa vue (comme dans la première partie), mais par l'ouïe et par la rencontre avec les différentes matières forestières.

Dans un second temps je compte élaborer une forme de *poème cinématographique* qui cherche à rendre autrement sensible des caractéristiques propres à la forêt auxquels notre condition humaine n'a habituellement pas accès. Une séquence qui tend à s'intéresser non pas à la manière dont on perçoit habituellement une forêt ou encore les effets de ces perceptions sur l'imaginaire humain. Mais qui cherche à s'imprégner des caractéristiques intrinsèques de la forêt à savoir : ses temporalités, ses forces, ses structures, ses mouvements, les cycles qui l'animent, les liens qui s'y tissent et les signes qui s'y échangent, tout en évitant le plus possible l'anthropomorphisme, ou du moins toute forme de personnification.

Cela implique de construire un mode de représentation qui idéalement excède une vision anthropocentrée. L'enjeu de cette partie est d'aller à la recherche d'un regard, d'une vision opérant un décentrement, proposant une otologie poétique, visuelle et sonore de la forêt. En d'autres termes, il s'agit d'élaborer une vision *non-humaine* de la forêt, une expérience presque *forestière* de la forêt. Essayer de rompre avec une logique qui cherche du symbolique dans la nature représentée. Faire en sorte que ce symbolisme ou cette logique d'apparition de la forêt à l'écran soit mue par des logiques inhérentes à ce qui *fait forêt*.

Cette recherche esthétique consistera à inventer des procédés permettant d'accéder à ce qui fait de la forêt une singularité mais qui est invisible pour l'œil humain tout en conservant une simplicité afin de ne pas tomber dans la profusion *d'effets* et ainsi rompre tout lien de proximité entre les images et le référent forêt.

Les *résultats* de cette expérimentation constitueront une matière essentielle pour le développement des réflexions abordées au cours de la recherche théorique. Il est donc primordial que j'organise au plus tôt une session de tournage pour cette seconde partie. Je compte donc diviser le tournage de ma PPM en deux sessions correspondant à chacune des parties du film pour les raisons évoquées ci-dessus, mais également pour des considérations saisonnières. La session de tournage correspondant à la seconde partie ne nécessitera pas d'importants moyens humains et techniques car je compte n'être qu'en compagnie de Guillaume Arditti au son et n'être que seule à la caméra.

Scénario V1 (seulement la première partie du film)

Partie 1

Séquence 1 – EXT Jour – Route de campagne.

Le macadam d'une route de campagne défile à vive allure, il occupe tout le cadre. Rien ne nous permet d'appréhender l'environnement si ce n'est une ambiance sonore forestière presque entièrement couverte par un bruit de moteur. Peu à peu, par une surimpression, le macadam en mouvement laisse place à l'écorce d'un chêne. Au son la voiture se gare, le moteur se coupe, on entend alors le bruissement du vent dans les arbres, lointain d'abord, puis grondant.

Noir à l'écran. Un homme semble fournir de puissants efforts pour déplacer une lourde charge dans un environnement forestier. Ces efforts cessent. Quelques craquements se font entendre, des fibres de bois cèdent, l'arbre s'effondre dans un fracas assourdissant.

Séquence 2 – EXT Jour – forêt de pins.

Une hache s'abat sur un tronc allongé sur sol. Un jeune bûcheron s'affaire pour séparer la longue silhouette d'un pin en plusieurs tronçons égaux. La forêt est lumineuse. Le soleil se fraye aisément un chemin entre les grands arbres secs et espacés.

Le jeune homme ne faiblit pas, ses coups s'enchaînent selon un rythme quasi mécanique. Il marque une pause pour essuyer la sueur qui perle sur son front et se remet à l'ouvrage. La forêt est silencieux, seules les actions du bûcheron émettent des sons.

Séquence 3 – EXT Jour – forêt de feuillus.

Le bûcheron marche entre les arbres. Il porte un sac à dos et tient sa hache à la main. La végétation est plus dense et la lumière se fait plus rare, seules les zones atteintes par les rayons du soleil sont lisibles, le reste n'est qu'un enchevêtrement de matière sombre : verte et marron. Son pas est franc mais son itinéraire n'est pas précis et il bifurque machinalement à chaque obstacle naturel qu'il rencontre. Plus loin il s'arrête devant un vieux hêtre et s'attèle à en mesurer le diamètre à l'aide du manche de sa hache. Après un bref regard vers ses ramures, il le juge trop sinueux se remet en route. Il est maintenant devant un chêne centenaire, droit, robuste et élancé. Avec sa hache, il le marque d'une entaille à hauteur d'homme.

Séquence 4 – EXT Jour – forêt de feuillus.

Le bûcheron est assis par terre adossé contre un arbre. A côté de lui, sa hache et son sac ouvert, il mange un sandwich emballé dans de l'aluminium. Dans son sac, son téléphone émet un son. Il le sort et se met à lire le message. Alors qu'il entreprend de répondre, nous nous détachons de lui dans un panoramique horizontal qui nous amène à découvrir, dans les broussailles environnantes, un enfant nu qui l'observe, immobile, comme un animal tapis dans l'ombre. La caméra repart dans un panoramique inversé au premier. Mais lorsque que nous redécouvrons le bûcheron, il est allongé la tête contre l'arbre, il dort profondément comme depuis de longues heures. L'enfant quant à lui a disparu.

Séquence 5 – EXT Nuit – petite clairière.

La nuit est tombée. Le bûcheron a allumé un feu devant lequel il se réchauffe.

Avec un couteau, il sculpte l'extrémité d'une branche morte sur laquelle commence à se dessiner un visage. Alors qu'il est plongé dans son ouvrage, il est surpris par un bruit provenant des arbres proches. Il se redresse et scrute les environs. D'abord on entend seulement les crépitements du feu et les flammes projettent des ombres végétales dansantes. Puis l'on perçoit les saccades d'une course légère sur le sol des sous-bois couvert de feuilles. A chaque nouvelle apparition les pas se font plus lourds et la course légère devient bientôt un galop animal. Le brame d'un cerf s'élève, puissant et rauque. Le bûcheron allume une lampe frontale et s'enfonce dans l'obscurité, il semble davantage fasciné que réellement apeuré. Il marche prudemment à travers la végétation qui, immobile, l'observe.

Plus loin, près de l'arbre que le bûcheron a entaillé se trouve l'enfant. Il est debout et contemple la cime du chêne. Doucement il s'approche de la marque laissée par la hache de laquelle perle la sève de l'arbre. Il passe délicatement ses doigts sur la sève humide et la dépose sur ses paupières closes puis il ouvre les yeux.

Le bûcheron arrive à son tour au pied du vieux chêne mais l'enfant n'est plus là. Il reconnaît l'arbre qu'il a marqué plus tôt en vue de son abattage. Il s'en approche. Il plonge lui aussi ses doigts dans la brèche de l'écorce, puis machinalement il fait quelques pas en arrière et tourne son regard vers les hauteurs de l'arbre. Il le fixe longuement. L'arbre d'abord silencieux et immobile s'anime sous l'effet d'une lente bourrasque. Bientôt c'est toute la canopée qui à son tour bruisse et danse avec le vent. Le bûcheron semble terrifié mais il reste pétrifié et ne parvient pas détacher son regard de ce spectacle. *L'image des feuilles dans la nuit disparaît, et seule le bruit du vent dans les branches reste.*

Séquence 6 – EXT Matin – petite clairière.

Le soleil n'est pas encore levé et la forêt est plongée dans une pâle lueur bleutée. Le bûcheron dort allongé sur le sol à côté des vestiges de son feu. Peu à peu il se réveille. Alors qu'il ouvre lentement les yeux il s'aperçoit que l'enfant se tient à quelques mètres de lui. Accroupi il l'observe. Le bucheron sort de sa torpeur et esquisse un mouvement pour se redresser mais aussitôt une expression de douleur s'empare de son visage. Il porte la main à son flanc gauche et y découvre la branche sculptée profondément enfoncée. Son sang a coulé sur son t-shirt et il forme déjà une petite flaque sur le sol jonché de feuilles. Il lève les yeux vers l'enfant qui le l'observe toujours, immobile. Puis il observe la cime des arbres comme éblouit.

Alors que les deux êtres se regardent la caméra effectue un lent panoramique horizontal d'une course de 180° nous dévoilant ainsi la contre champ sylvestre de la scène.

L'ambiance sonore de la forêt auparavant plus discrète prend d'un seul coup, dans un « jump-cut » sonore une tout autre intensité. La nappe clairsemée revêt alors des allures de jungle tropicale.

Scénario V3 (version définitive au moment du tournage)

Le projet de Promenade n°2 constituant une recherche à part entière, le scénario qui suit diffère de la version du film analysée dans la partie théorique de ce mémoire. En effet comme je l'ai expliqué précédemment, la fiction pressentie pour la première partie s'est vue redirigée vers une démarche de cinéma *non-joué* suite à la rencontre avec les bûcherons.

De la même manière de nombreux procédés envisagés pour la seconde partie ne se retrouvent pas dans la version finale du film. Plusieurs d'entre eux ont tout simplement été abandonnés au cours du tournage pour des questions de ressenti. Ainsi il m'arrivait qu'en essayant certains plans je m'aperçoive qu'ils ne fonctionnaient pas.

D'autre part certains éléments du film ne se trouvent pas non plus dans la version scénarisée. C'est notamment le cas de la séquence finale où je me déplace caméra à la main et dont l'idée m'est venue pendant le tournage.

De manière générale, lors du tournage j'ai essayé le moins possible de me référer au scénario pour me laisser porter par mes sensations en forêt.

Partie 1

Séquence 1 – EXT Jour – Route de campagne.

Le macadam d'une route de campagne défile à vive allure, il occupe tout le cadre. Rien ne nous permet d'appréhender l'environnement si ce n'est une ambiance sonore forestière presque entièrement couverte par un bruit de moteur. Peu à peu, dans un fondu, le macadam en mouvement laisse place à l'écorce d'un chêne. Au son, la voiture se gare, le moteur se coupe, on entend alors le bruissement du vent dans les arbres, lointain d'abord, puis grondant.

Noir à l'écran. Un homme semble fournir de puissants efforts pour déplacer une lourde charge dans un environnement forestier.

Ces efforts cessent. Quelques craquements se font entendre, des fibres de bois cèdent, l'arbre s'effondre dans un fracas assourdissant.

Lentement le calme sonore de la forêt se réinstalle.

Séquence 2 – EXT Jour – Route forestière.

Un jeune homme marche d'un pas rapide sur une route forestière qui s'étend parfaitement rectiligne, séparant les bois en deux unités distinctes. Il porte un K-way et un sac à dos sur lequel est accroché une hache. A la main il tient une serpe. Alors qu'il s'est considérablement éloigné, il bifurque, quitte la route et entre dans la forêt.

Séquence 3 – EXT Jour – forêt de feuillus.

Le bûcheron marche entre les arbres. Il porte un sac à dos et tient sa hache à la main.

La végétation est plus dense et la lumière se fait plus rare, seules les zones atteintes par les rayons du soleil sont lisibles, le reste n'est qu'un enchevêtrement de matière sombre : verte et marron.

Son pas est franc mais son itinéraire n'est pas précis et il bifurque machinalement à chaque obstacle naturel qu'il rencontre. Plus loin il s'arrête devant un vieux charme et s'attèle à en mesurer le diamètre à l'aide du manche de sa hache. Après un bref regard vers ses ramures, il se remet en route. Il est maintenant devant un hêtre, droit, robuste et élancé. Il se colle au tronc pour observer le parcours des fibres. Avec sa hache, il marque l'arbre d'une entaille à hauteur d'Homme.

Séquence 4 – EXT Jour – forêt de feuillus.

La hache s'abat sur un tronc allongé au sol. Le jeune bûcheron s'affaire pour séparer les ramifications de la longue silhouette d'un hêtre. La tâche est longue, le bûcheron alterne entre la hache et la serpe pour élaguer les branches d'épaisseur

différentes. La forêt est lumineuse. Le soleil se fraye aisément un chemin entre les grands arbres. Le jeune homme ne faiblit pas, ses coups s'enchaînent selon un rythme quasi mécanique malgré la difficulté apparente du travail. Tout est silencieux, seules les actions du bûcheron, ses coups et sa respiration, émettent des sons.

Une fois le tronc presque entièrement dépouillé, le bûcheron prend une pause. Il s'adosse contre un arbre voisin et sort de son sac un sandwich enveloppé d'aluminium. Il se met à manger.

J'envisage le début de la séquence filmée en plan américain. Les mouvements du cadre suivent les déplacements du personnage au cours de ses différentes actions. Au bout d'un certain temps le cadre se fige, le personnage, lui, continue ces actions, tantôt dans le champ, tantôt hors champ. La fin de la séquence se déroule ensuite en plan serré sur la végétation.

Je souhaite que la séquence soit longue et les gestes effectués par le personnage répétitifs.

Séquence 5 – EXT Jour – forêt dense.

Le jeune bucheron s'est remis en marche. Il se fraie un chemin entre l'épaisse végétation d'avantage composée d'arbustes que de grands arbres.

La caméra qui auparavant suivait le protagoniste en un enchaînement de panoramiques se fige. Le personnage sort du cadre qui se retrouve pleinement empli par la végétation. Survient alors un « jump-cut » sonore : l'ambiance sonore s'étoffe d'une tout autre intensité. Des sons qui auparavant semblaient presque inaudibles apparaissent désormais comme primordiaux au détriment d'autres qui étaient précédemment hégémoniques dans leur traitement.

Partie 2

Notes : Cette seconde partie est présentée sous une forme qui s'apparente à un story-board. Les images qui permettent d'illustrer les différents plans aident à se figurer les procédés qui seront mis en œuvre, néanmoins elles ne constituent pas les images définitives qui seront inscrites dans le film. Ce story-board sera jalonné de *principes* qui constituent des piliers structurant la recherche esthétique.

Lorsque le cadre se fixe et que le personnage sort du champ, la forêt qui occupait systématiquement l'arrière-plan change de statut et passe littéralement à l'avant-plan, la végétation devient une matière qui sature le cadre.

Séquence 1 – EXT Jour – forêt – matière.

Principe : Conserver une relation indicielle avec la matière forestière référente. Ne pas la perdre dans une trop grande « virtuosité » des procédés.

Cette séquence a pour but d'essayer de retirer le mot à l'image. De faire s'estomper la possibilité d'un langage permettant de nommer, appréhender, classer et soumettre les choses. Par un jeu sur les échelles de plan, j'approcherai différentes matières constitutives de l'espace forestier jusqu'à la limite de l'identifiable. Ce procédé aura pour second effet d'éroder la notion de point de vue, de brouiller l'identification de la position physique de la caméra ainsi que l'appréciation des perspectives. D'autre part cette séquence emmène le spectateur dans une rencontre tactile avec les matières de la forêt tout en obstruant sa vue.

Plan 1 :

Gros plan fixe sur une myriade d'aiguilles de pin qui saturent le champ visuel.



Principe : La fixité parfaite dans la longueur ne relève pas de l'œil humain.

Plan 2 :

Gros plan fixe de mousse.



Plan 3 :

Gros plan fixe de feuille.



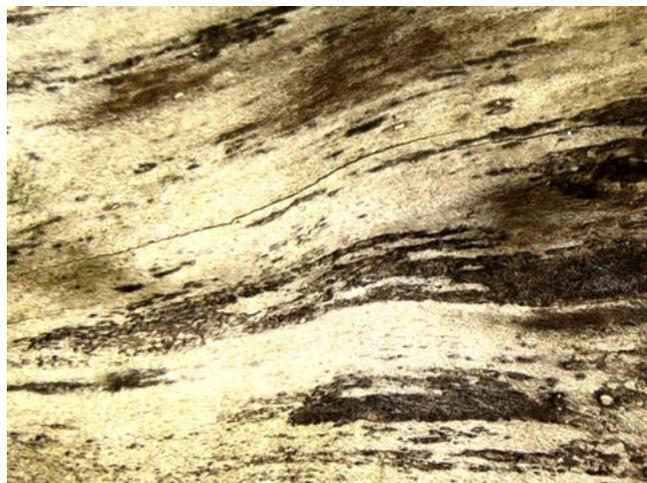
Plan 4 :

Gros plan fixe d'écorce.



Plan 5 :

Très gros plan fixe d'écorce.



Plan 6 :

Très gros plan fixe de terre.



Plan 7 :

Très gros plan fixe de roche.



Séquence 2 – EXT Jour – forêt – temps.

Cette séquence cherche à adapter l'échelle de temps du film à celle de la forêt. Habituellement lorsqu'il s'agit de condenser une durée, de ramener une temporalité longue à notre perception de l'écoulement du temps, le procédé récurrent est le timelapse. Ici l'utilisation de ce procédé ne convient pas. Il agit trop vulgairement en nous offrant une temporalité à consommer sans que l'on ait besoin de faire l'effort de s'y projeter mentalement, sans que l'on en éprouve sensiblement les

conséquences. De plus s'il fallait respecter le principe de transposition du procédé, les échelle de temps imposées par la forêt le rendent obsolète, l'expérience trouverait peut-être un intérêt si l'on réalisait un timelapse de plusieurs centaines d'années. Quoi qu'il en soit, le procédé choisi ici est autre.

Plan :

Gros plan fixe sur un ruisseau.



Le plan verra sa vitesse évoluer au cours de la prise de vue. D'abord filmé en accéléré, la cadence image augmentera progressivement jusqu'à obtenir un véritable ralenti et enfin se fixer en un arrêt sur image. Le phénomène filmé s'avère si rapide comparé à l'échelle de temps visée qu'il apparaît comme figé, au même titre que nous percevons la lumière comme quelque chose de figé alors qu'il s'agit d'un flux d'impulsions en mouvement.

Son : *Le plan sera accompagné du bruit clair d'un ruisseau évoluant progressivement en une nappe grave (entre 100 à 220 Hz) correspondant à la game de fréquences perçues par les plantes et leur indiquant la présence d'eau.*

Séquence 3 – EXT Jour – forêt – cycle.

Principe : Repenser les régimes de priorités perceptives.

Exemple : pour un être humain, le craquement d'une branche sur le sol est plus signifiant et attirera plus l'attention que le son d'une brise légère, car il représente potentiellement une présence, un danger. Si l'on se place d'un « point de vue forestier », la brise sera dès lors plus signifiante que la branche car elle permet entre autre de transporter les messages olfactifs échangés entre les arbres.

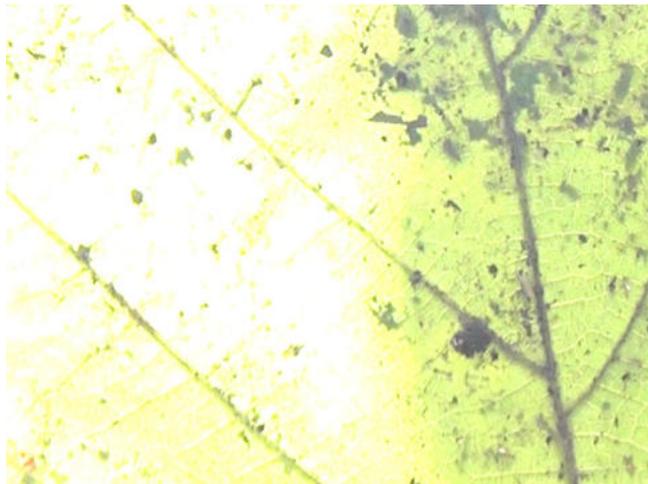
Maintenant que le temps du film s'est accordé au temps des forêts, le mouvement devient possible. Il n'est plus l'apanage d'une mécanique humaine imposant sa vitesse, il peut endosser un rythme végétal.

Cette séquence cherche à faire ressentir une perception cyclique, à créer un rythme.

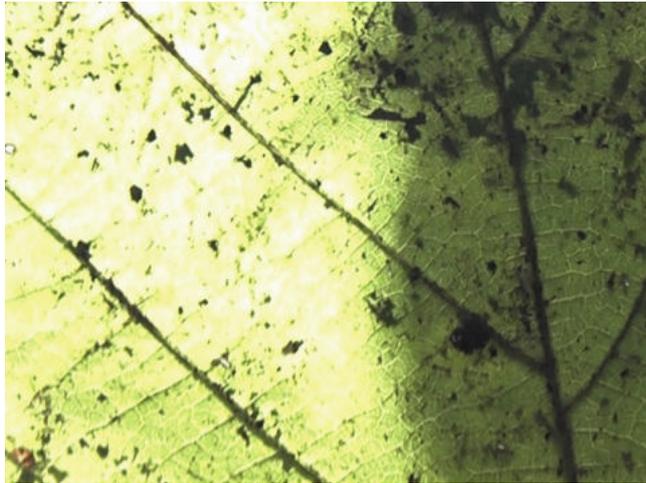
Plan 1 :

Plan du soleil au travers d'une feuille. D'abord sur-exposé, puis laisse apparaître la matière de la feuille lorsque le diaphragme se ferme.

1



2



Création de matière végétale dans l'image à l'aide de la lumière, allégorie de la photosynthèse.

Plan 2 :

Travelling vertical ascendant le long d'un tronc.



Son : Création sonore d'après des enregistrements des flux de sève par des microphones de contact.

Plan 3 :

Panoramique rapide diagonale descendant sur un fond d'arbres flous.

Son : Craquement de fibres de bois.



Plan 4 :

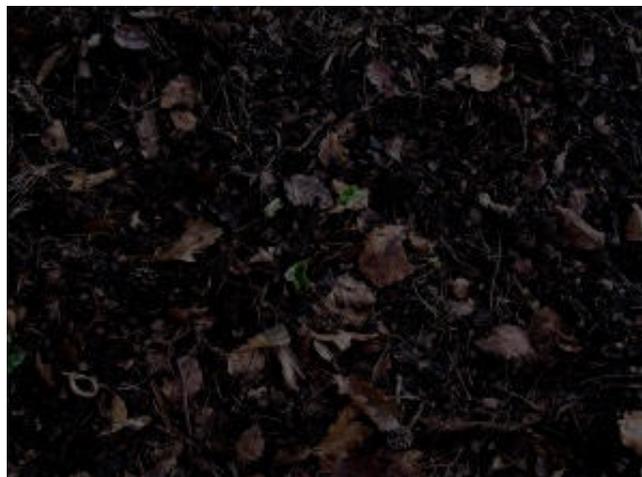
Plan fixe de bois à l'horizontal. Sombre.

Son : Nappe de vent.



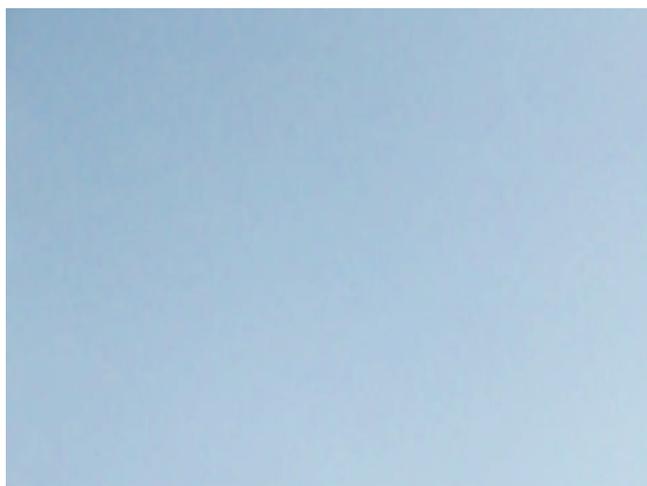
Plan 5 :

Plan fixe de sol sous exposé.



Plan 6 :

Plan fixe de bleu du ciel.



Les éléments du cycle se répètent ainsi à hauteur de trois apparitions chacun mais présentant à chaque fois des éléments filmés différents (pas le même tronc, pas la même feuille, etc.).

Les différents fragments du cycle n'apparaîtront pas dans le même ordre et les sons pourront être dissociés des images auxquelles ils étaient auparavant affiliés.

**Séquence 4 – EXT Jour – forêt –
croissance/arborescence.**

Pour l'arbre il est impossible de revenir en arrière. Il ne peut changer son être qu'en ajoutant, tout en croissance et arborescence : « [...] comme si chacun de nos désirs nous coûtait l'obligation désormais de nourrir et de supporter un membre supplémentaire »⁵²

Cette séquence cherche à prendre une forme arborescente.

52 Ponge Francis, *Le parti pris des choses*, « Faune et flore », Gallimard, p 68.

Plan 1 :

Le plan est un compositing de plusieurs plans agencés de la manière suivante :

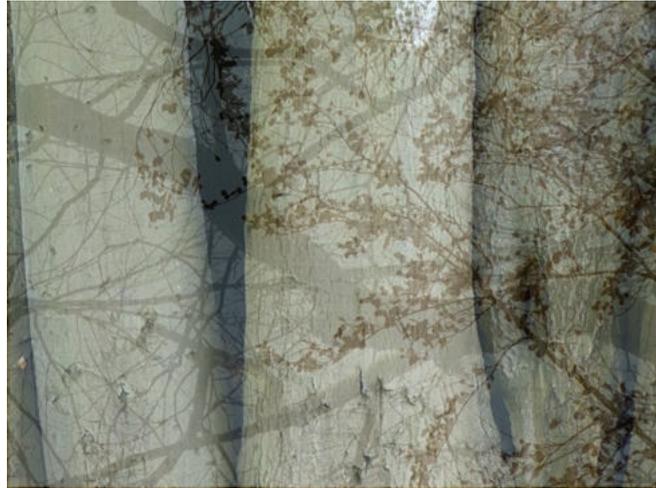
- Travelling vertical ascendant sur le tronc d'un arbre.



- Première surimpression d'un plan présentant un panoramique le long d'une épaisse branche.



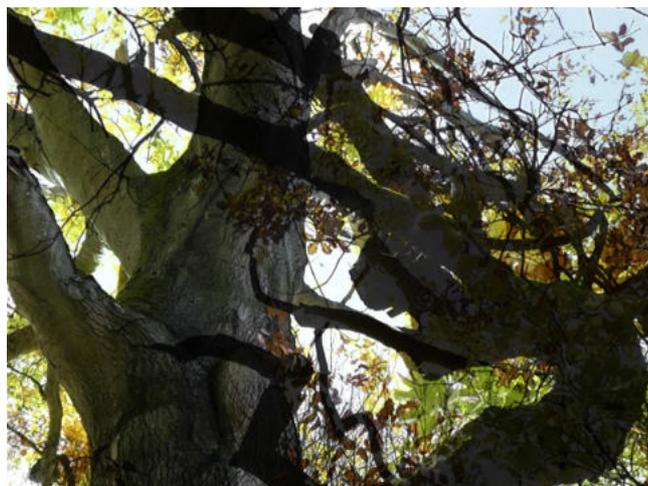
- Seconde sur-impression d'un plan présentant un panoramique le long d'une branche plus fine.



Le procédé est porté jusqu'à saturation visuelle de l'image. Si l'on se figure chaque plan comme une bande de film ou une piste vidéo, le montage prend physiquement une forme qui s'apparente à une arborescence.

Plan 2 :

Les premières couches de sur-impressions disparaissent les une après les autres et ne reste plus que des « postures » qui se font face. La « symbolique » que l'on projette habituellement sur ces poses (ressemblance avec des mains décharnées, des monstres, etc.) est rendue caduc par le processus qui vient d'avoir lieu.



Séquence 5 – EXT Jour – forêt – vision/audition.

Il est avéré que les arbres « voient » et « entendent ». En effet comme mentionné plus tôt les fréquences entre 100 Hz et 220 Hz « attirent » les racines vers les points d'eau. Les arbres sont également dotés de photorécepteurs, un type sensible à la lumière bleue pour détecter lorsque la plante est à l'ombre et ainsi rectifier sa trajectoire de croissance. Un autre type de photorécepteur est sensible à un quotient de rouge et de rouge profond leur permettant de se renseigner sur le moment de la journée et d'identifier la présence d'autres plantes à proximité. Cette vision s'étend à 360° dans un périmètre restreint autour de l'arbre.

Ces précisions faites, il me semble intéressant d'essayer d'approcher cette perception visuelle et sonore de la forêt.

Plan :

Le plan est composé d'un nombre s'approchant du nombre de plans fixes nécessaires pour couvrir un champ théorique de 360°. Tout le champ est ensuite ramené en un dans une surimpression. Les couleurs sont ensuite virées à l'étalonnage : le bleu reste bleu, les rayons du soleil apparaissent rouge clair, et le reste apparaît comme une gamme de rouges sombres.

Son : Composition sonore autour des fréquences évoquées.

Séquence 6 – EXT Jour – forêt – connexions.

Cette séquence a pour objet la sensation d'un tout connecté et capable d'échanger des signes.

Plan 1 et 2 :

Montage alterné entre des plans de la cime des arbres secoués par le vent et de lents travellings sur le sol de la forêt. Les plans sur les feuillages sont tournés au ralenti.

Son : Le son du vent ne subit pas de distorsion liée au ralenti, il est restitué à vitesse réelle. Il devient l'élément d'attention principal.

Plan 3 :

Plan large fixe de végétation incrusté dans « le vert » d'un autre plan serré fixe de végétation. Les deux plans sont tournés au ralenti pour éviter un effet de fourmillement.



Plan 4 :

Plan large fixe de végétation incrusté dans « le vert » d'un autre plan large fixe de végétation. Les deux plans sont tournés au ralenti pour éviter un effet de fourmillement.



Plan 5 :

Plan large fixe de la forêt sans effet.

Liste matériel

Caméra	— Sony PXW-Z280
Accessoires optiques	— Vitre pour cadre photo (pour effet optique) — Filtres : ND — Bonnettes
Accessoires caméra	— 4 Batteries BP-U60 — Micro Canon Rode
Pied	— Pied vidéo
Valise opérateur	— Verre de contraste — Cellule Spectra — Spotmètre Pentax
Back-Up	— 2 Sony XQD Memory Cards 64 Go — Lecteur de carte — 1 Disc dur navette 1To

J'ai choisi de tourner en Z-280 car je souhaitais m'équiper d'un matériel léger et aisément transportable seul. Outre son ergonomie conçue pour le documentaire, la Z-280 permet de doubler numériquement la focale ce qui me permettait de filmer avec une focale équivalente de 1000 mm et ainsi de m'approcher au plus près des matières de la forêt. D'autre part l'utilisation du doubleur de focale apporte une texture d'image que j'affectionne pour l'avoir déjà utilisé sur plusieurs projets antérieurs.

Déroulement du tournage et de la post-production

Pour le tournage de *Promenade n°2* je n'avais pas à proprement parler défini de plan de travail que se soit pour le tournage ou pour la post-production. Lorsque la première partie était encore envisagée comme une fiction, je comptais d'abord tourner la seconde partie seul, la monter, puis organiser le tournage de la partie fictionnée.

Comme je l'ai expliqué dans la première partie de ce mémoire, j'ai alors rencontré les bûcherons lors d'une session de repérages en février 2019. Suite à cela, j'ai donc décidé de réaliser une première session de tournage sur trois jours consécutifs. Un jour plein consacré au chantier des bûcherons puis deux jours pleins pour le tournage de la seconde partie.

Durant le tournage avec les bûcherons j'étais uniquement accompagné de Guillaume Arditti qui prenait le son et nous sommes restés toute la journée dans la même portion de forêt. Pour le tournage de la seconde partie, je tournais seul et je me déplaçais en voiture pour rejoindre les différentes forêts que j'avais repérées.

Suite à cette première session de tournage j'ai entrepris de réaliser un premier montage. Je comptais *essayer* certaines choses, voir si ce que j'avais envisagé fonctionnait pour ensuite organiser une seconde session de tournage et de nouveau repasser au montage. Selon cette logique je ne m'étais pas fixé d'organisation particulière ni pour le tournage et ni pour le montage, je souhaitais être libre de pouvoir faire des allers-retours entre ces deux process en fonction des besoins du film. Au final, trois sessions de tournage, quatre sessions de montage et un jour d'étalonnage ont été nécessaires.

Pour ce qui est du montage son, j'envoyais les différents versions de montage image à Guillaume qui travaillait ensuite depuis chez lui. De même que pour le mixage, Mathieu Fraticelli disposait des installations pour travailler depuis son domicile ce qui permettait une grande flexibilité.

Il est également important de spécifier que la version du film accompagnant ce mémoire ne constitue pas la version définitive mais un montage plus court en raison de la contrainte de temps mise en place par le cahier des charges. En conséquence, certaines séquences n'apparaissent pas dans la version réduite pour l'exercice du mémoire.

En ce qui concerne le budget du film, je n'avais que très peu de dépenses à réaliser. Le matériel m'étant prêté par l'école et le véhicule par un proche, il s'agissait seulement de payer l'essence pour les différents déplacements ainsi que d'offrir un repas aux bûcherons pour les remercier. De ce fait le budget du film avoisine les cent-cinquante euros. J'ai donc choisi de donner le reste du budget alloué par l'école à mes camarades réalisant une PPM nécessitant d'importants moyens.