

Guillaume ARDITTI
Mail : g.arditti@ens-louis-lumiere.fr
Téléphone : 06 88 04 71 42

SON
PROMOTION 2019

Mise en son de la forêt au Cinéma

Au-delà du décor

Mémoire de fin d'études.

Directeur de mémoire intérieur : Jean Rouchouse
Directeur de mémoire extérieur : Patrice Grisolet
Rapporteur du mémoire : Eric Urbain

Remerciements

Un grand merci à Jean Rouchouse pour avoir cru en ce projet et pour les échanges fructueux que nous avons pu avoir.

Merci à Patrice Grisolet pour les longues discussions cinématographiques et son recul sur le travail effectué au cours de ce mémoire de fin d'études.

Merci à Clément Apertet, mon binôme de création, pour sa verve, son dynamisme, et sa passion inaltérable. Merci également à Matthieu Fraticelli, camarade de classe dont le sujet de mémoire explorait également les étendues vertes, pour nos conversations riches en réflexions pertinentes.

Merci à Margaux et Marie-Morgane, pour leur soutien et leurs conseils. Merci à Yann pour m'avoir mis entre les mains une des lectures les plus éclairantes de ce mémoire.

Dans l'ordre de passage, merci à Hector, Louise, Léo, Margaux, Victor, Tom, Maxime, mon père, ma mère, Corentin, Camille, Lou, Julien, Yves, Maxime, Marie-Charlotte, Hugo, Lauriane, Ludo, Mariame, Clément, Martin, Baptiste, Thibaud, Kevin, Jean-Loup, Flore, Juliette, Alexandre, Carlotta, Noémie, Estelle, Olivier, Clément et Baptiste pour avoir bien voulu passer plus d'une heure à participer à ma partie expérimentale.

Merci à Florent Fajole pour ses conseils érudits.

Merci enfin à tous ceux avec qui j'ai pu échanger et qui ont pu m'éclairer d'une manière ou d'une autre lors de ce travail.

Résumé

Pourquoi la forêt au Cinéma nous semble-t-elle être invariablement peuplée d'oiseaux divers et sans importance ? De cette question ingénue est né le projet de cette étude de la mise en scène sonore de la forêt.

Afin de la mener à bien, nous nous sommes tout d'abord demandés d'où nous viennent-elles, ces « forêts », quelles relations l'humain a-t-il pu entretenir avec elles, et quelles représentations elles sous-tendent dans notre imaginaire. Ensuite, nous avons étudié son utilisation au Cinéma, exploré les raisons qui font que les oiseaux sont si souvent utilisés, et décortiqué ce qui fait la partition sonore d'une promenade en forêt dans ce média.

Nous mettons par la suite en application nos connaissances afin de mieux cerner en pratique les possibilités de mise en scène sonore de la forêt au Cinéma et la manière dont on peut la faire sortir du simple cadre de « décor ».

Mots-clefs : Cinéma, mise en scène sonore, forêt, décor, représentation culturelle

Abstract

Why does the forest in movies seem to us to be invariably crowded by many but meaningless birds ? This ingenuous question was the starting point of this study regarding the use of sounds in movies around forest scenes.

We first ask where do these « forests » come from, what kind of relationship exist with human beings, and what representations they are referring to. Then, we explore the many ways forests can be depicted through sounds in movies, and investigate the rational supporting the frequent use of birds, among others. We investigate the different categories of sound components used to build the sound of a forest walk.

Lastly, we build on our knowledge to better understand in practice the various options to represent the forest through sounds and make the link between the sound approaches and the viewer perception of the forest : from a pure landscape background to something more inspirational than tangible.

Keywords : cinema, sound mise-en-scene, forest, set, cultural representation

Sommaire

Introduction	6
1 L'être humain et la forêt	8
1.1 Un lien culturel à travers l'Histoire	8
1.1.1 La naissance des forêts, la genèse d'une appellation	8
1.1.2 Les Lumières	9
1.1.3 Un monde en crise	11
1.2 Le versant oriental	12
1.2.1 Question de spiritualité	12
1.2.2 Les sources d'une destruction de l'environnement	15
1.2.3 Relation à l'environnement	16
1.3 La symbolique de la forêt, la symbolique de l'arbre	18
1.3.1 Forêts et contes	18
1.3.2 La forêt des marginaux	19
1.3.3 Une altérité, un témoin du temps	20
1.3.4 Une ambivalence qui peut s'avérer toxique	22
2 Donner à entendre la forêt au Cinéma.	23
2.1 Représentation audio-visuelle d'un espace	23
2.1.1 Les outils à disposition du montage son	24
2.1.2 La mise en scène sonore de la forêt	31
2.1.3 La forêt : un simple décor ?	37
2.2 Créer un discours audio-visuel en forêt	39
2.2.1 <i>Un Lac</i> et le rapport physique de l'être humain à la forêt . . .	39
2.2.2 L'humain au sein de la nature chez Lisandro Alonso	41
2.2.3 <i>La Forêt de Mogari</i> et le deuil	42
2.2.4 <i>The Lobster</i> et la frontière entre le civilisé et le sauvage	43
3 Conception de la partie sonore d'une œuvre audiovisuelle.	45
3.1 Présentation du projet.	45

3.1.1	Genèse et exécution du projet.	45
3.1.2	Un film en plusieurs parties distinctes.	47
3.2	Étapes de la création sonore : cheminement de pensée.	51
3.2.1	Première version sonore du film.	51
3.2.2	Objectifs visés par cette première version.	55
3.2.3	Seconde version sonore du film.	56
3.2.4	Objectifs visés par cette seconde version.	58
4	Retour d'expérience du public	60
4.1	Présentation de l'expérience	60
4.1.1	Etablissement du questionnaire	60
4.1.2	Les sujets	62
4.1.3	Le matériel	63
4.1.4	Le protocole expérimental	63
4.2	Les sujets face à la forêt, face à l'œuvre	65
4.2.1	Le rapport des sujets avec la forêt	65
4.2.2	Compréhension générale de la narration sous-jacente	66
4.3	Impact du travail sonore effectué sur l'appréciation de l'œuvre	68
4.3.1	Première version : de l'agression à la contemplation ?	68
4.3.2	Deuxième version : déployer l'espace et le temps ?	72
4.3.3	Les insectes sont-ils vraiment à la source du ressenti d'un espace plus vaste ?	79
	Conclusion	80
	Bibliographie	82
	Index des films cités	85

Introduction

Deux éléments semblent primordiaux à l'établissement de toute narration : le temps et l'espace, ou autrement dit l'époque et le lieu. Ces choix forts imposent un éventail de possibilités concernant de nombreux autres paramètres – comme la nature de l'univers diégétique, ou bien les enjeux auxquels sont confrontés les personnages principaux. Placer (une partie de) l'intrigue en ville, en plein désert, sur une base spatiale, ou encore en forêt pour ce qui nous intéresse ici, n'a donc rien d'insignifiant.

Au Cinéma¹, outre les prises de vues de l'environnement dans lequel se déroule l'action, le spectateur ou la spectatrice est également soumise² à une partition sonore composée de nombreux éléments qui se partagent entre paroles, bruitages, ambiances, effets sonores, et musiques. Le choix de ce qui est donné à entendre ou non est lui aussi motivé, par la diégèse et sa bonne compréhension.

La forêt est un milieu qui, dans nos cultures modernes occidentales, occupe une place ambiguë. Jour après jour elle dépérit, mais elle ne semble jamais avoir été aussi forte dans notre imaginaire, comme si tous nos espoirs reposaient sur elle. Quelles ont été nos relations avec cet environnement tout au long de notre histoire ? Voici la première question que nous voulons explorer dans cette étude. Elle nous permettra de mieux comprendre les représentations que nous pouvons nous faire de ce lieu si complexe. Nous explorerons la vision occidentale, puis nous nous intéresserons également au versant oriental de la question, avant de traiter de son aspect symbolique.

1. Le C majuscule est conservé tout au long de ce mémoire afin de marquer la différence avec le lieu « cinéma ».

2. Nous avons fait le choix dans la rédaction de ce mémoire d'utiliser l'accord de proximité lorsqu'il est question d'individus (de spectateurs et spectatrices par exemple).

Fort de ces connaissances nous nous pencherons par la suite sur la thématique de la mise en scène sonore de la forêt au Cinéma et explorerons les différentes manières qu'a le septième art de nous faire prendre conscience, par le son, d'un tel environnement. Quels sont les éléments à la disposition des monteurs et monteuses son afin de faire vivre un tel espace, et que représentent-ils, quels seront leurs impacts sur la narration ? Existe-t-il une manière de faire entendre, plus que la forêt, le rapport que l'on entretient avec elle ? Pouvons-nous la faire sortir de son cadre de simple « décor » et faire entendre à travers elle les nœuds d'une relation ambivalente et quasiment intemporelle ?

Après avoir exploré chacun de ces points, nous proposons un travail personnel sur une œuvre collaborative, créée en partenariat avec Clément Arpetet, étudiant en cursus Cinéma, promotion 2019, qui réalise lui-même un mémoire sur la forêt au Cinéma. À travers deux propositions différentes de montage son et de mixage, nous chercherons à explorer par nous-même les effets de certains sons sur un groupe de sujets, et sur leur représentation de la forêt montrée à l'image.

Chapitre 1

L'être humain et la forêt

1.1 Un lien culturel à travers l'Histoire

Traiter de la relation entre l'être humain et la forêt est une question complexe. Ce vaste sujet repose sur une Histoire humaine riche où se recoupent notamment les questions culturelles et économiques liées à cet environnement. La forêt est-elle un environnement en soi comme cela pourrait nous apparaître aujourd'hui ? Est-elle un lieu construit et à quel degré ? Quelles furent les différentes acceptations de ce lieu au cours de l'Histoire ? Et puisqu'une *forêt* c'est aussi une « grande quantité de choses abstraites formant un ensemble complexe ou confus, inextricable »¹, pourquoi aujourd'hui ce mot nous semble-t-il revêtir les atours d'un concept abstrait et indéterminé plus que d'une réalité (sauvage ou non d'ailleurs) ? En somme : quelle est la place des forêts pour l'être humain d'aujourd'hui ?

1.1.1 La naissance des forêts, la genèse d'une appellation

Explorer la naissance des forêts c'est tout d'abord explorer la genèse du mot qui les désigne. Selon le dictionnaire de l'Académie française, le mot actuel « forêt » nous viendrait du XII^e siècle, de l'ancien français *forest*.

Probablement issu du bas latin (*silva*) *forestis*, « (forêt) relevant de la Cour de justice du roi », dérivé du latin classique *forum* « forum », puis « tribunal ».

1. Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). <http://www.cnrtl.fr/definition/forêt>

En effet, Robert P. Harrison² nous apprend qu’au Moyen Âge, ce que l’on désigne par le terme « forêt » est une zone protégée vidée de ses prédateurs pour n’y laisser que du « gibier d’agrément » et de la « viande de choix »³ (cerf, biche, daim, renard, faisan, perdrix). Il cite John Manwood qui précise :

Une forêt est un territoire défini composé de terrains boisés et de riches pâtures, réservé pour permettre aux bêtes sauvages et oiseaux de forêt, de chasse et de garenne d’y habiter en paix sous la protection du roi, pour son agrément et son bon plaisir.

La forêt est donc ce lieu boisé, *domestiqué*, essentiellement réservé au loisir du roi, une nature déjà maîtrisée qui se distingue des autres lieux « où l’où trouve bois, tanières et riches pâtures » par ce seul privilège accordé aux animaux de vivre en toute liberté et en toute sécurité, du moins selon la conception de l’auteur et de l’époque. Notons en effet que s’il est mentionné une « paix » et une « protection » offerte par le souverain, il est en réalité plus question ici d’un plaisir égoïste de la noblesse éloignée des dangers des prédateurs qui pourraient représenter une menace pour la personne royale – pas essence sacrée – et sa cour. D’ailleurs, selon Manwood, la forêt apporte la protection aux animaux comme l’Eglise peut l’offrir aux criminels et fugitifs qui pénètrent dans sa sphère.

1.1.2 Les Lumières

Un siècle après Manwood et son traité, en 1715, vint ce que nous appelons aujourd’hui le siècle des Lumières. Cette époque est un tournant primordial dans la compréhension de la construction de la pensée occidentale vis-à-vis de son environnement global.

Si par le passé les forêts ont pu être considérées comme des abris autant pour les parias que pour les proies en tout genre, ou encore des zones de loisir royal, les Lumières se les représentaient comme des lieux exploitables.

Charles Georges Le Roy a participé à l’article « Forêt » dans l’Encyclopédie qui témoigne de cette mentalité : concevoir la forêt comme un matériau qui se doit d’être exploité, et non comme un habitat. Elle n’est d’ailleurs conçue dans l’ouvrage qu’en

2. Robert Pogue HARRISON. *Forêts. Essai sur l’imaginaire occidental*. Trad. par Florence NAUGRETTE. Flammarion, coll. Champs Essais, 2010, p. 114.

3. Ces mots sont ceux de l’avocat et garde-chasse anglais John MANWOOD, connu pour avoir rédigé le « Traité et discours des lois de la forêt » (*A Treatise and Discourse of the Lawes of the Forrest*).

termes de jurisprudence (article rédigé par Louis de Jaucourt) ou en termes à la fois botanique et économique (article rédigé par C. G. Le Roy). Un passage de l'article de Le Roy⁴ nous semble illustrer au mieux l'attente de rendement de l'espace forestier tel qu'il est conçu par les Lumières :

On ne peut pas soupçonner nos peres d'avoir planté des coudres : vraisemblablement ce bois méprisable par son peu d'utilité & sa lenteur à croître, s'est introduit à mesure que les chênes & les châtaigners ont dépéri, parce qu'on a négligé d'introduire une espece plus utile.

La mentalité des Lumières n'est cependant pas nouvelle et semble être une version *raisonnée* de la tradition judéo-chrétienne d'exploitation de la Terre par l'être humain.

Cette vision de la forêt et cette volonté de rendement amena « la transfiguration des forêts elles-mêmes »⁵ et *ipso facto* une démythification de l'espace forestier. Les révolutions agricoles, industrielles et la transition démographique⁶ des XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que la recherche de productivité concomitante nous éclairent donc sur le changement de paradigme qui a pu se faire de manière brutale à cette époque⁷ et qui perdure encore aujourd'hui.

Notamment, c'est au XVIII^e siècle qu'éclot l'agronomie et la sylviculture, ainsi que la mise en ordre des vivants dans le but d'une meilleure gestion de la part de l'industrie du bois. C'est à la fin du siècle également que naît en France la volonté d'assécher les zones humides afin de cultiver ces terres enfin exploitables. Ces zones dont l'usage collectif avaient une importance capitale pour les communautés paysannes, sont dorénavant considérées comme inhospitalières et sauvages. C'est bien à cette époque que devient réelle la mise en économie et la conquête des zones illisibles, « l'arasement de toute hétérogénéité »⁸.

4. Charles Georges LE ROY. *Forêt*. In : *L'Encyclopédie*. Sous la dir. de Jean-Baptiste le Rond D'ALEMBERT et Denis DIDEROT. T. 7. 17 t. 1757, p. 129-133, p. 131.

5. « Les forêts naturelles, avec leurs arbres d'espèces et d'âges différents, furent peu à peu remplacées par des forêts d'aspect uniforme » nous dit HARRISON, *Forêts*, op. cit., p. 187

6. Voir Jean-Noël BIRABEN. « L'évolution du nombre des hommes ». In : *Population et Sociétés* 394 (2003), p. 1-4.

7. Nous pourrions tempérer notre propos en signifiant que, moins qu'un changement radical de paradigme, l'évolution observée en termes sociologique, économique, voire anthropologique s'avère être plus proche d'une *radicalisation* des pensées productivistes déjà présentes depuis la première révolution agricole néolithique, qui a vu l'être humain se sédentariser et adopter l'agriculture, et d'une *augmentation exponentielle* des envies et des besoins d'une population toujours plus importante.

8. Jean-Baptiste VIDALOU. *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*. Zones, 2017, p. 87.

1.1.3 Un monde en crise

Depuis le XIX^e siècle, la forêt, « tantôt mythe récréatif, tantôt gisement de bois »⁹, n'est plus finalement qu'une simple *ressource* à gérer. Aujourd'hui les grands groupes industriels s'y mettent : de grandes étendues boisées sont interprétées comme une somme calculable de biomasse, les forêts se voient réduites à des puits de carbone, à des chiffres dans un tableau en vue d'une exploitation future. Via le Global Forest Watch, Google cartographie les zones forestières et donne à voir, en chiffres et en images, son anéantissement, pixel par pixel. La vie dans ce qu'elle a de plus erratique se voit cataloguée, agencée.

Si certains citoyens commencent à prendre conscience des erreurs de gestion des ressources et à se « concevoir comme une espèce parasite menaçant de détruire tout l'organisme qui l'héberge »¹⁰, le capitalisme sauvage continue son cours : nous serions passés, « en l'espace d'un siècle, de la vieille idée de conservation de la nature à celle de la *gouvernance de la biodiversité* »¹¹.

Pour résister à cette approche économique et exploitante des derniers espaces disponibles, certains groupes d'individus ont même décidé d'y résider, afin de faire face à l'optimisation à laquelle on les destine, l'arasement, le profit économique (un aéroport à Notre-Dame-des-Landes, un barrage à Sivens, un parc de loisir dans la forêt de Roybon). Un autre rapport au territoire se développe, un autre type de conscience s'éveille.

Loin de ces mouvements, la déforestation bat son plein, en Amazonie comme ailleurs, afin de transformer de larges zones riches et diverses, *illisibles*, en terres de monoculture ; les forêts primaires¹² sont détruites petit à petit et avec elles tout un écosystème et l'existence même de la forêt en tant qu'espace sauvage. Patrick Prado¹³ note très bien la déperdition de cette force *primitive*, venue d'un temps trop éloigné qui nous semble comme « autre », étranger, au profit d'une mise en scène des arbres et de la forêt dans son ensemble sous un angle symbolique, lorsqu'il nous dit :

9. Ibid., p. 15.

10. HARRISON, *Forêts*, op. cit., p. 286.

11. VIDALOU, *Être forêts*. Op. cit., p. 93.

12. On appelle une *forêt primaire* une « forêt ancienne qui n'a pas été modifiée ni exploitée par l'homme. » selon le dictionnaire de l'Académie française.

13. Patrick PRADO. « Paysages avec et sans oiseaux ». In : *L'arbre dans le paysage*. Sous la dir. de Jean MOTTET. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 2002, p. 196-217, p. 197.

[Un espace très arboré] est soit un paysage économique d'arbres exploités, soit un paysage écologique d'arbres exploités aussi, mais esthétiquement et idéologiquement, et parfois non loin de sa fétichisation.

Lorsqu'il n'est plus question de produire de la ressource, nous produisons donc *du paysage* : des parcs nationaux où tout est fait pour que le visiteur ait l'impression d'être le premier à fouler un sentier pourtant entretenu quotidiennement par une armée de petites mains, aux régions exploitant un large panel de paysages riches et contrastés pour louer des plateaux de tournage patiemment entretenus.

Désenchantement de la nature, ou *ré*-enchantement (trop) organisé de la cité ? Cet état de fait est-il partagé par la majorité des pays dits « développés » ? Certains ont-ils entretenu d'autres rapports avec la nature au cours de leur Histoire ? Qu'en est-il en particulier des nations de l'Extrême-Orient, si souvent décrites comme fort éloignées de notre culture occidentale ?

1.2 Le versant oriental

Distante de notre culture occidentale par maints aspects, et convocant un bagage spirituel bien plus tourné vers l'introspection que les religions monothéistes occidentales, il est impossible d'être exhaustif sur un sujet aussi vaste que la spiritualité et le mode de vie en Extrême-Orient en seulement quelques pages. De nombreux auteurs, par leurs mots justes et leur réflexion sur le long cours nous aideront à mieux nous familiariser avec certaines spécificités des différents courants spirituels de cette région du monde.

1.2.1 Question de spiritualité

La Chine, le shintoïsme...

Dans son ouvrage *Le sauvage et l'artifice*, Augustin Berque nous apprend qu'au Japon la notion de *nature* en tant qu'environnement, paysage – par opposition à l'essence, la nature propre –, que l'on pourrait traduire par *shizen*, serait la prononciation japonaise du chinois *ziran*¹⁴. En Chine, le *ziran* s'oppose au *wen*, « l'écrit, d'où la culture : ce qui est produit et acquis par l'effort »¹⁵.

14. « Le terme a été introduit au Japon [...] par suite de l'adoption du modèle de civilisation chinois aux VII^e et VIII^e siècles. » Augustin BERQUE. *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. Gallimard, 1986, p. 171

15. Ibid., p. 172.

Dans la pensée chinoise, la nature fait donc partie de ce qui « n'a de sens ni par ni pour l'homme »¹⁶, de ce qui *est*, de « ce qui est premier et inné »¹⁷.

Le *ziran* fait écho également à un lieu où l'être humain peut se réfugier, « se sauver, se régénérer »¹⁸, ce qui dans le taoïsme va de pair avec une vision du monde qui englobe l'espèce humaine et son environnement dans un tout, en harmonie. La recherche du *Tao* est celle de cette harmonie entre son être et l'environnement naturel dans lequel il s'inscrit et avec lequel il communit. Une citation du *Dao de jing*¹⁹ illustre cette philosophie :

L'homme se modèle sur la Terre, la Terre sur le Ciel, le Ciel sur la Voie,
et la Voie suit son libre cours (*ziran*).

... et le confucianisme

La vision du confucianisme de la nature se fera bien plus à travers le mot *tian*, « le monde en tant que distinct de l'homme »²⁰. Si le taoïsme met sur un plan d'égalité parfaite l'être humain et l'univers, d'égalité d'un point de vue même *constitutif*²¹, le confucianisme introduit la notion de Milieu (*zhong*) au sein duquel vient se loger l'espèce humaine, entre Ciel et Terre, et ainsi donner naissance à la triade « Ciel-Terre-Homme ». Le confucianisme donne autant de poids à l'« Homme » face au Ciel et à la Terre, non pas d'un point de vue *constitutif*, mais bien d'un point de vue du potentiel d'*action*. On recherche à comprendre, apprivoiser les voies du Ciel afin de pouvoir agir à ses côtés, à force égale.

16. Ibid., p. 130.

17. Huang Zizhen cité par Jean LEVI. « Solidarité de l'ordre de la nature et de l'ordre de la société : « loi » naturelle et « loi » sociale dans la pensée légiste de la Chine ancienne ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 23-36, p. 24

18. BERQUE, *Le sauvage et l'artifice*, op. cit., p. 172.

19. Texte classique du courant taoïste, cité par Anne CHENG. « De la place de l'homme dans l'univers. La conception de la triade Ciel-Terre-Homme à la fin de l'antiquité chinoise ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 11-22, p. 13

20. BERQUE, *Le sauvage et l'artifice*, op. cit., p. 172.

21. « Le Ciel a ses Quatre Saisons, ses Cinq Eléments, ses Neuf Divisions et ses Trois cent soixante-six Jours ; de la même façon, l'Homme a ses Quatre Membres, ses Cinq Viscères, ses Neuf Orifices et ses Trois cent soixante-six Jointures. Le Ciel connaît vent, pluie, froidure et chaleur ; de la même façon, l'Homme prend et donne, connaît joie et colère. Ainsi, sa bile est nuage, ses poumons sont souffles, sa rate est vent, ses reins sont pluie, son foie est tonnerre. Avec le Ciel et la Terre, l'Homme constitue une troisième force dont l'esprit est le maître. » – Extrait du chapitre 7 du *Huainanzi*, ouvrage encyclopédique écrit au II^e siècle lors de la dynastie Han, cité par CHENG, « De la place de l'homme dans l'univers », op. cit., p. 19

Japon et shintoïsme

Le shintoïsme englobait au départ toutes croyances autochtones antérieures au contact avec les populations continentales – et au sujet desquelles il est difficile d’aller au-delà des spéculations à défaut d’écrits. Il vint ensuite se mêler au bouddhisme chinois²² avant de se voir imposer sa séparation d’avec celui-ci par le gouvernement et institutionnalisé comme religion d’Etat (statut que les Etats-Unis lui feront perdre suite à la défaite de 1945)²³. Jean Herbert nous dit, dans son ouvrage *Aux sources du Japon : le Shintô*²⁴ :

Ce qui est le plus caractéristique du Shintô, c’est sans doute la conviction profonde que les Dieux (Kami), les hommes et la Nature sont en fait nés des mêmes et sont par conséquent parents. [...]

Toutes personnes et toutes choses sont donc des enfants des Kami, ont une nature de Kami et sont en puissance des Kami au plein sens du terme, et susceptibles d’être reconnues comme tels.

On retrouve ainsi encore une fois la notion du « tout » dont l’espèce humaine fait partie, sur un pied d’égalité avec son environnement et ceux qui l’habitent : animés ou inanimés, mais également créatures et créateurs.

Une relation horizontale

À la suite de ce rapide tour d’horizon qui ne fait qu’effleurer la surface de courants de pensée bien souvent dotés de multiples ramifications ou *écoles* (shintô et bouddhisme l’illustrent bien), nous pouvons toutefois en tirer une observation majeure. Les pensées extrêmes-orientales ont ignoré la transcendance chrétienne, le monde ne leur a pas été donné à dominer et *utiliser* par un être suprême, et de ce fait même, la nature non plus. Dans ce cas, les « lois naturelles » ne sont pas à déchiffrer, ne doivent pas être comprises mais bien plus *pensées* comme « immanente à l’être même de la réalité naturelle »²⁵.

22. Nous faisons volontairement l’impasse sur ce courant spirituel phare en Asie en raison de la multiplicité de ses courants. Il est toutefois bon de noter qu’entre autres points, la pratique bouddhiste met en avant – notamment par la pratique de la méditation – l’appartenance au monde sensible et le développement d’une certaine acuité à son égard, ainsi que d’une bienveillance pour toute formes de vie.

23. Hideichi MATSUBARA et al. « 437. Shintô ». In : *Dictionnaire historique du Japon*. T. 18. 20 t. Maison Franco-Japonaise, 1992, p. 66-67.

24. Jean HERBERT. *Aux sources du Japon : le Shintô*. Albin Michel, 1964, p. 17.

25. François JULLIEN. « La conception du monde naturel, en Chine et en Occident, selon Tang Junyi. La valeur de l’esprit de la culture chinoise ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 117-125.

Et ainsi finit par être dévoilé le décalage notable de pensée entre l'Occident et l'Extrême-Orient. Entre les conceptions exploitantes des Lumières au XVIII^e siècle et celles d'harmonie toujours vivaces à l'époque, on comprend donc parfaitement la stupeur du lettré Huang Zizhen²⁶ lorsqu'il énonce :

Ils parlent de vaincre la nature. Or la nature n'est pas une chose qui nous vienne de l'extérieur. À quoi servirait-il de la vaincre ? Si notre nature est vaincue et éliminée, que restera-t-il de nous-mêmes ?

1.2.2 Les sources d'une destruction de l'environnement

Croire cependant que les pays d'Extrême-Orient n'ont pas eux aussi détruit une partie de leur environnement naturel serait erroné. Comment des cultures qui nous semblent si respectueuses et *en osmose* avec leur habitat naturel ont-elles fini par l'impacter de manière irréversible ? Intéressons-nous au modèle japonais.

La société japonaise a connu lors de l'ère Edo (du XVII^e à la fin du XIX^e siècle) une forte période de reboisement de son territoire, accompagnée d'une politique pour le moins drastique : les sentences contre quiconque portant atteinte aux bois pouvaient aller jusqu'à la décapitation.

C'est à la suite de cette époque que le pays entre dans l'ère Meiji, symbole du début de son ouverture au système économique et industriel occidental, loin de son passé féodal. La civilisation moderne va ainsi pénétrer les campagnes, accompagnée de l'industrialisation et de l'accaparement des terres et des écosystèmes par les grandes entreprises. Tout cela commence également à creuser le lit d'une société japonaise bipolaire : au service d'un paradigme sociétal techno-économique tout en baignant dans un discours traditionnel célébrant le « sentiment japonais » de la nature.

Plusieurs hypothèses existent quant à l'origine de la rupture qu'a pu vivre le Japon²⁷. Nous retiendrons celle d'Augustin Berque qui nous présente cet événement à l'aune de la pensée japonaise traditionnelle. Selon l'orientaliste français, la pensée japonaise, du fait de sa tradition, a tendance à « entériner une force qui va, parce qu'elle va »²⁸ : si une chose va d'elle-même, alors c'est qu'elle est fondée à aller

26. Cité par LEVI, « Solidarité de l'ordre de la nature et de l'ordre de la société : « loi » naturelle et « loi » sociale dans la pensée légiste de la Chine ancienne », op. cit., p. 24.

27. La Chine et le confucianisme avait déjà pour habitude de façonner son paysage et d'utiliser la nature à ses propres fins.

28. BERQUE, *Le sauvage et l'artifice*, op. cit., p. 212.

ainsi, et donc nous la laissons faire. Avoir soudainement à disposition des moyens techniques extrêmement évolués et puissants d’agir sur leur environnement, « de le réduire à une collection d’objets manipulables »²⁹, fut très vite considéré comme étant quelque chose qui devait aller de soi et devait donc être exécuté. La croissance *allant de soi*, les dirigeants ont très vite parié dessus.

On pourra tout de même se demander s’il existe un contact privilégié avec la nature au Japon, et en Extrême-Orient, au-delà d’un discours politique et d’une tradition infusant les esprits.

1.2.3 Relation à l’environnement

Culture des terres

Il ne semble pas anodin de préciser que le végétal occupe une très large place en Extrême-Orient, au Japon tout particulièrement, aussi bien dans le paysage *physique* que culturel. En effet les rizières sont nombreuses et occupent encore aujourd’hui une large partie des terres cultivables du Japon. Leur exploitation peut demander d’importantes ressources en termes de temps et d’énergie pour les agriculteurs.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle cependant, nourri des savoir-faire traditionnels, Fukuoka Masanobu, un agriculteur japonais, propose d’enrichir les sols (plutôt que de les détruire à l’aide d’engrais chimiques et de pesticides, pratique également répandue au Japon malgré tout). Il met en avant l’autonomie de la nature et l’endiguement de l’action humaine sur les cultures, qui rappellent les pensées taoïstes et shintoïstes³⁰.

L’Extrême-Orient est également marqué par la culture d’un autre végétal d’importance : le *camellia sinensis* aussi connu sous le nom de théier. On y pratique la « cérémonie du thé » (ou *chadō*) qui revêt différentes significations en fonction des pays. Par exemple, en Chine, ce moment privilégié est une occasion d’être plus en accord avec le monde qui entoure les pratiquants, dans une démarche taoïste ; au Japon cette expérience est bien plus une opportunité de partager un moment spécial entre hôte et invité illustrée par l’adage *Ichi-go ichi-e* (littéralement « Une fois, une rencontre »).

29. Ibid., p. 210.

30. Sa méthode permettrait d’obtenir des rendements égaux voire supérieurs aux manières plus classiques de cultiver la terre.

Le Shinrin-Yoku

Si le *shinrin-yoku*, traduit en Français par « bain de forêt » ou « sylvothérapie », à l'image d'autres modes de vie européens importés ces dernières années³¹, commence à faire parler de lui en France depuis 2018³², cette pratique existe depuis les années 1980 au Japon. Le pays, dans une démarche de médecine préventive, incita ses habitants à se rendre dans ses forêts afin d'y passer des moments calmes et apaisants. Une importante documentation de recherche en provenance du Japon et de la Corée du Sud établit les bienfaits d'une telle pratique³³. Les conséquences de ce « retour à la terre » pourront sembler peu surprenantes au regard de la société grouillante et toujours plus demandeuse de notre attention, temps et énergie dans laquelle nous vivons, mais évoquer cette pratique ne se fait pas ici dans un but prosélytique mais afin de pointer du doigt un fait de société, un désir de renouer avec la nature (et notamment les forêts), se retirer un temps, s'imprégner de sa présence, s'immerger dans son univers sonore, olfactif, haptique.

Il est donc apparent que la forêt et l'arbre ne semblent pas avoir perdu de leur force symbolique dans nos sociétés qui pourtant ne les glorifient pas outre mesure. Quelle place occupent-ils dans notre inconscient ?

31. On pense notamment au « hygge » danois en 2016, ainsi qu'au « lagom » suédois en 2017. À l'instar de ces deux pratiques, des ouvrages sont également publiés sur le *shinrin-yoku*.

32. Il existe également des offres d'« initiation à la sylvothérapie » de deux à six jours avec un guide certifié, en déconnexion digitale totale, « à travers des séances de mise en éveil des sens et d'étreinte avec les arbres ». Voir par exemple le site d'Eric Brisbare : <https://www.unbaindeforet.fr/>.

33. Parmi lesquels on retrouve la réduction du stress et la diminution de la pression sanguine, mais aussi celle plus surprenante du taux de glucose dans le sang d'un groupe de diabétiques sur une période de six ans. Voir Yoshinori OHTSUKA, Noriyuki YABUNAKA et Shigeru TAKAYAMA. « Shinrin-yoku (forest-air bathing and walking) effectively decreases blood glucose levels in diabetic patients ». In : *International Journal of Biometeorology* 41.3 (1998), p. 125-127.

1.3 La symbolique de la forêt, la symbolique de l'arbre

1.3.1 Forêts et contes

De nombreux récits d'aventures peuplent la littérature et ont pu bercer notre enfance. Ils ont forgé l'imaginaire, la représentation que l'on peut se faire de la forêt en grandissant. En effet, la forêt est un lieu récurrent, si ce n'est constitutif du conte : le héros ou l'héroïne y rencontre des créatures plus ou moins fantastiques, plus ou moins dotées de paroles, mais chaque forêt revêt un atour particulier.

La forêt où l'on se perd, la forêt hostile

La longue tradition orale nous apporte de nombreuses histoires où la forêt ne manque pas de jouer un rôle important. Les plus connues sont sûrement celles réinterprétées par Charles Perrault dans « Les Contes de ma mère l'Oye » en 1697, ainsi que celles des Frères Grimm.

Dans *Le Petit Poucet*, c'est dans une forêt épaisse et obscure que le jeune Poucet et ses frères seront abandonnés par leurs parents pauvres et où ils ne retrouveront pas leur chemin suite à la disparition des miettes de pain mangées par les corbeaux. Ils devront faire face aux loups qui rôdent dans les bois, puis à l'ogre qui y habite.

Le loup est un personnage que l'on retrouve de nouveau chez Perrault (puis plus tard chez les Frères Grimm) dans *Le Petit Chaperon rouge*. L'histoire est celle d'une petite fille envoyée par sa mère auprès de sa grand-mère pour prendre des nouvelles de son état de santé. Sa mère lui fait porter une galette fraîche et un petit pot de beurre. La jeune fille, en passant par un bois, rencontre un loup auquel elle donne l'adresse de sa grand-mère. Le loup dévorera la grand-mère, ainsi que l'enfant après l'avoir patiemment attendue. Elles seront sauvées dans la version la plus tardive des Frères Grimm par un chasseur qui ouvrira le ventre du loup afin de les en libérer.

Dans *Hansel et Gretel* des Frères Grimm, deux enfants également perdus dans les bois rencontreront non pas la demeure d'un ogre mais celle d'une sorcière, elle aussi anthropophage, qui rappelle la figure de Baba Yaga connue dans les contes slaves. Comme les frères de Poucet, Hansel et Gretel arriveront également à s'enfuir.

On voit donc ici que la forêt est une zone hostile puisque peuplée de bêtes sauvages – souvent des loups dans les contes – ou fantastiques : plus récemment, on pouvait découvrir des centaures dans la Forêt Interdite des *Harry Potter*.

La forêt initiatique

Le danger peut aussi être incarné par des araignées géantes. Dans la forêt de Mirkwood (littéralement « bois obscur » en Français) du *Hobbit* de J. R. R. Tolkien, Bilbo Baggins sauve la compagnie des nains pris dans leurs toiles et prouve à ses compagnons, ainsi qu'à lui-même, sa valeur. C'est la forêt que l'on qualifiera d'*initiatique*.

La forêt de Brocéliande dans la légende arthurienne est également un moyen de tester sa force et son courage, son statut de chevalier en quelque sorte.

En 1894 puis en 1912, deux romans verront le jour dont les héros respectifs sont élevés par les êtres de la forêt. Dans *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, Mowgli est recueilli et élevé par des loups ; dans *Tarzan, seigneur de la jungle*, écrit par Edgar Rice Burroughs, le jeune John Clayton III sera élevé par des grands singes suite à la mort de ses parents.

1.3.2 La forêt des marginaux

Dorénavant, un homme qui se retire dans la forêt pour y vivre se voit catalogué comme étant un marginal, un paria, un raté, un sauvage. Cette connotation négative de l'habitant de la forêt nous vient très probablement de la naissance de Rome.

Dans la mythologie romaine, Saturne, chassé du ciel par son propre fils Jupiter (Zeus en grec) et réduit au rang de simple mortel, se réfugie dans le Latium. Saturne, ainsi qu'Évandre et Enée, deux autres figures principales de ce qui sera la future Rome, trouvent refuge dans les bois de la région. Les récits divergent quant à la création de la cité, mais si une chose demeure c'est bien l'émancipation des forêts alors espaces de vie pour de nombreux hommes et femmes, exilés, réfugiés. En rasant cet espace qui autrefois avait recueilli ces futurs bâtisseurs, en érigeant des murs entre eux et la forêt, les fondateurs de Rome créent immédiatement des notions de « dedans » et de « dehors », de « civilisé » et de « sauvage », d' « ordonné » et d' « hétéroclite ». Or on l'a vu : la civilisation veut gommer les différences, l'*indistinction*.

Par la suite, l'Église cherchera d'autant plus à uniformiser ces espaces forestiers, derniers bastions des rites païens. Elle s'abstient cependant de les raser, contrairement à Rome qui, pour accélérer le processus, « donnait un titre de propriété à quiconque déboisait dans la forêt une parcelle de terre encore inculte »³⁴. La population grandissant, la forêt qui recouvrait le bassin méditerranéen s'amoin-drit.

34. David Attenborough cité par HARRISON, *Forêts*, op. cit., p. 93.

Dans l'opposition ainsi créée entre le sauvage et le civilisé, Rome « devait rayer de la carte ses forêts des origines arcadiennes, qui jadis avaient offert l'asile à des exilés futurs fondateurs de la cité »³⁵ et qui, maintenant, faisait obstacle à la civilisation.

[Rome] ne pouvait tolérer que le « giron sauvage » d'où elle était pourtant née ne subsiste aussi près du nouvel Ordre qu'elle mettait alors en place. Le sacrifice originel des forêts, comme de leur mémoire, fut nécessaire à l'édification de la cité impériale. Ceux qui venaient y résider venaient également se protéger de ce « dehors » qui maintenant grondait aux portes de la ville. [...] La forêt et la cité furent ainsi rigoureusement opposées l'une à l'autre.³⁶

1.3.3 Une altérité, un témoin du temps

Se confronter à la forêt, c'est se placer d'égale à égale avec elle. C'est se confronter à une altérité, une autre forme d'être au monde, une forme plus silencieuse, inerte à notre échelle d'observation. C'est se confronter également à un environnement, même reconstruit, propre à un état de nature de l'être humain fanstasmé à notre époque si peu humaine, organique, et où tout est prétexte à l'optimisation, la mesure instantanée, la récolte de données, le réseau.

Les mots de Robert Harrison³⁷ lorsqu'il évoque Henry David Thoreau, ce philosophe, poète et essayiste américain connu pour s'être retiré au bord du lac de Walden pour écrire son livre éponyme, révèle bien cela :

Nous nous tournons vers la nature pour nous retrouver au milieu d'un absolu que nous ne possédons pas et qui en retour refuse de nous posséder.

Éspère-t-on peut-être « vivre en paix avec [soi]-même »³⁸, ne plus rendre de comptes à quiconque et mener une vie enfin indépendante et détachée de toutes obligations sociales : « trouver meilleure compagnie que celles des hommes »³⁸ ?

35. Ibid., p. 86.

36. VIDALOU, *Être forêts*. Op. cit., p. 136.

37. HARRISON, *Forêts*, op. cit., p. 323.

38. Michel ONFRAY. *Le Recours aux forêts*. Paris : Éditions Galilée, 2009, p. 39.

Ce qui peut nous frapper de prime abord en forêt, ce sont bien ses habitants principaux – non pas tant en nombre qu’en importance dans la définition même d’un tel environnement – les arbres. Être à proximité d’un arbre dans une forêt, ou tout espace qui pourrait nous sembler sauvage³⁹, nous fait ressentir un autre rapport au vivant. L’arbre, par sa longévité, est un témoin des temps passés. Le contempler c’est considérer ce qui a été sans nous, et ce qui sera probablement sans nous également. L’arbre change notre rapport au temps, jusqu’à distordre notre présent en nous montrant l’infini, nous confrontant à une temporalité qui nous dépasse. Ou selon les mots d’Alain Corbin⁴⁰ :

Se tenir au pied de l’arbre, l’observer impose de faire silence, oblige à penser à ce qui oppose l’éphémère et le durable, à se confronter à une temporalité qui n’est pas celle de l’homme.

Il est d’ailleurs intéressant de noter que les arbres étaient, dans un premier temps, considérés comme immortels. S’il y avait un âge à déterminer, on le faisait à l’aide de la tradition, l’histoire de la ville, la légende.

Au XVIII^e siècle, les conclusions du botaniste Michel Adanson ont secoué la communauté chrétienne puisqu’il affirmait qu’un spécimen de baobab était âgé de six mille ans. Or c’était admettre qu’il avait précédé Adam et Eve, et surtout résisté au Déluge qui était censé avoir eu lieu quatre mille ans auparavant. À l’époque déjà, la communauté scientifique exprima ses doutes, si ce n’est son désaccord, et aujourd’hui encore la datation exacte de cette espèce d’arbre par ses cernes de croissance est difficile. Peu de mesures ont été effectuées au carbone 14 pour déterminer la longévité exacte de cette espèce d’arbre, mais il est certain qu’ils peuvent au moins atteindre les mille ou deux mille ans.

Les séquoias, autres géants de notre planète, peuvent eux avoir une longévité d’au moins trois mille ans.

39. Bien que l’on ait vu que la notion d’espace sauvage est comme une utopie à notre époque.

40. Alain CORBIN. *La douceur de l’ombre. L’arbre, source d’émotions, de l’Antiquité à nos jours*. Flammarion, coll. Champs Essais, 2014, p. 31.

1.3.4 Une ambivalence qui peut s'avérer toxique

Si les arbres peuvent apaiser par leur faculté à « évoquer plus la régénération que la mort »⁴¹, il sont les nœuds d'une certaine ambivalence. Dans la culture chrétienne, si l'arbre est, au commencement, l'arbre de vie du jardin d'Eden, il est aussi le matériau constitutif de la croix portée par Jésus, supplice distinctif de la culture occidentale s'il en est.

Certains arbres sont considérés comme maléfiques, tel que : l'if triste, solitaire et néfaste, toujours vert comme s'il était immortel à la suite d'un pacte avec le diable, le Moyen Âge l'associe à la mort, il est l'arbre funéraire par excellence ; le noyer considéré au Moyen Âge comme malfaisant, ses racines sont toxiques pour les autres plantes, c'est l'arbre des ténèbres, du diable ; le mancenillier dont le suc est très caustique, un simple contact avec ses fleurs provoquent inflammations et brûlures.

On notera également que les représentations de l'enfer ne sont pas dénuées d'arbres. Dans la première partie de « La Divine Comédie » de Dante Alighieri, l'*Enfer*, les arbres sont sombres et leurs branches tordues et noueuses sont dotées d'épines empoisonnées. Ils sanctionnent les suicidés dont l'âme est emprisonnée à l'intérieur. Les Harpies y font leur nid et se nourrissent de leur feuillage, les suicidés y sont donc condamnés à la souffrance éternelle.⁴²

D'ailleurs le thème du suicide ne rejoint pas la forêt uniquement dans la littérature italienne du XIV^e siècle. Il existe au Japon la trop funestement connue forêt d'Aokigahara, aussi appelée *Jukai* (ce qui signifie littéralement « mer d'arbres »⁴³) ou « Forêt des suicides ». Cette forêt de 3500 hectares doit en effet sa renommée à son nombre de suicidés, le plus souvent par pendaison ou par overdose : jusqu'à 105 durant l'année 2003. Cette forêt dense âgée de 1200 ans permet de mourir dans le secret, humblement, sans artifices.

De tous les types de forêts, de toutes les relations possibles avec la forêt explorées au cours de ce chapitre, qu'en fait le médium cinématographique ? Retrouvons-nous, dans le cadre de notre recherche, des parti-pris *sonores* qui pourraient mettre en avant, traduire une certaine approche, représentation de l'espace forestier ?

41. Ibid., p. 35.

42. Chant XIII de Dante ALIGHIERI. « Enfer ». In : *Divine Comédie*. Michel Lévy frères, 1870.

43. *Sea of Trees* est d'ailleurs le nom d'un film du réalisateur américain Gus Van Sant sorti en 2015, se déroulant en partie dans cette forêt.

Chapitre 2

Donner à entendre la forêt au Cinéma.

2.1 Représentation audio-visuelle d'un espace

Nous avons pu l'observer : la forêt n'est pas un lieu anodin. Nous n'y vivons plus, ou du moins est-ce devenu un acte de résistance de le faire ; nous l'exploitons avec pour seule considération sa biomasse, non pas celle représentant l'ensemble des êtres vivants qui la peuplent et y cohabitent en un écosystème parfaitement autorégulé, mais bien celle que l'on peut considérer d'un point de vue *énergétique* : la masse de bois combustible ; nous l'idéalisons comme témoin d'un temps immémorial avec lequel nous aimerions ré-apprendre à vivre¹.

Présenter un tel environnement dans une œuvre de fiction ne peut donc être un acte fortuit. Les environnements urbains denses et tentaculaires font dorénavant partie de notre environnement quotidien et donc familier. Ils sont donc, par ce fait-même, des lieux plus neutres pour le développement d'une histoire qui n'aurait pas pour but de dénoncer leurs tares (parmi lesquelles : ultra-connection et ultra-surveillance de masse).

Comment la forêt prend-elle vie au Cinéma ? C'est ce que nous décidons d'explorer dans les prochains paragraphes. Et puisque la question sonore est ici centrale, nous ferons dans un premier temps état des éléments avec lesquels il nous est pos-

1. Mathieu Vidard et son émission La Tête au Carré sur France Inter se posait d'ailleurs la question le 26 Mars 2019 : « A-t-on perdu notre lien à la nature ? ». Le dernier numéro de *Neon Magazine* lui consacre également la couverture de son numéro d'Avril-Mai 2019 avec comme titre « Retour à la Nature. Enquête sur la ruée vers l'herbe. ».

sible d'opérer dans le cadre de scènes en forêt. Nous nous demanderons également s'il existe une typologie établie, ou inconsciente, de la mise en scène sonore de la forêt au Cinéma ; mais également s'il existe des exemples de *discours sonores* mettant en exergue nos rapports avec un tel environnement.

2.1.1 Les outils à disposition du montage son

Établir une liste d'éléments que le monteur ou la monteuse son pourrait exploiter peut sembler une entreprise absurde, ou au mieux démesurée. Bien qu'en théorie tout semble permis – chaque choix dépendant d'un scénario ou d'une volonté de réalisation² tous deux servis par le monteur ou la monteuse son du film – le Cinéma narratif (que nous nommons ainsi par opposition au Cinéma expérimental) à destination du grand public suit une démarche qui vise à utiliser principalement, en guise d'ambiances et d'effets sonores, des sources endémiques (propres au lieu) et diégétiques (inscrites dans la narration). Il demeure toutefois périlleux d'étudier de manière exhaustive la myriade d'usages qui peuvent être faits d'un même son, ainsi que l'immense déclinaison de sons appartenant à la même famille et ainsi rangés à la même – souvent trop *générale* – enseigne.

À titre d'exemple, un son de « vent » ne renseigne que très peu sur la répartition spectrale de la source, et ainsi sur sa tonalité, sur son timbre, puisque trop indéterminé et manquant d'attributs. On le préférera accompagné d'épithètes (large, fort, doux, sifflant, hululant, etc.), d'informations liées à la source excitée³ (« dans les feuilles », « à travers une petite fenêtre », etc.) ou ses dénominations régionales dans certains cas précis (blizzard, mistral, bise, mousson, zéphyr, etc.).

Il semblerait en réalité que toutes dénominations utilisées, même si elles s'avèrent plus restreintes que celle du « vent », restent tout de même fondamentalement générales. Par exemple, un son de « corbeau » nous renseigne sur sa source mais peut se décliner sur une quantité infinie d'inflexions, de dynamiques, de niveaux de proximité, de grains, et ainsi d'usages, chacun motivé par une idée singulière.

2. Ces volontés pouvant également émaner d'un producteur ou d'une productrice.

3. En effet, le vent ne produit pas de son en soi, mais c'est bien ce qu'il excite sur son passage qui en génère : des câbles tendus, des branches d'arbres, jusqu'à notre conduit auditif et notre tympan lui-même !

Comme le note Laurent Jullier ⁴ :

L'étude des relations symboliques dans lesquelles un bruit est impliqué, est bien entendu impensable hors du système textuel d'un film donné, et même hors des consignes propres à un genre et/ou une époque donnés.

L'auteur fait ici référence à la sémiotique : l'étude des signes et de leur signification.

Un signe peut renvoyer à son objet de trois façons différentes : iconique, indicielle et symbolique. Reprenons l'exemple du corbeau : l'image d'un corbeau est considérée comme une « icône » puisqu'elle renvoie à son objet « corbeau » par ressemblance visuelle ; le cri du corbeau est considéré comme un « indice » puisqu'il découle de l'objet « corbeau », émetteur, source de ce cri, il est donc un *indice* de sa présence ; enfin l'apparition d'un tel oiseau est *l'un des* symboles de l'arrivée prochaine d'un événement tragique que l'on peut retrouver dans les œuvres de fiction de la culture occidentale.

Au cours de notre étude, nous nous devons de dépasser les interprétations purement iconiques ou indicielles de l'usage des sons. Aucun discours n'est possible au sujet de la mise en scène sonore d'un film sans une lecture symbolique. Laurent Jullier nous rappelle que la compréhension des symboles évolue en fonction des contextes, des genres et des époques, ce à quoi nous ajoutons également le paramètre culturel. C'est donc en toute conscience du caractère lacunaire de l'entreprise, mais afin de fournir des exemples et alimenter notre discours, que nous nous permettons d'évoquer dans un premier temps quelques utilisations possibles de certains sons, appartenant à certaines catégories.

Oiseaux et mammifères terrestres

Si nos écosystèmes s'effondrent et que depuis plusieurs années des ornithologues et autres promeneurs écoutants nous font état de la disparition sonore de nombreuses espèces dans nos campagnes, les oiseaux restent les premiers marqueurs sonores du lieu que sont les bois. Les raisons pour lesquelles l'utilisation des volatiles est privilégiée sont multiples, mais il nous semble exister deux explications principales à ce choix.

4. Laurent JULLIER. *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*. Armand Colin, coll. Cinéma et audiovisuel, 1995, p. 126.

La première et la plus essentielle relève de l'habitude, d'un constat, d'un état de fait : le spectateur ou la spectatrice, lorsqu'elle se rend en forêt, sera confrontée dans un premier temps et de façon comme *automatique* à ce type de source, de manière plus ou moins chargée en fonction de la saison (les oiseaux étant généralement moins bavards en hiver). Il est donc ici question de faire appel au vécu commun de nombre de spectatrices et spectateurs afin de respecter une expérience sensorielle commune.

La seconde raison principale est corrélée à la précédente puisqu'elle relève également d'une réalité : l'être humain étant un des plus grands prédateurs terrestres, si ce n'est le plus grand prédateur de la planète grâce à son armement, son entrée dans les bois a donc pour conséquence de faire se réfugier ou fuir les mammifères terrestres se trouvant à proximité.

Il est donc bien plus rare d'entendre au sein d'un film la présence d'animaux terrestres tels que des renards, des cerfs ou des loups. Ces derniers sont le plus souvent utilisés dans un but symbolique fort. Entendre des mammifères terrestres dans une scène de forêt au Cinéma n'est pas aussi anodin que des oiseaux et se veut porteur de sens. Encore une fois les intentions peuvent être multiples en fonction de la diégèse du film, mais en voici certaines : osmose avec l'environnement naturel qui *accepte* le héros et fait donc connaître sa présence ; oubli de la présence de l'être humain silencieux dans un environnement « sauvage » ; manifestation d'un danger à proximité, cas du loup par excellence.

À titre d'exemple, on pourra citer les films à destination du jeune public qui jouent beaucoup sur la symbolique très forte de certaines sources afin de faire passer leurs messages le plus efficacement possible, à l'instar de *Ladyhawke* de Rob Reiner sorti en 1985⁵ où le jeune héros se retrouvant seul dans les bois entend le hurlement d'un loup au loin.

Certains oiseaux sont également fortement chargés symboliquement, et donc porteurs de sens. Pour évoquer les plus évidents : les corbeaux sont les parangons des oiseaux de mauvaise augure⁶, on les retrouve souvent lors de moments sinistres, inquiétants, ou tristes (leur lien avec la mort les invite régulièrement aux cimetières) et certains films n'hésitent pas à les associer aux hurlements de loups en forêt, comme *Sleepy Hollow* de Tim Burton (1999).

5. Les dates citées sont celles des sorties du pays d'origine.

6. Lucia IMPELLUSO. *La nature et ses symboles*. Hazan, 2004, p. 300-301.

Le sens véhiculé par les volatiles peut également être d'une toute autre nature. Certains chants d'oiseaux pourront ainsi faire référence à une période de la journée, comme le son des tourterelles qui se verra souvent associé aux séquences matinales, une nouvelle fois par habitude d'écoute, ou plus prosaïquement celui des chouettes associé aux séquences vespérales et nocturnes.

Les insectes

Si pour Raymond Murray Schafer, les sons d'insectes sont par excellence ceux qui donnent une « impression de fixité ou de ligne droite »⁷, il nous apparaît que leurs stridulations jouent un rôle prédominant, du fait de leur *fixité*, dans la conception mentale d'un lieu par le spectateur.

Nous parlons bien de « stridulations » plutôt que de « bourdonnements » ou de « vrombissements ». Il faut noter que parmi la vaste catégorie d'animaux que constituent les insectes, seulement une petite minorité nous est donnée à entendre dans les œuvres cinématographiques. Encore une fois, cette proposition sonore se fonde sur l'habitude du promeneur écoutant en forêt⁸. Ces insectes sont bien souvent cigales, criquets, sauterelles et grillons⁹.

Dans un second temps nous noterons qu'il existe bien un usage de sons relatifs aux mouches, guêpes, abeilles (bourdonnements et vrombissements), mais le plus souvent à des fins purement narratives. Un exemple typique serait les films catastrophes comme *The Swarm* d'Irwin Allen en 1978 où un gigantesque essaim d'abeilles menace les humains. Soulignons que les abeilles, guêpes et autres mouches et frelons sont perçus dans notre environnement quotidien comme des sources ponctuelles. Faire entendre des tels insectes amène donc le spectateur et la spectatrice à vouloir identifier la source, sa position et ce qu'elle représente pour le héros (une menace, un indice de sens quelconque?), alors que les cigales, grillons, sauterelles et criquets ne représentent aucune menace, même minime pour l'espèce humaine et sont surtout très rarement entendus individuellement, en proximité, de manière localisable précisément.

7. R. Murray SCHAFER. *Le paysage sonore: musique du monde*. Trad. par Sylvette GLEIZE. Wildproject, coll. Domaine Sauvage, 2010, p. 69.

8. Certains films comme le documentaire « Microcosmos » de Claude Nuridsany et Marie Perrenou nous donnent à entendre des sons beaucoup plus ténus et donc par ce fait moins *habituels*.

9. Bien que nous devrions plus exactement parler de « grésillements » concernant le grillon.

Il existe deux grandes utilisations des sons d'insectes dans les œuvres cinématographiques. Comme nous venons de le voir, la première serait de faire vivre, faire concevoir l'espace d'un lieu. Cela peut se traduire par deux approches. Ainsi des plans serrés ou rapprochés sur les protagonistes pourront se voir complétés, *compensés*, par des stridulations d'insectes, ce qui rendra l'étendue du territoire hors-champs plus prégnante au spectateur. Si la forêt est communément acceptée comme un territoire dont la particularité acoustique est le flou environnant la localisation des sources qui la peuplent, les insectes qui strident font alors état de modèle. De très nombreux films, dont le lieu principal de l'action est une jungle, usent de ce procédé, autant pour des raisons climatiques (nous évoquons ce point plus bas) que spatiales.

The Mosquito Coast de Peter Weir (1986) fait un usage connexe des stridulations et les utilise afin d'instiller une menace. La jungle se fait soudainement annonciatrice d'une catastrophe à venir, alors que la dernière invention du père – une machine à glace géante, encoffrée, aussi grande que les arbres alentour – est filmée en contre-plongée. Les stridulations aiguës et incessantes nous rappellent à la fois l'espace sauvage dans lequel cette invention occidentale s'inscrit, mais infusent également un climat de peur et de doute lié à cette gigantesque machine filmée de manière si imposante.

En terme de conception spatiale de l'univers diégétique grâce aux stridulations d'insectes, il nous semble indispensable d'évoquer le premier film du réalisateur franco-vietnamien Tran Anh Hung, *L'Odeur de la papaye verte*, sorti en 1993. Son action ne se déroule pas en forêt, mais l'usage qui y est fait des sons insectes tend vers une caractérisation spatiale et temporelle plus mouvante. La première moitié du film, qui donne à voir pour seul lieu de l'action une maison et sa rue attenante, est parcourue durant toute sa durée de stridulations d'insectes quasiment continues, ainsi que de sons d'oiseaux.

L'utilisation des sons d'insectes joue un rôle majeur dans la caractérisation des espaces de la maison. Non pas qu'une récurrence notoire soit à noter quant à la nature et au timbre des stridulations en fonction des pièces du logis, mais les déplacements dans l'enceinte du bâtiment, et les ellipses spatiales et/ou temporelles sont marqués par une nette évolution des sons de la faune générale.

Ceci est à noter dès la scène introductive du film. On y découvre la jeune domestique, personnage principal du film, arrivant dans le quartier de la famille qui l'a embauchée. Elle cherche dans un premier temps leur demeure, y arrive, puis sera conduite jusqu'à sa chambre. Tout au long de cette arrivée et du reste du film, l'usage des sons d'insectes marque le passage du temps, et de frontières spatiales

invisibles. Une dynamique sonore qui aurait pu avoir un rôle purement de « fond d'air »¹⁰ pour un film intégralement tourné aux studios de Bry-sur-Marne, ou servir simplement à *combler* un vide sonore, mais qui s'impose par son niveau (parfois aussi élevé que les paroles prononcées par les protagonistes, elle va même jusqu'à se mêler à la musique du pianiste dans le dernier quart d'heure du film) et sa diversité comme un révélateur d'espace, de lieu, de domaine, et de temps.

La seconde utilisation principale des sons d'insectes – en scène de forêt ou en dehors – vient croiser des soucis d'ordre géographiques et narratifs. Il s'agit ici du climat. En effet, les stridulations d'insectes reflètent le plus souvent dans les films une chaleur latente et sont donc un bon moyen de rendre sensible, au moins inconsciemment, ce paramètre aux spectateurs et spectatrices. Les cigales ne chantent qu'à partir d'une température suffisamment élevée, estimée aux alentours de 22-25°C. Les sauterelles quant à elles hibernent en hiver et prospèrent, tout comme les criquets, dans des régions aux climats chauds. L'emploi de mouches est également un indice sonore courant venant marquer la forte température des lieux (plus propice à la décomposition, et donc à leur prospérité, en dehors de toute considération d'humidité).

La géophonie

Les sons évoqués précédemment font partie de ce que l'écologie sonore nomme la « biophonie », que Bernie Krause a pu définir comme « les sons émis par les organismes vivants »¹¹. Elle est l'une des trois grandes familles de sons, aux côtés de l'« anthropophonie », les sons émis par l'activité humaine, et de la « géophonie », définie par Krause comme l'ensemble des « bruits provenant d'éléments naturels tel que le vent, l'eau, les mouvements du sol et la pluie »¹².

Si l'anthropophonie peut très bien être utilisée lors de scènes en forêt, que ce soit pour donner à entendre une activité présente à l'image ou tenir un discours en contrepoint avec la représentation d'une nature luxuriante, la géophonie s'inscrit quant à elle directement dans la caractérisation sonore du lieu en lui-même. Utiliser les sons de la géophonie c'est faire parler la forêt à un niveau intrinsèque. D'ailleurs,

10. On appelle « fonds d'air » les ambiances de lieux extérieurs ou intérieurs à la dynamique (très) faible, et d'où très peu de sons ponctuels se font entendre. Il peut donc aussi bien exister des « fonds d'air » de circulation dense lointaine que d'appartements vides aux fenêtres fermées (les anglophones nomment les sons enregistrés dans cette configuration des *room tone*).

11. Bernie KRAUSE. *Le grand orchestre animal*. Trad. par Thierry PIÉLAT. Flammarion, 2013, p. 79.

12. Ibid., p. 48.

l'acoustique d'une forêt est grandement conditionnée par la nature de ses arbres. Un vent qui traverse une forêt de feuillus ne sonnera pas de la même manière à travers un bois de résineux (conifères).

On le voit, il est ici question de définir de manière constitutive les éléments de la forêt, de faire entendre l'atmosphère des lieux en se détachant des sons émis par la faune multiple : le bois qui craque, le vent qui s'engouffre dans les branches ou circule entre les troncs, la pluie fine sur le sol d'une forêt clairsemée ou au contraire drue sur les feuillages denses d'un bois millénaire. La géophonie nous permet également, au-delà des propriétés des différentes parties constituant de la forêt, de renseigner sur le climat qui règne en ces lieux.

Il est également des usages symboliques de la géophonie. Si l'exemple le plus fameux reste celui de l'orage extra-diégétique dans *Une Femme est une Femme* (1961) de Jean-Luc Godard qui renvoie à l'expression « Il y a de l'orage dans l'air », en forêt, Mel Gibson use du vent dans son film *Apocalypto* (2007) où il met en scène la mort du père de son héros. À la suite de l'exécution de celui-ci, et avant que son corps ne chute à terre, un plan en contre-plongée sur les arbres alentour fortement balayés par le vent laisse *entendre* le retour à la nature de son âme. La forêt semble ainsi lui ouvrir littéralement ses bras.

Les déclinaisons des sons issus de la géophonie sont infinies, mais chacune sert le rôle commun, dans une première approche, de permettre au spectateur et à la spectatrice de s'appropriier l'espace, d'y prendre place, en bref de révéler l'atmosphère des lieux.

Malgré ces combinaisons infinies, pouvons-nous en déduire des grandes tendances ? Existe-t-il une typologie viable de « la forêt » au Cinéma ? De manière plus globale : quels types de discours en forêt le Cinéma a-t-il créés au fil de son histoire ?

2.1.2 La mise en scène sonore de la forêt

Succès d'une typologie de la forêt sonore ?

Lorsque nous nous demandons s'il est possible de dresser une typologie de la forêt au Cinéma, nous voulons dire par là : est-il possible de dresser un tableau, d'établir une classification des occurrences de l'espace forestier au sein des œuvres cinématographiques ? Au premier abord, il est aisé d'affirmer l'existence d'une telle typologie dans ce médium. Il existe de nombreux types de forêts au Cinéma, au sein duquel on lui fait tenir de nombreux rôles¹³ :

- Elle peut être hostile comme nous le prouvent maints films d'épouvante, des arbres sanguinaires de *The Evil Dead* réalisé par Sam Raimi en 1981, à la sorcière qui hante les bois de *The Witch* (Robert Eggers, 2015), mais également les diverses adaptations de contes pour enfants comme *Le petit Poucet* d'Olivier Dahan en 2001.
- Non pas hostile, elle peut être le lieu de conflits, comme le sont souvent les jungles dans les films ayant pour sujet la guerre du Vietnam tel que *The Thin Red Line* de Terrence Malick, sorti en 1998.
- La forêt peut également être un refuge, que ce soit pour les résistants du *Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro en 2006, le personnage de Mud dans le film du même nom de Jeff Nichols (datant de 2012), ou encore pour le jeune Johnny Depp en 1995 dans le *Dead Man* de Jim Jarmusch. Certains, comme les deux amis d'*Old Joy* de Kelly Reichardt (2006), s'y réfugieront également, non pour créer une distance entre eux et des ennemis, mais s'éloigner de la société et ses impératifs ; tout comme Ben Cash, héros anarchiste, et sa famille dans *Captain Fantastic* (Matt Ross, 2016).
- Lieu reculé, elle est également propice à l'exécution de meurtres : elle est calme et déserte dans *Miller's Crossing* de Joel et Ethan Coen en 1990, plus pour très longtemps pour le père de *Låt den rätte komma in* (ou *Morse* en France) du Suédois Tomas Alfredson, sorti en 2008, exécutant des personnes pour nourrir une jeune fille vampire.
- Elle est également le royaume de créatures fantastiques, là où nous pouvons rentrer en contact avec elles. On pense au faune dans le *Labyrinthe de Pan*, de nouveau ; aux créatures de la forêt interdite de la saga *Harry Potter*, et no-

13. Nous parlons bien de « rôles » puisque nous nous intéressons ici aux œuvres cinématographiques au sein desquelles la forêt est un point central, ou du moins un espace non pas anodin mais important à la narration.

tamment dans le premier film ; ou encore au conte cinématographique qu'est *Legend* de Ridley Scott (1985) et ses licornes. C'est aussi un lieu où demeurent les esprits, comme dans les œuvres cinématographiques du thaïlandais Apichatpong Weerasethakul (*Tropical Malady* et *Oncle Boonmee* en sont des exemples).

- Elle peut également être représentée en tant qu'habitat en soi : le héros y vit et la narration y prend donc place. Un exemple occidental de ce type d'usage serait *La Forêt d'Émeraude*, de John Boorman, sorti en 1985, où le jeune héros est enlevé par une tribu d'indiens et grandit à leurs côtés. On pourra citer, plus récemment, *L'étreinte du serpent* (2015) du colombien Ciro Guerra, qui se déroule en Amazonie.

La question n'est donc pas tant de savoir si une typologie est possible, nous venons de l'énoncer en quelques points, mais bien de savoir quels en sont les piliers, les garants, du son ou de l'image. La question reste *a priori* ouverte aux plus prudents¹⁴.

Notre recherche s'intéressant à la mise en scène sonore, la question d'une typologie gravite donc autour de la forêt *sonore*. Or, il apparaît qu'une typologie marquée n'existe peut-être pas, à proprement parler.

Il existe en effet différents *types* de forêts sonores dont les deux extrêmes du spectre seraient les forêts extrêmement *chargées*, emplies de stridulations, grésillements, pépiements, chants et cris d'animaux divers, et celles silencieuses. Or chacune de ces écritures sonores peut servir un propos et son contraire.

Ainsi une forêt particulièrement bruyante peut convoquer un hors-champ vivant et habité (ce qui engendre, selon les mots d'Antoine Gaudin, un effet de *dilatation*), et ainsi ouvrir, *étendre* le champ visuel du spectateur ou de la spectatrice. Mais si cette même composition sonore est proposée très proche, forte et nette (comme rugueuse), il y a comme un effet de « saturation panique », d'une *contraction* de l'espace cinématographique. Ce qui aurait pu prendre une forme d'ode à la nature, prend soudain des atours propices à la claustrophobie.

Sans en venir à des changements de traitements sonores aussi radicaux, la même composition sonore, qui permettait d'« étendre » le champ visuel du spectateur ou de la spectatrice, peut s'avérer anxiogène en fonction de la manière dont le protagoniste découvre le lieu naturel qui nous est donné à entendre. Une découverte lente et

14. En effet le son d'un film peut conditionner notre souvenir visuel de celui-ci, tout autant que son image (son cadre, sa lumière) peut en conditionner notre souvenir sonore.

tranquille d'un espace infini et majestueux ne provoquera pas la même lecture de la composition sonore qu'une entrée difficile, à bout de course, dans un milieu inconnu.

L'exemple de la forêt silencieuse, quant à lui, est également à usages multiples.

Il nous faut dans un premier temps faire un aparté concernant l'usage abusif de l'épithète « silencieuse », puisque le silence est un concept qui n'a aucune occurrence dans le réel. Si l'expérience de John Cage dans une chambre anéchoïque est souvent relatée¹⁵, il est bon d'explicitier ce que nous pouvons qualifier de forêt *silencieuse*. Celle-ci est toujours peuplée de sons, mais on y constate une « raréfaction éprouvée des bruits quotidiens »¹⁶, le flux sonore de la faune et de la géophonie se tarit pour laisser place à des sons ponctuels, plus ou moins ténus, qui eux-mêmes, à leur tour, révèlent le silence et font prendre conscience au spectateur et à la spectatrice de la spatialité des lieux, leur étendue.

Un cas de figure où la forêt silencieuse est souvent utilisée est celui des films d'épouvante. De tous les films dits « de genre », les films d'épouvante, ou d'horreur, ont établi une relation particulière avec les forêts, ces lieux loin de toute civilisation, où les héros se retrouvent piégés, reclus. Le silence des lieux répond ici, comme toujours, à un impératif narratif : la forêt vide renvoie le héros à lui-même, abandonné dans un environnement sans vie où la moindre occurrence sonore prend une importance capitale, vitale. Ce faisant, le réalisateur ou la réalisatrice resserre notre attention autour des actions des protagonistes de la scène, dont les bruitages sont souvent mis en avant. On retrouve ce procédé dans des films comme *The Village* (2004) de M. Night Shyamalan et *The Blair Witch Project* (1999) de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez. Le susmentionné *The Witch* fait également un usage de ce silence pesant sur une forêt de pins, qu'il couple avec des notes tenues dans les basses fréquences¹⁷, imperceptibles au premier abord, mais qui ont pour vocation première d'amener une tension qui se révélera au spectateur et à la spectatrice à son achèvement, à la coupe qui marquera la fin de la séquence : une fois sorti de la végétation dense. Ce processus a pour effet de nous débarasser d'un poids insidieusement instauré au cours de la marche en forêt. Marquer le silence des lieux dans les

15. Selon la légende, le compositeur s'est rendu dans une chambre anéchoïque afin d'y faire l'expérience du silence. L'histoire raconte que deux sons ont continué de persister : l'un aigu, l'autre grave, respectivement attribués à son système nerveux ainsi qu'à son flux sanguin et aux battements de son cœur. John Cage en aurait donc conclu que le silence n'*existe* pas.

16. Antoine GAUDIN. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Armand Colin, 2015, p. 181.

17. On nomme ces sons, par anglicisme, des *drones*.

films d'angoisse révèle en creux le vaste espace inhabité encerclant les protagonistes.

D'autres films prennent le parti pris opposé. C'est ainsi que *Le petit Poucet* d'Olivier Dahan choisira de plonger la troupe d'enfants dans une forêt peuplée de créatures nocturnes variées, d'êtres mettant nos sens en alerte et qui, en témoignant de leur présence difficilement localisable, transforment la forêt nocturne en un lieu hostile, grouillant de vies jusqu'alors inconnues à notre quotidien diurne.

La forêt de *Deliverance* de John Boorman, sorti en 1972, est un exemple plus probant encore de forêt constamment peuplée. Les héros masculins de ce film américain sont ici dans une démarche d'hommage à des terres qui seront bientôt recouvertes par les eaux suite à la construction d'un barrage. Ces terres semblent préservées, comme *en friche* et la nature y est donnée à entendre comme riche et luxuriante, de manière ininterrompue. L'hommage à la nature provient donc autant des personnages que du réalisateur. En outre, il est occasionnellement fait un usage tout aussi symbolique mais plus ponctuel de la faune. Ainsi lorsque les personnages de Robert et Ed, partis en avance dans leur canoë¹⁸, se reposent sur une rive et rencontrent deux autochtones hostiles, la musique, qui jusque là accompagnait leur voyage, disparaît peu à peu et une faune alarmante prend sa place. Mêlés aux sons de la rivière, les insectes et oiseaux forment un ensemble où il est dans un premier temps difficile d'isoler des individus, mais, très vite, quelques volatiles se détacheront de l'ensemble (analogues à des buses, rossignols, ou encore des dindons sauvages) et sembleront faire office de signaux d'alerte face à la menace que représentent les deux inconnus. Des stridulations d'insectes viennent se mêler au son de la rivière alors que la tension monte. Quelques instants plus tard, des chants d'oiseaux aigus viendront comme rythmer (et accentuer) l'horreur du viol de Robert sommé de couiner comme un cochon. Les cris des oiseaux et les couinements poussés par le violeur et sa victime se mêlent dans une cacophonie qui révèle toute la violence de l'acte et plonge le spectateur et la spectatrice dans un profond malaise.

18. Ce qui donne lieu à une séquence sur l'eau où la faune, tue, laisse place à la musique qui joue le rôle de « liant » au cœur d'un montage enchaînant les ellipses spatiales et temporelles en fondus enchaînés.

Une affaire de climat ?

Nous l'avons vu, il existe plusieurs manières de peupler la forêt de sons, de la rendre plus ou moins vivante aux personnages qui la parcourent. Malgré tout, mettre sur pied une taxinomie à partir de nos observations empiriques semble compromis, chaque choix sonore pouvant servir un propos et son contraire, chaque couple image / son pouvant lui-même revêtir plusieurs sens antagonistes. Filmer en contre-plongée une forêt peuplée de mille voix pourra à la fois glorifier une nature fantasmée comme *originelle*, ou bien au contraire représenter une menace pour qui la traverse, de jour comme de nuit. La manière d'éclairer la scène pourra trancher sur les intentions réelles de narration, mais le plus souvent c'est bien la musique qui orientera le discours, ainsi que quelques sons à la symbolique forte (comme le corbeau évoqué en amont et si souvent représenté).

Ce que nous voudrions évoquer ici est la question du climat et de la géographie. En effet, penchons-nous sur les exemples que nous avons pu citer. Si les forêts de films angoissants sont le plus souvent silencieuses, cela peut s'expliquer, en partie, par le fait qu'elles sont souvent décharnées puisqu'automnales ou hivernales. En ces saisons, nous l'avons vu, la faune qui peuple ces forêts n'est pas des plus bavardes. Quant aux forêts peuplées de centaines d'individus chantant et criant, elles sont le plus souvent situées dans des régions équatoriales ou tropicales, donc chaudes et humides, propices à la vie sous toutes ses formes.

Bien entendu cette explication pourra paraître simpliste et les choix sonores d'un film ne sauraient s'expliquer de façon exhaustive par un simple souci climatique ou géographique. Mais ces choix permettent aux œuvres qui le souhaitent de s'ancrer dans une sorte de véracité. Ils sont un moyen de faire adhérer le spectateur et la spectatrice à l'univers qui lui est présenté, que cet univers lui semble plausible, crédible.

Dans d'autres cas c'est bien un souci de lisibilité qui viendra trancher la question du sonore.

Une question de lisibilité

Un des points majeurs dont l'étape du montage son doit être garante est la lisibilité de l'action, confirmée ensuite par l'étape de mixage. Or, comme nous avons pu le mentionner précédemment : la musique peut avoir un rôle majeur dans les scènes de forêt au Cinéma.

Il n'est pas question ici de risquer une analyse de l'effet de la musique sur la compréhension d'une scène ou les émotions qu'elle suscite, « l'exercice est périlleux » nous rappelle Laurent Jullier¹⁹. Il semble toutefois capital de rappeler sa présence récurrente dans de tels environnements, que ce soit pour accompagner les pérégrinations des personnages, rythmer une échappée, créer une tension, ou simplement venir orienter l'atmosphère des lieux. De très nombreux films à destination du grand public, qu'ils soient d'aventure (*Ladyhawke*, *Mosquito Coast*, *La Forêt d'Émeraude*) ou horribles (*Sleepy Hollow*), en font un fort usage.

On notera que lorsque la musique fait son apparition, les ambiances se réduisent la plupart du temps comme une peau de chagrin. Ceci autant dans un souci de lisibilité de l'action alors menée par les effets sonores, bruitages et paroles²⁰, que dans une problématique de recouvrement spectral : la musique masquerait de toute façon les sons d'ambiance, en raison de son intensité et de l'étendue de son spectre sonore.

On peut assister à une scène de traque dans *Apocalypto* où, lorsque la musique apparaît, le champ sonore se voit réduit aux seuls bruitages (déplacements dans la végétation), effets sonores (grognements de panthère par exemple) et paroles (principalement des respirations enregistrées en proximité des différents protagonistes).

On s'aperçoit que cette concentration de l'espace sonore aux seuls protagonistes et aux sons qu'ils produisent se retrouve également chez d'autres nationalités de réalisateurs. Ainsi c'est également dans une logique de lisibilité accrue que Ang Lee, dans son film *Tigre et Dragon* (2000), réduit les séquences de batailles de sabres dans les forêts de bambous aux seuls effets sonores, bruitages et paroles tandis que la musique, loin de rythmer l'action, semble la survoler, et ainsi renforcer son caractère aérien. Cela permet de focaliser l'attention du spectateur ou de la spectatrice sur l'action complexe (les corps en mouvements rapides) qui lui est montrée, sans surcharger la composition sonore.

Un autre exemple de forêt où l'ambiance n'est pas un point prédominant, mais cette fois-ci, où la musique ne la remplace pas pour autant, est celle de Fangorn dans *Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours*, second volet du Seigneur des Anneaux de J. R. R. Tolkien, adapté au Cinéma par Peter Jackson. Cette forêt a pour réputation d'être lugubre à cause des êtres qui l'habitent : les Ents, de grands arbres très âgés

19. JULLIER, *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*, op. cit., p. 146.

20. Nous préférons parler de « paroles » plutôt que de « directs » afin d'englober les enregistrements réalisés *a posteriori* en post-synchronisation.

doués de paroles et pouvant se déplacer. Un plan large nous fait pénétrer dans cette forêt que l'on découvre sombre et peuplée d'arbres de grande envergure. On peut les entendre ronfler, grincer, gronder, respirer. Ils semblent se parler.

Très vite ces effets sonores laisseront leur place à d'autres sources. Loin des ambiances sonores qui se font très peu entendre dans cette forêt, la partition sonore se focalise bien plus sur les déplacements et la respiration de Sylvebarbe (bruitages et effets sonores), l'Ent qui fait voyager les deux héros Merry et Pippin, et le dialogue qui s'établit entre eux (paroles). Très peu de plans larges nous sont présentés du lieu et la majorité des prises de vues se situent à valeur de plan rapproché, à hauteur de la tête de Sylvebarbe à côté de laquelle les deux hobbits sont assis. Les paroles sont toujours mixées au premier plan quelle que soit la valeur de plan choisie. Les ambiances sont très faibles, et si certains oiseaux se font entendre au loin, de façon ténue et réverbérée, c'est lors des rares moments de calme, sans dialogues, entre deux enjambées, comme pour combler les creux.

Si les problématiques de climat et de lisibilité semblent primordiales dans les films, et que les passages en forêt des protagonistes n'échappent pas à cette règle, ne devrions-nous pas en conclure que la forêt est utilisée *en soi*, comme un lieu physique, vivant ou non, de projection de sens ?

2.1.3 La forêt : un simple décor ?

De l'*establishing shot* à l'*establishing sound*

Dans le livre qu'il dirige, *Sound theory, sound practice*, Rick Altman présente le terme d'*establishing sound* ainsi : le (ou les) son(s) qui, dès le tout début d'une séquence, nous permet(tent) d'identifier les principales caractéristiques de l'environnement diégétique. Il nous apprend que si cet *establishing sound* allait à l'origine de pair avec un plan d'exposition (*establishing shot*) (un son de trafic avec un plan de Time Square, pour reprendre son exemple), ces plans d'exposition se sont vus relégués au hors champ dès les années 1940. Le son d'exposition se fait donc indépendant de son plan d'exposition, et la transition de l'un à l'autre en termes de rôle narratif s'effectue.

Ce point est important, puisqu'il relève de ce que l'on nomme la « grammaire » du Cinéma. Le spectateur ou la spectatrice accepte aujourd'hui volontiers d'être plongée par le son dans un milieu, dans un environnement global qui ne lui est dévoilé que partiellement, du moins dans un premier temps.

Nous l'avons précisé, dans les films destinés à une large audience : les scènes de forêt se retrouvent le plus souvent accompagnées d'une composition musicale qui prend ainsi la place des ambiances du lieu (pour les raisons susmentionnées de lisibilité et de recouvrement spectral). S'il suffit de convoquer la forêt au son pendant un si petit laps de temps avant que les ambiances s'effacent et laissent place à la musique, ou que d'autres sons propres aux protagonistes de l'action prennent une place conséquente, et ainsi que l'attention se resserre sur les personnages, il est donc possible d'en déduire que la forêt est convoquée dans un premier temps pour sa puissance visuelle plus que sonore, pour la symbolique et l'imaginaire qu'elle incarne. Elle n'est vue dans ce cas que comme un décor et doit rester comme tel : une toile de fond, symbolique certes, mais qui ne doit pas déranger le cours de l'intrigue. Dominique Chateau²¹ nous l'explique très bien :

Vis-à-vis des figures en action, [le paysage] joue le rôle d'un cadre, d'un support, d'une ambiance, voire d'un ornement – dans ce cas, il n'est plus qu'un *parergon*, c'est-à-dire, au sens de Kant, « ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure et augmente la satisfaction du goût ». Le paysage doit être toujours là, mais en même temps il doit se faire oublier ; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide, dans l'apesanteur ; mais cette omniprésence doit être suffisamment discrète pour ne pas rompre les fils que l'histoire déroule, ne pas les encombrer de nœuds qui rendraient difficile leur démêlage propre.

Une force symbolique primordiale

La forêt, on l'a vu, dans son état le plus *pur*, le moins exploité, est un lieu très chargé symboliquement. Elle représente toutes les craintes et à la fois toutes les espérances de l'espèce humaine : à la fois grande inconnue qui mène une vie autonome sur laquelle nous n'avons que peu de prises, et « poumons » de la Terre essentiels à sa diversité biologique.

Placer une action en forêt revient donc à convoquer la symbolique du lieu. Dans *The Village*, le fait que la population ait un rapport de superstition avec la forêt nous fait associer cette société à une époque beaucoup plus ancienne que celle mo-

21. Dominique CHATEAU. « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature ». In : *Les paysages du cinéma*. Sous la dir. de Jean MOTTET. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1999, p. 92-106, p. 96-97.

derne qui nous est dévoilée à la fin du film. Le film de Jim Jarmusch, *Dead Man*, nous présente une forêt où le héros peut trouver refuge, loin de la ville quadrillée, de la civilisation qui le recherche. La musique omniprésente de Neil Young, qui prend le pas sur les ambiances du lieu, n'entrave aucunement cette compréhension symbolique. Dans *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946), une musique dramatique accompagne la perte du père de l'héroïne, solitaire en forêt, alors que l'orage fait rage et que les éclairs manifestent leur présence autant visuelle que sonore. La forêt est ici le lieu qui, par sa densité, est propice à la perte de repères.

Ne demandons-nous pas finalement à la forêt d'être simplement *là*, à l'image, dans toute sa complexité, et son ambiguïté? Loin de la ville trop familière et babilisée, pas non plus rase comme les steppes qui déroutent ceux qui les parcourent, brouillent leur horizon pour finir par éventuellement avoir raison d'eux (on pense à *Gerry* de Gus Van Sant). Est-ce seulement un hasard finalement si de grands conifères entourent la ville de Twin Peaks dans la série américaine du même nom créée par Mark Frost et David Lynch? Ne contribuent-ils pas à renforcer l'isolement de ce microcosme du reste du monde, ainsi qu'à faire accepter le caractère étrange des événements qui peuvent s'y dérouler?

Toutes les œuvres audiovisuelles de fiction n'invoquent bien entendu pas la forêt et ses symboles d'un point de vue strictement visuel. Et si les corbeaux d'un *Sleepy Hollow* ou les loups de *Ladyhawke* jouent un rôle très important dans la narration, par leur présence *sonore*, il nous apparaît important de nous pencher sur certains films qui, sur la durée, nous donne à *entendre* un discours sur l'espace forestier, et la relation que l'espèce humaine peut tisser avec lui.

2.2 Créer un discours audio-visuel en forêt

2.2.1 *Un Lac* et le rapport physique de l'être humain à la forêt

Le Cinéma de Philippe Grandrieux est connu pour l'implication sensorielle qu'il suscite chez son public. *Un Lac*, sorti en 2008, ne déroge pas à la règle et semble proposer une nouvelle manière de faire entendre le rapport de force « Humain / Nature ».

L'humain au cœur d'un récit, un récit au cœur de l'humain

Un Lac, comme le Cinéma de Grandrieux en général, explore les frontières entre expérimentations visuelles et Cinéma narratif. Dans ce film, une famille vit recluse, au milieu de montagnes. Le plus âgé des fils, Alexi, sujet à des crises d'épilepsie, est bûcheron et s'en va régulièrement couper des arbres à la hache. Au-delà de ce récit, Grandrieux nous laisse entendre un rapport de l'humain à la nature, du bûcheron à la matière. *Un Lac* est un film extrêmement corporel qui nous fait habiter les enveloppes charnelles de ses protagonistes, et notamment celle d'Alexi.

Visuellement, le film est particulièrement marqué par un nombre important de gros plans s'attardant sur le visage ou le corps des personnages. On retrouve cette place prédominante du corps dans la partition sonore, et ce dès l'ouverture du film au cours de laquelle la respiration forte d'Alexi envahit l'espace, alors qu'il coupe un arbre à la hache. Tout au long du film, la composition sonore nous placera dans une position extrêmement intime avec les protagonistes, allant jusqu'à donner l'impression d'être à l'intérieur de leur corps. On y perçoit plus un rythme interne et viscéral, qu'un échange avec leur milieu. Les actions, les respirations et les voix des personnages sont prépondérantes sur les autres sons du film. Le son du film a cette qualité rugueuse du direct pris dans des conditions hostiles (il neige et vente beaucoup), qui craque, crachote, loin du rendu lissé à l'extrême des productions classiques.

Ici le combat qui se mène entre l'humain et son environnement se vit de l'intérieur. Alexi et sa famille sont toujours placés au centre d'une partition hostile, à l'instar de leur petit chalet, perdu au milieu des montagnes, et frappé par des tempêtes de neige. La nature les emprisonne.

Une forêt hostile

En raison de la place principale des hommes et des femmes dans le film, la nature, et la forêt environnante semblent se taire. En réalité elle rugit, et construit une toute nouvelle forme d'hostilité.

Rares sont les plans d'ensemble qui émaillent le récit. Ils représentent majoritairement des montagnes vues en contre-plongée, menaçantes. Elles ferment l'horizon, emprisonnent les protagonistes. Ces plans de nature se voient marqués par un vent grave, glaçant, loin de la légère brise siffante si caractéristique des ambiances hivernales habituelles, et par la pluie. La faune de la forêt est certes silencieuse (de très rares oiseaux se font entendre au loin), mais c'est bien plutôt la « tonique » de l'environnement qui est mise en avant par rapport aux événements perturbateurs (les volatiles) : le vent souffle, siffle, hurle de manière homogène et terrible.

La forêt s'en retrouve ainsi ressentie comme hostile, le climat y régnant étant lui-même hostile. Le vent fouette le visage des personnages, le froid manque de tuer le héros épileptique qui s'évanouit dans la neige à chaque crise. Par cette présence à la fois assourdissante et silencieuse de la forêt qui semble encercler l'humain sans espoir d'y échapper, et par la présence ultra-corporelle des protagonistes, se joue un corps-à-corps inédit entre ces deux entités. Placer l'humain au centre de la partition sonore, placer le spectateur et la spectatrice au centre de l'humain, permet également à Grandrieux d'équilibrer un combat à l'issue duquel les forces de la nature semblent toujours sortir victorieuses.

2.2.2 L'humain au sein de la nature chez Lisandro Alonso

À l'opposé de Philippe Grandrieux, la démarche cinématographique du réalisateur argentin Lisandro Alonso sur ses deux premiers longs métrages, *La Libertad* et *Los Muertos*, tous deux respectivement sortis en 2001 et 2004, a été de replacer l'humain au sein d'une nature et d'une faune, de les faire cohabiter sur un pied d'égalité.

Le personnage principal de *La Libertad* est lui aussi un bûcheron dont on observe durant toute la durée du film le travail quotidien. *Los Muertos* nous emmène quant à lui sur le chemin de Vargas, un homme tout juste sorti de prison et parcourant le pays afin de rejoindre sa fille. Si les plans de ces deux films sont très centrés sur l'humain et ses actions, Lisandro Alonso nous laisse entendre une vie sonore ininterrompue, qui ne subit pas même les courtes ellipses spatiales. Les actions des deux protagonistes masculins – banales, trop quotidiennes – n'ont pas de rôle à proprement parler dominant dans la narration. Leur retenue occasionnelle, et la sobriété avec laquelle ces actions sont exécutées et filmées incluent l'être humain dans son environnement et amènent le spectateur ou la spectatrice à prendre conscience de la vie fourmillante qui entoure le héros de ces films. Bien que celle-ci s'impose naturellement à nous, par son traitement, et par la raréfaction des actions humaines, Lisandro Alonso nous invite à *écouter* consciemment ces manifestations animales et végétales.

Le Cinéma pratiqué par le réalisateur argentin, et d'autres, a été défini par Antoine Gaudin²² comme un Cinéma « géopoétique », il nous rappelle la définition du terme :

22. Antoine GAUDIN. « Pour un cinéma géopoétique: "Los Muertos" de Lisandro Alonso ». In : *CinémAction* 157 (2015), p. 34-43.

La géopoétique désigne une voie esthétique dont l'ambition serait de revenir, de façon renouvelée et épurée, au rapport fondamental et concret entre l'être humain et l'environnement naturel de la Terre. Loin de viser une forme convenue d'édification sensorielle, le projet géopoétique entend constituer un principe d'arrachement par rapport à la vision romantico-lyrique de la nature qui prédomine dans la culture occidentale.

Viser une sobriété permettrait de redéfinir notre rapport au monde des vivants qui nous entoure, lui donner la parole, sans le mythifier ; le regarder comme il est, dans sa multiplicité de formes, de couleurs et de sons. Il n'y a pas dans le Cinéma de Lisandro Alonso une vision monumentaliste de la nature, comme on la retrouve chez des réalisateurs tel que Terrence Malick (notamment dans *The Thin Red Line*). En donnant à entendre cette faune multiple qui peuple les forêts de ses films, Alonso déploie un univers diégétique aux frontières floues. Comme le dit José Moure, il crée un univers sonore invisible qui « perturbe le lien audio-visuel et affecte ainsi l'expérience de l'espace dans son organisation optique en déployant un champ acoustique et acousmatique dont l'extension et le contenu sont insaisissables. »²³ Le spectateur n'a plus d'autres choix qu'écouter, s'ouvrir à un espace trop souvent idéalisé, connoté, et le redécouvrir.

2.2.3 *La Forêt de Mogari et le deuil*

Nous avons discuté en amont de climat (cf. 2.1.2, page 35). S'il reste un paramètre qui joue un rôle important dans le choix des sons audibles, autant en termes de nature que d'intensité dans le mixage final, il peut également être utilisé pour servir la narration d'un film. Les forêts hivernales silencieuses dans les films d'épouvante sont des exemples courants. Le quatrième long métrage de fiction de la japonaise Naomi Kawase propose, quant à lui, une approche légèrement différente.

La seconde moitié du film suit deux personnages centraux dans la forêt. Cette homme et cette femme sont tous deux en deuil, ce voyage les confrontera à leurs émotions, leur souffrance.

Tout au long du film deux types de sources sonores sont principalement mises en avant : le vent et les stridulations d'insectes. Le premier joue un rôle prédominant dans le film, il balaie sans cesse l'espace sonore, les arbres, l'herbe, les plants divers.

23. José MOURE. « L'appel de la forêt chez quelques cinéastes contemporains : une expérience sensible ». In : *La forêt sonore : de l'esthétique à l'écologie*. Sous la dir. de Jean MOTTET. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 2017, p. 179-189.

Les stridulations d’insectes sont envahissantes, jour et nuit, notamment dans les champs et lors de la récolte, mais aussi lors des scènes nocturnes en intérieur. La forêt est naturellement remplie d’oiseaux en tous genres, mais choisir ces deux sources sonores ne semble pas anodin.

Nous l’avons déjà dit : le vent est par excellence le son de l’absence, il n’existe pas en lui-même mais grâce à *autrui*, sa présence est révélée par un autre élément, sensible à son passage. Le son des insectes partage avec celui du vent la grande difficulté à le localiser. En forêt, tous deux nous entourent et font résonner notre environnement sans jamais attirer notre oreille sur une localisation précise. Ils sont partout et nulle part à la fois. Ainsi, le vent et les stridulations d’insectes se présentent dans ce film, à la lumière de la condition dans laquelle sont les personnages, comme les sons de ce qui n’est plus, de ce qui est *absent*. Leur présence rappelle la perte que portent l’homme et la femme en leur sein, ainsi que le flux et reflux des émotions qui les habitent.

2.2.4 *The Lobster* et la frontière entre le civilisé et le sauvage

L’utilisation de la forêt pourrait sembler anodine dans le premier film à casting international de Yórgos Lánthimos. Elle s’inscrit dans la catégorie des forêts « refuges » évoquées plus tôt (cf. 2.1.2) et pourrait se résumer à ce seul rôle. Pourtant le réalisateur grec donne à voir et entendre tout au long de son film le rapport de l’humain à la forêt.

Le film raconte l’histoire d’un homme (interprété par Colin Farrell) qui, suite à une rupture, se rend dans un « hôtel » où il a, comme tous les autres pensionnaires, quarante-cinq jours pour trouver l’âme soeur. S’il ne remplit pas cet objectif, il sera transformé en l’animal de son choix. Afin de gagner des jours supplémentaires sur leur compte à rebours respectif, les pensionnaires sont envoyés régulièrement dans les bois afin de chasser les « Solitaires », un groupe de résistants célibataires qui y résident.

Tout au long du film, la forêt – extrêmement magnifiée²⁴ – est présentée comme dense : les cîmes sont invisibles, les branches sont intriquées et viennent obstruer le champ de vision. Elle représente ici le désordonné, le sauvage : ce qui n’est pas

24. Le travail sur le clair/obscur du directeur de la photographie Thimios Bakatakis rappelle celui de peintres comme Ivan Shishkin.

civilisé. Sa présence sonore, vivante sans être assourdissante, se pose principalement en contraste avec la ville, l'environnement de l'hôtel et ses alentours, où tout est silencieux, contrôlé. L'accent est mis également sur les sons de bois sec, mats, afin de mettre en avant le climat – que l'on imagine hivernal – qui y règne.

Le discours le plus intéressant du film sur les relations de l'humain à la forêt se fait en dehors de celle-ci. Une scène a lieu dans la piscine de l'hôtel où le personnage interprété par Colin Farrell tente d'établir un contact avec une jeune femme. Dans la pièce est diffusée une ambiance de jungle tropicale. Dans un monde où les bois sont considérés comme des terres peuplées de sauvages à sauver de leur condition, et où le désordre et le chaos, tel que l'on pourrait les retrouver dans des jungles, ne sont pas les bienvenus, entendre une telle ambiance diffusée dans l'enceinte d'un tel bâtiment nous rappelle certains fantasmes humains. Lánthimos nous fait entendre ici la nature encore vierge et majestueuse, indomptable, perçue ici ironiquement à l'abri du monde sauvage et imprévisible, entre les quatre murs d'un hôtel trop propre et trop ordonné régi par des règles strictes. Comme si les protagonistes ne voulaient pas y être réellement mêlés.

Une autre vision intéressante de la forêt, pour le trouble qu'elle jette concernant son statut même de *forêt*, est donnée par la présence de multiples animaux solitaires, que l'on voit présentés proches des humains : un grand cochon truffier, un flamand rose, un paon ou encore un chameau. La forêt serait-elle hybridée avec un jardin ? On retrouve ici une vision proche de l'Eden, du moins du lieu sacré où les bêtes sont en sécurité, préservées.

En aparté, notons que *The Lobster* n'échappe pas à la règle de l'usage de la musique sur ses scènes en forêt²⁵. Cependant, il joue de cet artifice en le rendant apparent, audible. Il est ainsi fréquent que des compositions musicales prennent fin en cours de plan (et donc avant la coupe). Ce qui amène l'ambiance de forêt, jusque là absente, à revenir de manière très marquée, en fondu, à la fin du morceau, comme pour assumer l'aspect très construit de la bande sonore, à l'image de notre propre visualisation de ce qu'est, finalement, une « forêt ».

25. Notons notamment l'usage de la musique et de la prise de vue ralentie sur les scènes de chasse qui créent un fort contraste entre l'acte perpétré et la majestuosité donnée au son.

Chapitre 3

Conception de la partie sonore d'une œuvre audiovisuelle.

3.1 Présentation du projet.

La mise en pratique des savoirs engrangés au cours du travail de recherche a été imaginé depuis les premiers instants comme une collaboration. En effet, le film produit dans le cadre de ce mémoire est réalisé par l'étudiant Clément Apertet du cursus Cinéma, promotion 2019, avec qui j'ai discuté du travail sonore adéquat. Ce choix a été motivé par l'envie de mettre en place un discours sur une œuvre conçue en tandem et dans des conditions qui se rapprocheraient d'une expérience professionnelle.

3.1.1 Genèse et exécution du projet.

Intentions et objectifs du projet.

Si des changements notables ont jalonné la réalisation de ce film qui se présente dans une forme différente une fois finalisé, il est bon de faire état des différentes attentes en matière de réalisation que ce projet a pu susciter. Notons tout d'abord qu'il a toujours été question de réaliser un court métrage constitué de plusieurs parties distinctes¹, chacune jouant un rôle prédéterminé. Dans un premier temps la première partie devait être une œuvre de fiction et s'attardait sur un bûcheron, unique personnage du film. Il était question de faire pénétrer ce personnage dans une forêt, de l'entendre couper du bois sans jamais le voir exécuter une telle action

1. Nous revenons sur les différentes parties qui constituent le montage image sur lequel nous avons travaillé en section 3.1.2.

(pour des raisons de saison de coupe de bois principalement, la date de tournage restant incertaine), en hors-champ donc, voire sur un écran noir. La seconde grande partie du film est restée inchangée depuis la genèse du projet, elle se voit développer ci-dessous.

Finalement, pour des questions de faisabilité, et mû par une envie de « capter le réel », il a été question, non pas de proposer une fiction avec un acteur, mais d'adopter une démarche plus proche du documentaire et de filmer de véritables bûcherons en plein travail de coupe et de récolte du bois. C'est ainsi que nous nous sommes rendus dans une forêt d'exploitation de pins au nord de Paris.

Bien que la part narrative du film se soit amoindrie au fur et à mesure, son objectif premier n'a pas changé pour autant et il a toujours été question de proposer une œuvre cinématographique qui tenterait à son niveau de questionner notre rapport à l'environnement forestier et de proposer une autre façon de l'observer (de plus près, de manière enchevêtrée, pour ce qu'il est).

Le tournage.

L'équipe de tournage a été, tout au long de la réalisation de ce court métrage, très réduite. Clément Apertet lors de ses repérages avait déjà pu réaliser les plans visibles dans la seconde partie du film : principalement des gros plans, des visuels abstraits, et des prises de vues destinées à se retrouver en surimpression les unes sur les autres. La première partie du film a ceci dit nécessité notre présence pour capter le son des travaux et l'ambiance du lieu. Nous n'étions donc que deux : un à la captation de l'image et un à la captation du son.

Le matériel sonore utilisé lors du tournage s'est constitué d'un enregistreur portable deux pistes Nagra LB sur lequel étaient branchés deux microphones Oktava MK-012 munis de capsules cardioïdes, ainsi que de bonnettes « Baby Ball » de la marque Rycote et de protections contre les bourrasques de vents (aussi appelées *windjammer*). Le son enregistré à l'aide de ces outils a été écouté via un casque Sennheiser HD 25.

Lors de notre première heure sur place, tôt le matin, nous avons décidé de nous séparer. L'enregistreur n'était pas relié à la caméra, il était ainsi possible d'enregistrer des sons en proximité, alors que la caméra filmaït de loin en longue focale. De nombreux arbres furent coupés durant cette première heure et autant de sons ont pu être enregistrés avec le grain, la proximité et la précision nécessaires à leur utilisation dans le montage final.

Il fut clair que pour faciliter le travail de montage de Clément, il fallait nous relier et ainsi enregistrer le son capté par mes micros, et transitant par mon enregistreur, dans la caméra. Ainsi, lors du *dérushage* des images filmées, Clément retrouverait le son direct enregistré par les microphones Oktava (et non celui de la caméra). Il pourrait donc monter le film avec un son de meilleure qualité et être conscient des éléments à disposition, tout en gardant à l'esprit que plusieurs dizaines de sons avaient été enregistrés avec une proximité accrue et donc une largeur spectrale plus étendue.

À la suite du tournage, Clément s'est chargé de monter le film et a présenté une première version du montage quelques semaines plus tard. La version de montage sur laquelle nous avons travaillé et datant de Mars 2019, n'est pas la version définitive, Clément ayant pour envie de le reprendre à la suite de la rédaction de son propre mémoire. Nous avons cela dit considéré, pour des raisons de calendriers respectifs, qu'elle serait notre version pour créer un discours en rapport avec ses envies et nos intentions.

3.1.2 Un film en plusieurs parties distinctes.

Présenter un synopsis nous semble périlleux puisque l'œuvre sur laquelle nous avons pu travailler, proche des intentions finales du réalisateur, tend vers une forme d'évocation non-narrative dont nous allons expliciter le contenu ici.

Préalablement, précisons que le film contient deux (voire trois) parties principales : la première centrée sur le travail humain de bûcherons, la seconde axée sur une autre vision de la forêt et des propositions visuelles fortes. On pourra voir une dernière partie, plus courte que les deux précédentes, dans un retour final de l'humain en forêt.

Le travail humain.

La première partie du film s'attarde sur le travail de deux bûcherons que nous sommes allés filmer. Nous nommerons « premier » et « second » bûcheron chaque individu. Le premier étant celui qui avait pour responsabilité de couper les troncs, tandis que le second coupait les branches de ceux-ci tombés au sol. On les observe au travail, mais également lors de moments de repos. Cette partie prend une forme documentaire. Elle est marquée par de nombreux écrans noirs, balises des différentes séquences qui la jalonnent, que nous retranscrivons ici en réservant un paragraphe à chacune.

Le film s'ouvre sur un plan qui fait écho aux images plus abstraites de la seconde partie : on y voit la route bitumée défiler à grande vitesse sous les roues d'un tracteur. En raison de son abstraction, ce plan d'introduction convoque des sensations plus haptiques que visuelles. Un fondu enchaîné sur une écorce en gros plan présente dès ce plan introductif l'opposition « civilisé / sauvage », annonciatrice des éléments à venir lors de la deuxième partie.

Sur le premier écran noir le spectateur ou la spectatrice peut entendre la découpe puis la chute d'un tronc d'arbre. Ce son acousmatique, entendu sans en voir la source, laisse place à un plan à l'échelle incertaine d'une terre brumeuse, comme décharnée.

Les bûcherons sont ensuite filmés à l'ouvrage en gros plan : au niveau de leur visage, puis de leur tronçonneuse attaquant le bois. La caméra se permet de prendre de la distance en filmant le second bûcheron en plan rapproché poitrine, afin de l'inclure dans la végétation qui l'entoure pendant qu'il tronçonne les branches d'un arbre tout juste tombé au sol. La séquence se finit alors que l'on voit le premier bûcheron faire les tailles d'usage sur la base d'un tronc qu'il vient de couper, de positionner son mètre ruban sur celle-ci, puis de sortir du champ alors qu'il part à la recherche de l'endroit où il sectionnera le tronc en deux parties.

La seconde séquence du film est similaire à la première, mais s'attarde sur le tracteur commandé par un troisième bûcheron que l'on ne verra qu'une fois dans le film. De très gros plans font prendre à la machine une place conséquente à l'image. Ils s'attardent sur ses roues et la pince lui permettant de saisir et transporter plusieurs troncs à la fois. La mise au premier plan de tels détails nous présente une machine imposante et robuste. Un plan plus général au sein de la séquence nous présente la machine roulant au cœur de la végétation, sans se soucier des branchages sur son chemin qu'elle finit par traîner derrière elle. La séquence se clôt sur un tronc d'arbre trainé par la machine qui sort du cadre.

La troisième séquence du film nous présente les bûcherons dans un moment de pause. Silencieux, inactifs, on découvre leur visage sans casque, abattus par le travail physique tout juste exécuté. C'est ici que l'on aperçoit le troisième bûcheron dans son tracteur, calme, comme assoupi. Les valeurs de plans alternent entre plans d'ensemble montrant les ouvriers au sein de la forêt environnante et des gros plans sur les visages des hommes. La séquence prend fin sur l'image fixe de deux troncs couchés par terre, éclairés par une lumière rasante.

Lors de la quatrième séquence nous est dévoilé un plan d'ensemble au premier plan duquel le premier bûcheron affûte sa tronçonneuse, sur un tronc d'arbre mort, à la suite de quoi un nouveau plan d'ensemble nous rend témoin de la chute d'un pin et de l'impact qu'elle peut avoir sur ses congénères alentour (un arbre est filmé en contre-plongée, ballotté par le vent). Le second bûcheron nous est ensuite présenté en train de travailler seul, entre les branches de l'arbre tout juste tombé qu'il tronçonne. Une fois son travail exécuté, il sortira du cadre. Un plan panoramique de la droite vers la gauche met fin à la séquence et à la première partie du film en nous présentant de nouveau l'espace de la forêt environnante.

La forêt vue autrement.

Après un nouvel écran noir vient la seconde partie du film, la plus abstraite, la plus symbolique également. Elle s'ouvre sur un enchaînement de très gros plans d'écorce qui ont été conçus pour troubler le spectateur ou la spectatrice et donner un visage de la forêt qui ne serait pas connoté par un lyrisme trop occidental. En montrant des détails très peu mis en avant, Clément vise à mettre un terme aux questionnements que le spectateur ou la spectatrice pourrait avoir au sujet de la provenance de ce qu'elle voit. Tout en n'étant pas dupe qu'il s'agisse bien d'arbres, certaines écorces font penser à une vision microscopique de cellules, d'autres nous invitent simplement à apprécier leur texture. Le but affiché est que le spectateur ou la spectatrice se laisse aller à la contemplation des éléments, des formes et des textures pour ce qu'elles sont, en elles-mêmes.

Une coupe brutale nous dévoile un remous en gros plan, zone de flux contraires. Le gros plan reste fixe, le remous ralentit progressivement pour être à la fin complètement immobile, fixé à l'image.

De nouveau, une coupe traditionnelle et brutale nous dévoile une succession de gros plans, identiques mais s'enchaînant de plus en plus rapidement à chaque itération. Ces différents plans se composent :

- d'un travelling vertical descendant le long d'un tronc rugueux, au relief prononcé, sensé dévoiler non pas un geste technique mais la pousse de cet arbre,
- un second travelling similaire le long d'un tronc cette fois-ci plus lisse,
- un plan dont l'exposition varie, nous présentant tout d'abord une feuille de ficus lyrata (ou figuier lyre) surexposée, dont on devine progressivement les différentes composantes à l'œil nu,

-
- de nouveau un tronc lisse nous est dévoilé en travelling vertical descendant,
 - un arc de cercle est décrit sur un fond bleu assimilable au ciel sur lequel semble se détacher des silhouettes sombres comme des branchages, symbolisant la chute d'un arbre,
 - un tronc tombé au sol est filmé en gros plan (le sens des fissures sur le bois laisse à penser qu'il est à l'horizontale, et donc au sol),
 - un plan quasi-monochrome nous montre un ciel ensoleillé sans nuages, témoin de l'absence de l'arbre alors tombé.

Dans un souci de concision, les types de plans² qui se répèteront par la suite selon le même ordre seront celui de la feuille de ficus, puis de la pousse de l'arbre, de sa chute, du tronc allongé par terre, puis de la trouée de ciel laissée derrière l'arbre.

L'enchaînement de couleurs, de formes et de mouvements divers crée une expérience que l'on pourrait qualifier d'hallucinatoire. Cette séquence se clôt sur un gros plan de terre exsangue dont pointent quelques racines.

Par la suite, une nouvelle proposition esthétique nous est présentée : celle de recréer un arbre par les images, grâce à la surimpression. Un travelling ascendant cette fois³ remonte le long d'un tronc massif baigné par un éclairage nocturne. Des branches et des feuillages apparaissent progressivement et de plus en plus nombreux, superposés à l'image du tronc toujours en mouvement, créant une masse de plus en plus trouble, où les échelles se superposent, et dont certains détails se détachent par moment (ici des feuilles, là une branche imposante, ou encore des brindilles). Les mouvements de chaque plan qui constitue la surimpression créent une expérience troublante qui nous fait perdre nos repères topographiques et spatiaux.

Afin de revenir progressivement vers quelque chose de plus familier, tout en restant dans le prolongement de ce qui vient de nous être dévoilé : le mouvement incessant et troublant laisse place à cinq plans fixes de cimes d'arbres, uniques ou multiples, toujours baignés d'une clarté nocturne qui dessine un réseau de branches complexe et sombre, sur un ciel vespéral.

2. Ce n'est jamais exactement la même image qui nous est présentée à chaque fois mais toujours la même idée, le même geste.

3. Ce changement de grammaire déroute si nous avons compris le premier travelling comme la croissance d'un arbre, ici on peut avoir l'impression que l'on remonte le temps.

Le retour de l'humain ?

Une dernière partie, qui pourrait jouer le rôle d'épilogue⁴, nous replonge avec l'humain dans la forêt. Une caméra qui semble portée à l'épaule se déplace de manière erratique, pointant son regard dans toutes les directions de manière désordonnée et rapide, comme déboussolée. Les repères spatiaux sont de nouveau brouillés, jusqu'au moment où la caméra finit par se focaliser sur le sol qui lui fait face et les multiples arbres qui le peuplent. Si elle est plus concentrée sur son environnement, elle n'en semble pas moins désorientée, soulevée par plusieurs secousses et soubresauts. La respiration marquée d'un homme (le porteur du dispositif de prise de vues) se fait entendre, ainsi que ses pas sur le sol jonché de brindilles et d'une végétation sèche.

Le film prend fin alors que le protagoniste avance entre les arbres dont les feuillages masquent une grande partie du ciel. Quelques taches de lumières mouchetent le sol.

3.2 Etapes de la création sonore : cheminement de pensée.

Le but recherché de la partie pratique de ce mémoire est de proposer une façon différente de donner à entendre l'espace forestier, dans le cadre du court-métrage dont chacune des séquences a pu être relatée ci-dessus. Il a donc été décidé d'établir deux versions de montage son et de mixage qui seront chacune présentée à des individus afin de récolter leurs avis et ressentis.

3.2.1 Première version sonore du film.

La première version du film correspond notamment à celle que désirait Clément, le réalisateur des images du projet. Elle correspond à des choix que l'on pourrait qualifier de « naturels » quant à la provenance et l'importance des sons, toute proportions gardées par rapport à la seconde partie du film.

4. Tout comme le plan introductif du film – le fondu enchaîné de la route à l'écorce – pourrait être vu comme son prologue. Il contient d'ailleurs à lui tout seul toute l'opposition que le film s'entretiendra à développer.

Première partie

La première partie qui concerne le travail des bûcherons se devait d'être frontale. L'arrivée en tracteur se voulait chargée dans le bas du spectre fréquentiel, et de plus en plus rapide au fur et à mesure. Ceci afin de marquer d'autant plus le contraste avec le plan sur le tronc, plus calme, qui lui succède en fondu enchaîné.

Afin de servir cette intention vis-à-vis du caractère frontal des événements au sein de cette première moitié du film, chaque gros plan successif sur le travail des bûcherons marque au son un nouvel assaut de tronçonneuse, tandis que le collègue que l'on vient de quitter continue son œuvre dans le hors-champ.

Comme expliqué lors de la description du déroulement du tournage, la plupart des sons directs liés aux images tournées n'étaient pas assez impactants en raison de la distance à laquelle ils avaient été enregistrés. Des sons de tronçonneuse enregistrés en proximité les ont donc remplacés, et ont été doublés avec d'autres sons à l'occasion, afin de travailler sur leur rugosité, leur étalement spectral (souvent trop faible dans les basses fréquences), ou faire sonner de manière significative les matières attaquées par l'ouvrier (l'écorce principalement). D'autres détails visuels inaudibles dans les directs ont été mis en avant. À titre d'exemple, les gerbes de bois expulsées par le tronc alors qu'il est en train d'être coupé, ainsi que les fibres du matériau qui craquent, ont été *jouées* au son. Ceci dans le but de mettre l'accent sur l'action des tronçonneuses, le creux laissé sur leur passage.

Le tracteur conduit par le troisième bûcheron devait prendre également autant de place au son qu'il en prenait déjà à l'image (rappelons qu'il l'envahit). Son enregistrement direct était satisfaisant, mais il a été décidé de le doubler avec des sons de machineries lourdes et d'accentuer chacun de ses déplacements dans la végétation. Les gros plans de pneus peuvent faire entendre des sons de manœuvres analogues à celles visibles à l'écran, tandis que le son audible sur le plan d'ensemble accentue sa domination sur son environnement. Les branches craquent et sont emportées par la machine qui n'est en rien ralentie par la végétation présente au sol.

Alors que le véhicule s'éloigne et sort du champ par la droite, le son émis par son moteur s'atténue rapidement et laisse place à celui de l'unique tronc serré dans sa pince qu'il traîne derrière lui, frottant le sol.

La suite de la première partie, commence par une pause des travailleurs durant laquelle la faune revient progressivement. Tout d’abord discrètement puis quelques oiseaux épars se font entendre. Un plan nous montre le deuxième bûcheron agenouillé, ordonnant ses affaires. Il paraît soudainement surpris, du moins attiré par un événement extérieur au cadre. Nous avons fait le choix ici de précéder ce mouvement de tête par le son d’un pic-vert, animal à qui nous avons voulu faire parcourir le film, comme une présence étrange, fantomatique (le son audible ici est très réverbéré). C’est à partir de là que la forêt commencera à se réveiller petit à petit avec un nombre croissant – mais raisonnable – d’oiseaux qui vont venir se faire entendre.

Les deux troncs couchés par terre, légèrement éclairés, sont accompagnés de très légers sons de craquements de bois, comme s’ils respiraient encore pourrait-on dire, afin d’appuyer leur présence et l’allure presque irréelle qui leur est conférée par le plan.

La scène d’affûtage de la lame de coupe de la tronçonneuse se démarque du reste du film par sa sobriété de mise en scène (plan fixe cadré à la hauteur du bûcheron qui affûte) et d’action présentée à l’écran. C’est avec attention que l’on observe, pendant plus d’une minute, le travail minutieux du premier bûcheron à califourchon sur un tronc, aiguisant son outil de travail. Il a donc été choisi de focaliser l’attention du spectateur sur cette action et d’annoncer la reprise du travail éminente en faisant taire la forêt alentour.

La chute du pin qui s’ensuit se détache sur un fond calme, elle sonne lointaine dans les sons directs et reste faible en intensité, en raison de la circonférence peu importante de l’arbre. Il a été décidé de garder cette distance et la résonance du lieu (qui le rend d’autant plus vaste) tout en lui ajoutant légèrement plus d’impact à la chute grâce à un son enregistré sur place en proximité. Suite à ce choc, nous avons fait en sorte que le vent se lève, afin de balayer les branches des arbres filmés en contre-plongée quelques instants plus tard, trace en creux du passage de leur congénère.

Le travail du deuxième bûcheron en solitaire, qui fait suite à ces scènes plus calmes, a dû être entièrement doublé. En effet, la caméra se situait plus proche de son collègue lors du tournage, le sujet filmé et ses actions ne sont donc pas raccord avec l’activité sonore audible sur ces plans. Nous avons toutefois fait en sorte de rendre audible, au loin, le travail de son collègue et du tracteur qui continue son cours. Une fois ce bûcheron sorti du cadre, mais également durant le plan panoramique de la forêt qui lui succède, le travail de ses collègues continue d’habiter un hors champ lointain, marquant toujours la forêt de son flux sonore incessant.

Deuxième partie

La deuxième partie de la première version devait servir un but précis : celui de donner vie à la forêt alors présente en hors champ des différents plans présentés. Il devait être question de faire entendre des lieux libérés de la main et de la présence de l'être humain. Sur la scène du ruisseau – située au cœur des séquences les plus abstraites rappelons-le – le son de la faune devait servir une vision fantasmée d'un monde originel. Puisque les images sont celles de troncs en très gros plans, et que les animaux terrestres ne font que peu de bruits en pleine journée (mis à part ceux liés à leurs déplacements), nous nous sommes focalisés sur les sons d'oiseaux.

Afin de ne pas troubler le spectateur, il a été décidé lors de l'étape de montage son de ne sélectionner que des oiseaux dont les cris nous seraient familiers ou suivraient une évolution qui ne choquerait pas le spectateur ou la spectatrice⁵. Par exemple nous faisons entendre sur les gros plans d'écorces des passereaux troglodytes, des étourneaux, des bruants jaunes, des pinsons, des moineaux, des rouge-gorges et un coucou. Cette séquence est aussi marquée par l'usage de sons de pics-verts plus mats que ceux entendus précédemment au cours du film, comme s'ils attaquaient un arbre mitoyen ou même celui qui nous est présenté. L'ensemble des sons d'oiseaux ponctuels se repose sur des ambiances de forêt, et de champs, enregistrées par nos soins près de la ville d'Angers.

Si la coupe sonore entre la scène du ruisseau et les multiples itérations du même motif visuel (explicitées plus haut) reste nette, la scène aquatique est appelée par le cri d'un plongeon (qui se poursuivra sur le plan du remous) ainsi que la montée en niveau d'un groupe de grues, espèce connue pour fréquenter les zones humides. Le plongeon, quant à lui, bien qu'étranger des zones tropicales, possède un chant qui évoque une grande étendue boisée, sauvage, dont la voute de verdure s'élève haut dans le ciel.

Cette ambiance de lieu naturel florissant est construite à partir de sons issus de sonothèques et récoltés dans de nombreux pays de l'hémisphère sud : Bornéo, Pérou, Afrique, Guatemala. À ces ambiances générales viennent s'ajouter des sons d'oiseaux plus particuliers, comme le zosterops⁶, l'égothèle d'Amazonie, le cassique du Para (ou cassique de l'Amazone), le siffleur calédonien, le bulbul à ventre rouge, et le gladiateur de Blanchot, originaire d'Afrique subsaharienne.

5. On a par exemple évité de faire entendre un grand coq de bruyère qui utilise son conduit vocal d'une manière fort originale.

6. Un passereau que l'on retrouve principalement en Asie du Sud-Est, en Australie ou en Ethiopie.

La succession de plans très symboliques décrite plus haut (croissance d'un arbre, accompagnée de sa chute), de plus en plus rapide à chacune de ses itérations, se voit ponctuer d'un cri de faucon sur la chute de l'arbre : à la fois un cri d'alerte et la marque sonore du départ de l'animal de son perchoir. On pourra également entendre sur cette séquence des geais bleus, des pinsons, des bruants, des roitelets huppés, ainsi que des fauvettes babillardes.

Les scènes vespérales, qui feront suite à ces propositions esthétiques plus abstraites, sont plongées dans une ambiance bien plus sobre et tranquille. Les oiseaux très présents laissent place à de légers grillons, quelques grenouilles, et de rares oiseaux qui s'expriment de temps à autre, dont une chouette. Le pic-vert entendu lors du repos des bûcherons se fait de nouveau entendre : à la fois via ses coups de becs, mais également ses cris aigus à travers la forêt, comme un esprit dans cette accalmie soudaine.

Troisième partie

Les directs de la troisième partie, avec le souffle et le son des pas dans la végétation, contenaient tout ce dont nous avons besoin pour confronter l'humain à une nature redevenue froide et muette. Un son sourd au loin, comme la détonation d'un fusil de chasse, instaure un trouble lié à l'inconnu dans ce lieu qui ne semble prendre fin, et où la lumière du soleil ne s'infiltrer que par quelques interstices. Une ambiance que l'on qualifiera de neutre (peu chargée en événements ponctuels) a donc été rajoutée à ces directs afin d'élargir le champ couvert par le sonore et donner une présence globale à la forêt lors de ces derniers instants.

3.2.2 Objectifs visés par cette première version.

La première version sonore du film vise des objectifs très *prosaïques* : elle tend à déclencher des émotions fortes chez le spectateur ou la spectatrice.

La première partie a été conçue afin d'être aussi frontale au son qu'elle l'est à l'image (des gros plans sonores au service de gros plans visuels). Elle se veut agressive en mettant en avant toute la puissance technique mise en place par l'humain pour décupler sa force, et l'efficacité dont il fait preuve dans l'exploitation des ressources de son environnement.

Les moments de pause des ouvriers nous rappellent à l'existence de cette faune environnante et désirent placer le spectateur ou la spectatrice dans le même état d'écoute que les bûcherons.

La seconde partie, quant à elle, a pour but de convoquer une nature luxuriante, inviter à la contemplation, et pourquoi pas à l'émerveillement. Nous souhaitons plonger le spectateur ou la spectatrice dans un milieu foisonnant de vie. L'utilisation du cri de faucon afin de ponctuer les plans figurant la chute d'un arbre vise à accentuer le caractère hallucinatoire de la scène.

La suite du film, jusqu'à son dénouement, est marquée par un désir de revenir vers quelque chose de plus simple, parfois trivial avec l'utilisation d'une chouette pour marquer la pénombre, mais qui permet au spectateur ou à la spectatrice de retrouver un terrain plus connu, dans lequel elle peut se permettre d'être moins alerte.

3.2.3 Seconde version sonore du film.

La création d'une seconde version sonore du même court métrage devait répondre à deux critères : proposer une nouvelle approche sonore de la forêt donnée à voir à l'image, tout en étant comparable à la première version. Il aurait été intéressant de donner à entendre quelque chose de radicalement différent du premier montage son, cependant il aurait été par conséquent plus compliqué de déterminer les causes des différences de ressenti et de compréhension entre les deux versions. Il a donc été décidé de procéder par addition de nouveaux éléments, et soustraction d'éléments existants, afin de fournir de nouvelles *informations* sur la base du premier montage.

Première partie

Nous l'avons vu, la première séquence du film est marquée par des gros plans sur les visages des ouvriers, ainsi que leurs gestes, alors qu'ils manipulent leur tronçonneuse. Nous avons voulu contrebalancer ces gros plans, ainsi que la violence manifeste de ce début de film en invoquant, au son, la vie alentour.

Dans un tel cadre, il semble peu probable que la faune s'exprime fortement, notamment les oiseaux, le choix a cependant été fait de faire entendre des stridulations d'insectes, et d'amoindrir la présence des ouvriers en diminuant l'intensité de leur perturbation sonore. Les stridulations se retrouvent mixées à un niveau plus important que les bûcherons. Notre objectif avec l'ajout de telles stridulations était de

faire prendre conscience au spectateur, ou à la spectatrice, de l'espace environnant les travailleurs. Il y avait une volonté d'enlever les potentielles œillères posées par les gros plans introductifs et de dévoiler la forêt sonore alentour.

Sur les plans larges des séquences d'affûtage de la lame de coupe de la tronçonneuse, et de l'abattage de l'arbre, les stridulations se taisent. Dans les deux cas puisqu'elles ne répondent plus à un impératif de faire entendre un hors-champ plus vaste. Dans le second cas vient s'ajouter l'envie de garder la force presque *tragique* du silence de l'environnement lors de la chute du pin.

Il a été décidé de conserver le fondu enchaîné introductif, de la route au tronc d'arbre, inchangé ; de même pour la découpe et la chute de l'arbre sur l'écran noir qui s'ensuit. Ces scènes étant considérées comme des « rampes d'accès » au court-métrage, nous avons préféré conserver une certaine familiarité dans la façon dont notre auditoire y accède.

Deuxième partie

Les images presque abstraites de la seconde partie du film nous laissaient *a priori* une liberté infinie sur le discours que l'on était en mesure de construire. Il a été décidé d'évoquer, sur ces images de troncs en très gros plans ainsi que sur la succession de plus en plus rapide de plans symboliques, le caractère mémoriel de la forêt. Marcher en forêt, comme nous le disions en amont de ce mémoire, c'est être confronté à des êtres bien plus âgés que nous, témoins encore debout d'événements ayant marqué notre époque. Si l'Histoire est le plus souvent contée à travers les batailles, les guerres et les exploits héroïques, nous avons donc choisi de faire entendre ces sons en particulier, et ce dans une évolution chronologique.

La séquence des troncs en gros plans s'ouvre sur la course d'un cheval lancé au galop, une bataille est en cours : nous sommes à l'époque médiévale. Le spectateur ou la spectatrice peut entendre des épées s'entrechoquer. Le conflit se clôt sur le passage de trois calèches qui viennent également rappeler que la forêt était un lieu de passage obligé lors de voyages de ville en ville. Un cor de chasse résonne, des chiens au loin se font entendre puis aboient de plus en plus près, pendant qu'une troupe de cavaliers s'approche de plus en plus rapidement. Les chasseurs et leurs chiens se voient coupés net par l'arrivée de la séquence du ruisseau.

Nous avons décidé de conserver sur cette séquence aquatique le montage effectué précédemment pour sa référence à une forêt mythique fantasmée, témoin d'un temps immémorial cette fois-ci.

Les multiples itérations de plans symboliques verront les conflits entendus évoluer. Si la séquence s'ouvre sur une bataille qui pourrait dater du XVIII^e siècle, ce sont cette fois-ci l'arrivée d'un hélicoptère, ainsi que d'une camionnette militaire, qui viendront faire la transition avec un affrontement plus moderne où les bombes pleuvent. Un bombardier se fait entendre dans les airs. Moins d'une dizaine de secondes avant le début des plans vespéraux, une bombe nucléaire explose, paroxysme du conflit. Pour une question de lisibilité sonore de la scène, et puisque le but ici n'est plus de ponctuer les chutes d'arbres incessantes, le cri du faucon a été enlevé de cette seconde version.

La forêt reprend la parole peu à peu, alors que la caméra remonte le long du tronc et que les images en surimpression des branches font leur apparition. Le pic-vert se manifeste de nouveau. Seule la chouette hulotte ne se fera pas entendre sur cette version, ne voulant pas faire appel cette fois à un élément sonore nocturne aussi caractéristique.

Troisième partie

La troisième partie a été conservée telle quelle. Il y avait une volonté de préserver sa sobriété, mais également de considérer les différentes lectures et interprétations de cette scène à la lumière des nouvelles propositions sonores du film.

3.2.4 Objectifs visés par cette seconde version.

Là où la première version pourrait être qualifiée de plus « terre-à-terre », cette seconde version sonore du film se veut plus « expressionniste », et propose une lecture plus « mentale » des événements.

Comme nous avons pu le détailler lorsqu'il a été question d'évoquer nos ajouts et modifications sonores sur cette seconde version : chaque partie s'est vue modifiée pour servir un nouveau propos ou apporter une nouvelle dimension à leurs scènes.

Les stridulations d'insectes sur la première partie, alors que les ouvriers travaillent et que les sons de leurs outils sont réduits au minimum, ont pour but de replacer l'humain dans son environnement, et de faire entendre la forêt environnante. En somme, l'ajout de stridulations d'insectes a pour objectif premier d'ouvrir arti-

ficiellement le champ de vision du spectateur ou de la spectatrice, élargir les bords du cadre si serré dans les premiers instants sur les visages et les outils.

Nous avons déjà explicité ci-dessus les intentions derrière les divers ajouts présents dans la seconde partie du film : leur objectif est d'amener une réflexion chez le spectateur ou la spectatrice au sujet de ce que représente l'espace forestier. Nous cherchons à évoquer la capacité que peut avoir un tel environnement à nous confronter à notre propre Histoire, celle de l'humain. Les arbres, bien plus vieux que nous, nous renvoient à des époques que nous n'avons pas vécues. Ils nous confrontent à une autre temporalité, une autre façon d'habiter le temps. C'est ce que nous cherchons à évoquer à l'aide de sons qui décrivent de grands conflits au cours de l'Histoire des êtres humains.

Chapitre 4

Retour d'expérience du public

4.1 Présentation de l'expérience

4.1.1 Etablissement du questionnaire

Suite au processus de création sonore que nous venons de décrire en détail, il est important de confronter nos intentions sonores initiales à la réception d'un public donné. Pour ce faire, nous avons élaboré un questionnaire visant à comprendre comment chacun et chacune s'approprie notre création. Ce questionnaire comprend trois parties : les questions préliminaires, les questions concernant la première version, et les questions concernant la seconde version.

Les questions préliminaires visent à déterminer le rapport que chacun des sujets entretient avec l'environnement « forêt ». Trois questions leur sont donc posées :

- La forêt occupe-t-elle une place dans votre vie ?
- Si oui, de quelle manière ?
- Que représente la forêt pour vous ?

Les deux premières questions nous renseignent sur le rapport concret du sujet avec la forêt, qu'il soit présent ou passé. La seconde vient éclairer pour tous les sujets (même celles et ceux qui estiment que la forêt n'a pas de place dans leur vie) leur représentation respective de cet espace.

Nous leur demandons par la suite d'indiquer leur tranche d'âge ainsi que leur profession actuelle.

Concernant chacune des versions sonores présentées aux sujets, les questions qui leur sont relatives sont identiques et s'enchaînent comme suit :

- Que vient-il de vous être raconté ?
- Que comprenez-vous de chacune des parties ?
- Quel est votre ressenti au sujet de chacune des parties ? Quelle en est selon vous la cause ?
- Quelle est votre perception spatiale du lieu, de l'espace « forêt » ? (Par exemple son étendue.)¹
- Quels sons vous ont-ils le plus marqué ? Pourquoi ?

Il est laissé à la fin du questionnaire un espace pour les commentaires, dans l'éventualité où le sujet aimerait développer un point précis qui n'a pas été couvert en amont.

La première question, « Que vient-il de vous être raconté ? », peut paraître étrange dans le cas d'un film si peu narratif, elle permet toutefois de comprendre ce que le spectateur s'est, *de lui-même*, raconté. Elle permet à chaque sujet de résumer en une ou plusieurs phrases ce dont il a pu être le témoin et comment chaque séquence a pu créer chez lui un ensemble cohérent, ou non. En somme, elle permet de mettre en lumière les différentes idées directrices, les différents fils rouges, que chacun et chacune s'est imaginés lors du visionnage de chaque version du film.

La seconde question, « Que comprenez-vous de chacune des parties ? », nous permet de revenir plus précisément sur chaque partie du film afin d'y étudier la compréhension de chacun des sujets. Une majorité de nos sujets va-t-elle comprendre, associer le même sens à chacune des parties de chacune de nos versions ? Il est aussi bien question ici d'étudier la compréhension de chaque sujet face à chaque partie de chaque version du film, mais également, et ceci est vrai pour chaque point soulevé par le questionnaire, l'évolution de celle-ci d'une version à l'autre.

1. La notion d'*étendue spatiale* fut précisée à partir du onzième participant. Sur les dix premiers sujets, cinq ne répondaient pas à la question et formulaient des constats redondants avec les précédentes réponses, de l'ordre de la compréhension du lieu, de son rôle dans la narration. La question fut donc modifiée avec cet ajout que nous nous interdisions initialement de spécifier, de peur de biaiser les réponses des sujets.

La prochaine question, qui traite du ressenti de chaque spectateur ou spectatrice, a pour but de nous renseigner sur la manière dont le sujet se situe d'un point de vue émotionnel face à ce qu'il peut voir et entendre dans chacune des parties de chaque version du film. Elle peut également amener des réponses qui évoqueraient une compréhension d'un événement, non pas d'un point de vue purement narratif mais qui se situerait plus dans le domaine des sensations.

La quatrième question, « Quelle est votre perception spatiale du lieu, de l'espace « forêt » ? (Par exemple son étendue.) », nous permet d'explorer comment certaines combinaisons de sons, certaines ambiances créées, influent sur une certaine représentation de l'espace chez le sujet. L'exploration de cette réflexion nous intéresse tout particulièrement ici quant à la comparaison que nous pourrions faire entre les réponses fournies pour la première version, et celle données pour la seconde.

Les réponses à la dernière question, « Quels sons vous ont-ils le plus marqué ? Pourquoi ? », peuvent remplir plusieurs objectifs. Tout d'abord nous renseigner trivialement sur les sons qui ont marqué, et donc retenu l'attention du sujet. Dans un second temps, nous pourrions étudier si certaines manières d'aborder une partie du film influencent les sons auxquels le sujet a fait spécialement attention. Et inversement, cette question nous permettra d'étudier quelle proportion de personnes, notant un son X dans leur liste, a pu répondre de manière identique en amont. Et ainsi nous pourrions avoir une meilleure idée de l'impact d'un son sur le ressenti – spatial, émotionnel ou global – de chacun et chacune.

4.1.2 Les sujets

Trente-cinq sujets ont participé à l'expérience. Le public visé par cette dernière n'est pas celui que l'on pourrait qualifier d'*érudit*, au savoir approfondi du travail sonore à l'image, de sa conception et de ses codes. Notre expérience ne vise pas à opposer deux groupes de sujets, bien au contraire elle vise à étudier la réception par un large public (voire par le « grand public ») de deux propositions sonores différentes. On notera toutefois que la proportion de personnes dites « érudites » était de 14 % (un individu sur sept était un ingénieur du son en activité ou en devenir, bien au fait du travail à l'image). Le reste des sujets couvrait un éventail très large de professions : boucher, directrice marketing, barman, responsable pédagogique, médecin, urbaniste, consultant en management, journalistes, doctorant en physique, etc. Le statut le plus représenté reste celui de l'étudiant, à 29 %.

Les sujets ayant participé au test font partie, pour 66 % d'entre eux, de la tranche des 25-29 ans. Les tranches 30-34 ans et 55-59 ans sont toutes deux représentées par 6 % des participants et participantes. Enfin, les 23 % restants ont entre 20 et 24 ans.

4.1.3 Le matériel

Chaque sujet a été reçu au domicile de l'expérimentateur et a pu écouter chaque version du film via une installation comprenant les trois canaux frontaux traditionnels « Gauche - Centre - Droite », souvent désignés par le sigle anglais LCR². Si le montage son et le mixage du film ont été réalisés pour six canaux³, pour des questions de praticité, et puisque l'immersion n'est pas un critère que l'on cherche à soulever lors du visionnage de chacun des films, nous avons décidé de le projeter dans la configuration LCR. Chaque sujet étant soumis aux mêmes modalités de projection, ils partagent tous cette condition commune.

Il a été préféré d'avoir recours aux trois enceintes plutôt qu'à un mixage stéréophonique, puisque l'étalement frontal et notamment la présence d'un centre marqué (dans lequel se retrouve beaucoup de sons clefs) est un critère que l'on estime important. En effet il existe une réelle démarcation dans notre travail entre le canal central qui contient les directs (et donc l'*action* principale du court métrage), et les côtés (gauche et droite) d'où émanent les ambiances et dans lesquels se réverbèrent les sources. Nous avons voulu la préserver.

4.1.4 Le protocole expérimental

L'expérience s'est déroulée en cinq étapes. Peu après son arrivée, chaque sujet était soumis aux questions préliminaires. Il était également demandé à chacun des sujets de lire les questions qui lui seraient posées sur les différentes versions du film qu'il allait voir. Puisque ces questions sont identiques quelle que soit la version, cette décision a été prise pour éviter que le spectateur ou la spectatrice ne soit plus informée des attentes du questionnaire lors du visionnage de la seconde version du film que de la première.

À la suite des questions préliminaires, le sujet était invité à prendre place face au moniteur et aux enceintes, nous le prévenions qu'il allait visionner une œuvre cinématographique non-narrative d'une durée de vingt minutes, puis le film était lancé et le sujet laissé seul dans la pièce le temps la projection. Le film fini, nous

2. Left - Center - Right.

3. Les six canaux sont ceux du format 5.1 : trois frontaux, deux arrières, et le caisson de basse (qui ne contient aucun son dans notre cas).

rentrions dans la salle d'expérimentation, nous affichions le questionnaire sur l'écran de l'ordinateur et précisions à chaque sujet quelles étaient les différentes parties du film mentionnées dans les questions, en évitant d'utiliser des mots qui pourraient l'orienter (comme « abstrait » ou « écorce »). Nous évoquons « les gros plans⁴ » comme marqueurs de la seconde partie, et le « retour en forêt de l'humain à la toute fin » en tant que marqueur de la troisième partie.

Dès que les questions relatives à la première version du film étaient remplies, le sujet nous appelait, et nous lançons la seconde version du film avant de le laisser de nouveau seul. Nous revenions enfin une dernière fois dans la salle d'expérimentation et de projection à la fin de ce second visionnage afin d'afficher le questionnaire sur l'ordinateur. Les questions sur la seconde version étant identiques à celles concernant la première, aucun détail n'était plus à fournir au sujet avant de le laisser répondre.

Rappelons et notons bien que, durant chacune de ces cinq étapes, le sujet était laissé seul dans la pièce de projection du film où il répondait également aux questions. Afin d'éviter que le spectateur ou la spectatrice ne réponde aux questions tout en regardant le film, et de bien séparer ces deux moments du test, l'ordinateur où l'on pouvait répondre aux questions et le moniteur où l'on regardait les différentes versions du film étaient placés orthogonalement l'un par rapport à l'autre, comme on peut le voir sur la figure 4.1. Ces deux moments distincts de l'expérience étaient donc géographiquement différenciés.

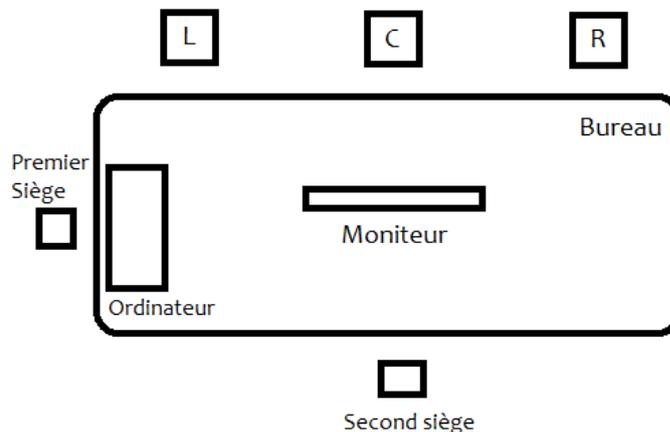


FIGURE 4.1 – Configuration du bureau où se déroule l'expérience.

L'expérience a duré en moyenne 1h20 par sujet (ce qui représente autant de

4. Le sujet terminait en général notre phrase à ce moment là, afin de confirmer qu'il avait bien compris de quelle séquence nous parlions, utilisant lui-même les mots d'« écorce » ou d'« arbres ».

temps à répondre aux questions qu'à regarder les différentes versions du film). La durée minimum atteinte a été de 1h10, tandis que la durée maximum atteinte a été de 2h.

4.2 Les sujets face à la forêt, face à l'œuvre

Après dix jours de tests⁵ et trente-cinq sujets accueillis, il est donc possible dorénavant d'étudier les retours des participants et participantes.

4.2.1 Le rapport des sujets avec la forêt

Penchons-nous dans un premier temps sur les réponses aux questions préliminaires.

71 % des sujets interrogés estiment que la forêt occupe une place dans leur vie.

- Pour 28 % d'entre eux, elle occupe principalement une place dans leur imaginaire, elle rassure par son existence même si le contact avec elle est rare⁶.
- Une proportion égale a grandi à proximité d'un bois et relie donc la forêt à leur enfance.
- 24 % en font un lieu de promenade régulier.
- 16 % s'y rendent avec une envie avant tout de se recueillir.
- Pour les 4 % restants il s'agit d'un environnement proche de leur habitat⁷.

Parmi tous les sujets interrogés, les représentations de la forêt sont multiples :

- Un lieu calme pour 29 % d'entre eux.
- Une altérité⁸ pour 20 %.
- Un lieu sacré, une référence au jardin d'Eden pour la même proportion.
- Trois groupes représentant chacun 9 % des individus interrogés la considèrent respectivement comme un « symbole de la nature » ; un lieu de liberté, d'aventure, où il fait bon de se perdre ; un espace lié aux contes.
- Pour 6 % des sujets, la forêt représente d'ailleurs leur enfance.

5. La période de tests s'est étalée du 28 Avril 2019 au 7 Mai 2019.

6. « De façon distante et imaginaire, n'ayant fait objectivement dans ma vie que très peu de promenades et / ou de randonnées en forêt. Mais savoir qu'il en existe me rassure. »

7. « J'habite à côté du bois de Vincennes. »

8. « Un monde fermé avec sa vie propre, un espace de rêve et de fantasme. »

-
- Quant aux 3 % restants, elle est pour eux un lieu ambivalent, à la fois ouvert et fermé :

La forêt est pour moi un espace qui est à la fois fermé, puisqu'on rentre dans une forêt et que les arbres nous isolent, et ouvert car dans cet isolement qui est comme une sorte de protection, on fait souvent des rencontres ou des découvertes.

4.2.2 Compréhension générale de la narration sous-jacente

Avant de rentrer dans les détails, commençons tout d'abord par explorer ce que les sujets se sont racontés au sujet de chacune des versions, de manière globale.

Première version

Si les avis sont disparates et que 20 % des sujets interrogés restent factuels⁹, on peut cependant remarquer qu'une majorité des sujets (66 %) place la forêt au centre de la narration.

- Pour 31 % nous leur avons raconté la vie d'une forêt :

Il peut s'agir de la « vie » d'une forêt pendant une journée / plusieurs jours.

De sa matinée chaotique, lorsqu'elle est le théâtre d'un chantier au petit matin ou un homme s'y promène. Entre les deux, le calme.

- 17 % des sujets estiment qu'on leur a proposé une vision d'une forêt¹⁰.
- 11 % ont assisté à un changement de point de vue de la forêt, d'abord considérée comme un *objet*, puis vue comme *sujet*.
- Enfin, 6 % évoquent son « exploitation ».

11 % des personnes interrogées ont eu une lecture plus anthropocentrée, plus axée autour de différentes relations pouvant exister entre l'humain et la forêt :

Différentes approches du rapport humain / forêt sont exposées, et semblent interpeler le spectateur sur la façon dont il perçoit et conçoit la forêt.

3 % des sujets (1 personne sur 35) proposent une interprétation de la narration aux antipodes du reste. En personnifiant à l'extrême les arbres du film, le sujet s'est raconté l'histoire d'une « errance en terre de génocide ».

9. Nous appelons ici *factuelle* une réponse qui raconte trivialement ce que le sujet a pu voir à l'image. Un exemple court : « Le 1^{er} plan fait une transition entre la route et le tronc d'arbre : des bûcherons se rendent dans une forêt pour y abattre des arbres à la tronçonneuse. Après leur travail, ils apprécient le calme de l'endroit et le chant des oiseaux. L'un d'eux affûte à nouveau la lame de coupe, un arbre tombe. S'enchaînent des vues d'arbres, de branchages, de cours d'eau. Un personnage marche dans le sous-bois, il est essoufflé, il semble se perdre. »

10. « On vient de me raconter une vision de la forêt, des moments de vie et de mort, sans nous montrer la vie « vivante », visuelle, hormis les humains. »

Seconde version

De nouveau les avis sont disparates, et cette fois-ci 23 % des sujets se sont montrés factuels. L'enchaînement des visionnages incitant à comparer les versions, 17 % des sujets estiment qu'on leur a raconté la même chose¹¹, avec à chaque fois quelques nuances : « plus ancré dans le temps » pour l'un, « de manière plus violente, plus cruelle » pour l'autre, ou encore avec une « deuxième partie expérimentale [...] beaucoup plus compréhensible (ou en tout cas signifiante) ». Parmi ceux qui considèrent qu'ils ont été témoin du même récit :

- 50 % le relie de nouveau à une vision de la forêt.
- Trois groupes d'individus représentant chacun 17 % du total le comprennent comme « la vie d'une forêt », les différents rapports de l'humain à la forêt, ou le changement de statut de l'espace forestier : d'objet à sujet.

Cette fois-ci c'est 20 % des sujets qui considèrent que l'être humain joue un rôle dans la narration globale : 17 % y voient « l'histoire de l'empreinte des hommes sur une forêt », pour reprendre une réponse ; tandis que 3 % des sujets nous disent y comprendre une opposition entre l'humain et la forêt.

Il n'est plus question ici, pour nos sujets, de proposer une « vision » de la forêt mais bien plus de la personnifier et d'en faire un témoin de l'Histoire de l'espèce humaine (20 % des participants et participantes) :

Les arbres sont les témoins silencieux de l'hubris des humains, forme de vie pacifique dont l'humain, à défaut d'en tirer des leçons en tire profit en les abattant. Impression d'être face à deux temporalités humaines dont la forêt est l'éternel témoin muet, le lieu même du désastre.

D'autres voient dans cette seconde version l'évocation de l'Histoire même de la forêt (11 %) ; la mise en lumière des ravages du temps (6 %) ; enfin 3 % des sujets comprennent qu'on leur présente « la forêt comme mémoire sensorielle de notre histoire, de notre passé, et présage de notre avenir. Une nature que l'on malmène, alors qu'on a davantage à apprendre d'elle. »

11. « Globalement comme on garde les mêmes images, j'ai l'impression que ça raconte la même chose. »

4.3 Impact du travail sonore effectué sur l'appréciation de l'œuvre

Nous venons de nous familiariser dans un premier temps avec l'approche générale que peuvent avoir nos sujets de l'espace « forêt », ainsi que des différentes versions du film qui leur est présenté. Intéressons-nous dorénavant à leur appréciation dans les détails. Avons-nous réussi à transmettre nos intentions à notre audience ? Les résultats récoltés mettent-ils en valeurs certains profils de spectateur ?

4.3.1 Première version : de l'agression à la contemplation ?

Les deux objectifs premiers de cette première version étaient de faire entendre une certaine violence par la proximité et l'intensité des sons causés par les humains (tronçonneuses, tracteur), puis d'emporter le spectateur ou la spectatrice dans une contemplation de la forêt pour elle-même.

Première partie

À la question « Que comprenez-vous de chacune des parties ? », si 6 % des sujets résument l'ensemble en un revirement de la vision de la forêt, d'utilitaire à poétique, le reste revient plus en détail sur chacune.

Concernant la première partie :

- 94 % de sujets nous parlent de l'humain et de la place prépondérante qu'il y occupe.
 - Pour 77 % l'humain travaille.
 - Tandis que pour 17 % des sujets il est ici question d'une *domination* de l'humain sur son environnement, d'une exploitation, d'un rapport de force :

Dans la première partie, on est spectateur de l'intrusion humaine dans l'univers de la forêt, on part d'un décor représentatif de cette humanité (l'asphalte en plan zénithal) et on a la sensation de rentrer en contact brutal avec la forêt quand on assiste à une scène de déforestation qui semble à la lisière de cette forêt. C'est le premier rapport de force humain/forêt.

-
- Une majorité des sujets (54 %) dit, en réponse à la troisième question ¹² s'être sentie dans une situation inconfortable, agressive :

La première partie est longue, dure, agressive et ne met pas spécialement à l'aise de voir la nature ainsi malmenée et ces bruits lourds ou stridents qui nous écrasent.

- 40 % des sujets sont restés neutres face aux scènes qui leur étaient présentées, observateurs attentifs des gestes des ouvriers :

Temps 1 - sentiment d'être un spectateur privilégié et omniscient du fait de l'accès à toute la panoplie de sons simultanés.

Cette position d'observateur, de « spectateur privilégié », peut amener le sujet à « adopter une démarche d'intellectualisation », pour reprendre les mots d'un autre sujet. Certains l'affirment : c'est l'interrogation qui primait durant toute cette première partie du film ¹³.

- Pour une plus petite portion des participants et participantes (6 %) ce n'est pas de l'agression mais « une espèce de sérénité » qu'ils ressentent : « les vibrations de ces sons mécaniques, motorisés étaient presque doux » nous dit-on.

Seconde partie

La compréhension de la deuxième partie, on l'a vu, est *a priori* moins directe.

- 3 % y voient « une observation scientifique des éléments constituant la forêt, un regard microscopique »
- 11 % des sujets la comprennent comme un renversement d'importance entre l'être humain et les arbres, allant même jusqu'à évoquer le travail :

La forêt « travaille » et se défend pour son système de manière naturelle.

12. Quel est votre ressenti au sujet de chacune des parties ? Quelle en est selon-vous la cause ?

13. « Je suis resté interrogatif durant la première partie : que ressentent ces hommes qui abattent et tronçonnent des arbres, durant un travail qu'ils ont probablement accepté ? quel rapport ces hommes entretiennent-ils avec ce qui les entoure (les arbres, les animaux) ? Les plans assez proches du visage de ces hommes suscitent cette interrogation, et j'ai essayé (difficilement) de trouver des réponses à ces questions que je me suis posées. »

-
- 17 % des sujets ont abordé cette seconde partie comme une promenade rêvée, irréelle (« On dépasse ce qu'est la réalité, surtout au son. »), voire un poème dédié à la nature, ou une séquence très symbolique :

2eme [partie] : promenade symbolique dans le lien perdu, création nouvelle de lien malgré tout, sorte de peinture sonore du paysage forestier, mise en relation des différents sens dans un geste métaphorique et symbolique, impression de voir le poulx du monde.

- La majorité des participants et des participantes (60 %) dit avoir compris dans cette seconde partie que nous leur montrions la forêt pour ce qu'elle, en elle-même, son « portrait » en somme. Deux citations représentent la diversité des réponses données :

La deuxième partie montre la danse de la forêt, comme si elle était vue par elle-même. Elle est humanisée, comme si elle respirait d'un seul poumon, on voit sa peau, ce qu'elle voit, ce qu'elle entend en elle même.

La deuxième [partie] se focalise sur la matière brute qui compose la forêt, via l'écorce des arbres, mais aussi sur son « mouvement » (statisme / direction des fibres, des branchages, etc.).

Cette diversité de compréhensions se traduit par une diversité des ressentis.

- 6 % se sont sentis angoissés ou agressés par cette profusion de vie difficilement localisable mais également « principalement par les montages son et image très denses voir épileptiques ».
- À part égale, deux groupes de sujets représentant chacun 29 % du total des participants et participantes estiment, pour les premiers, avoir ressenti la force vitale de la forêt désordonnée, chaotique¹⁴ elle aussi, un fourmillement parfois hallucinatoire¹⁵, et, pour les seconds, s'être plongés dans un état méditatif¹⁶ ou introspectif¹⁷.

14. « Lorsque la forêt s'exprime pleinement et de manière abstraite par la suite, elle présente une autre forme de "chaos" sonore, nettement moins violent que le "chaos" sonore humain, mais tout aussi complexe et total. »

15. « La deuxième partie m'a donné un sentiment hallucinatoire. La succession des images en gros plan, le son qui laissait au contraire entendre un grand espace, les changements de rythmes en sont la cause. »

16. « La deuxième partie est pure ressenti, je me sens accompagner une vie imaginaire mais semblable à ce que je connais (le toucher, la vue, le son). Le montage, la prise de vue et le son sont très organiques, très proches. Il y a une proposition d'ordre méditatif. »

17. « La deuxième partie nous amène vers autre chose où nos repaires sont moins clairs, et qui donne l'impression d'entrer dans quelque chose de plus direct (si on considère l'empathie comme une forme d'intellect, un mouvement vers l'extérieur, là on aurait quelque chose de plus perceptif, vers l'intérieur). »

-
- Le reste des sujets, 34 % du total, considère cette seconde partie du film comme apaisante¹⁸, fascinante, elle berce¹⁹ :

La deuxième partie semble très calme en comparaison et plutôt reposante. On se remet en douceur de la première partie et on s'évade un peu. Les images aident mais ce sont surtout les bruits d'une forêt paisible telle que celle que l'on peut connaître en balade qui créent un sentiment de sérénité.

Troisième partie

En ce qui concerne la troisième partie du film, tous les sujets ne l'ont pas mentionnée dans leur questionnaire, mais parmi ceux qui ont évoqué leur compréhension de cette partie (54 % des sujets) :

- 95 % la comprennent comme un retour au point de vue de l'humain.
- Tandis que 5 % y voient une représentation du rapport entre les animaux et la forêt.

Les ressentis sont très partagés.

- 45 % de ceux qui l'évoquent (63 % des participants et participantes) ressentent une certaine hostilité, une certaine angoisse²⁰, allant jusqu'à renvoyer aux codes du Cinéma d'horreur²¹.
- 32 % des sujets qui l'évoquent, au contraire, ressentent cette séquence comme paisible, elle les ramène dans un espace marqué d'une certaine familiarité aussi bien visuelle qu'auditive. Le sujet peut reconnaître des sons qu'il aurait pu lui même produire²², on remarque même une très forte identification au personnage²³.

18. « La deuxième est à l'inverse beaucoup plus apaisante. Presque berçante si l'on excepte les images dont le rythme s'accélère, ce qui désoriente presque un peu... Mais ça n'est finalement pas si dérangeant, on se laisse happer. »

19. « J'ai été davantage "passif" dans la deuxième partie, en me laissant porter par les successions de textures et par leur diversité. »

20. « La troisième partie ramène un peu brusquement sur terre, avec une légère angoisse créée par la nuit qui tombe et par la respiration saccadée du personnage. On a l'impression que quelque chose ne va pas. »

21. « La troisième partie, du fait de sa subjectivité, évoque une forme de déambulation peu tranquille qui pourrait être reliée à certains codes du cinéma d'horreur. Nous avons l'impression que l'être humain est totalement étranger à l'espace de la forêt. »

22. « Dans la troisième partie je me suis sentie à la place du promeneur. J'ai reconnu les sons que je produis. »

23. « La dernière partie m'a beaucoup plu, j'avais envie d'être cette personne qui marche et qui arrive un peu essoufflée en faisant craquer le sol. »

-
- Enfin, 23 % considèrent cette troisième partie comme mystérieuse (sentiment « certainement accentué par les chouettes qui hululent »), dont l'identité du personnage intrigue²⁴. Un « labyrinthe » qui dévoilerait « des liens invisibles entre des objets qui pourraient exister au-delà de notre perception humaine ».

Bilan

Revenons sur les tendances observables à l'issue des tests :

- 54 % des participants et participantes au test ont ressenti une agression en regardant la première partie.
- 60 % des sujets ont compris que la deuxième partie montrait la forêt en elle-même, 17 % supplémentaires y attachent même une vision fantasmée, comme irréaliste et symbolique. La majorité des sujets (63 %) qualifie cette seconde partie d'apaisante et fascinante, propice à l'introspection.
- Le son du faucon est le deuxième son le plus cité parmi ceux les plus marquants, après celui des oiseaux en général, certains le qualifient de « captivant », d'autres témoignent de sa récurrence agréable²⁵ ou non²⁶, ou de sa ressemblance étrange avec le son des bombes²⁷. Son impact sur les spectateurs et les spectatrices est à noter, et le rythme qu'il vient donner au montage semble également être pris en considération.

Il apparaît que les objectifs fixés lors de la conception sonore de cette première version ont tous été atteints. Si un seul sujet évoque le caractère hallucinatoire de la seconde partie, les différentes intentions initiales semblent être bien transmises aux participants et participantes de l'expérience.

4.3.2 Deuxième version : déployer l'espace et le temps ?

Les deux objectifs principaux de cette seconde version étaient de convoquer l'espace entourant les ouvriers durant leur travail, puis de faire écho à la longévité des arbres et aux souvenirs qu'ils « conservent » en eux et peuvent susciter, rappeler à notre mémoire.

24. « On se demande qui est cette personne dont on entend les pas et le souffle. »

25. « Les rapaces sur les [plans] panoramiques filés qui viennent créer une rythmique agréable et permettent de garder en tête l'artificialité de la représentation. »

26. « Sons d'aigle (ou autre rapace du genre) qui vient complètement taillader la scène sonore et participer à l'aspect agressif ressenti dans la deuxième partie. »

27. « Les aigles étaient marquants car leur répétition les faisait ressembler à des bombes sifflantes. »

Première partie

Commençons par signaler que 14 % des sujets restent factuels²⁸ concernant la compréhension de chacune des parties, et que 3 % voient dans cette seconde version « un questionnement sur le rapport et la coexistence entre l'Homme et la forêt, d'un point de vue documentaire (les bûcherons), historique (les épées, les chiens de chasse et les bombes) et personnel (le filmeur dans la forêt) ».

Les compréhensions de la première partie restent partagées, elles sont toutes justes mais changent le point de vue avec lequel est envisagé l'action filmée :

- 40 % des sujets y voient de nouveau le travail de trois hommes, bien que moins destructeur²⁹
- Une proportion égale de sujets y voit quant à elle une forêt qui observe les humains, les domine : les bûcherons seraient vus comme « un point de détail par rapport à la vie fourmillante du lieu ».
- Il y a une certaine prise de distance qui est faite avec l'action, et les stridulations d'insectes amènent à rendre le lieu moins tangible pour 3 % des sujets³⁰.

Face à cette nouvelle mise en scène sonore du travail des bûcherons :

- 49 % des participants et participantes ont l'impression de voir la scène d'un point de vue extérieur. Ce point de vue extérieur amène à considérer que les actions ont moins d'impact sur la vie du lieu³¹.

Globalement, dans l'ensemble de cette version, je me suis senti comme si j'étais un arbre qui observe les scènes présentées. Cela a moins fait appel à mes émotions mais m'a plutôt inscrit dans une posture de contemplation neutre grâce à l'omniprésence des ambiances forestières.

- D'ailleurs, 34 % des sujets ont une lecture sensiblement similaire de la première partie, ils la qualifient principalement de « moins agressive », résumant même parfois la situation à celle de la « cohabitation entre l'homme et la forêt ».

28. Rappelons que nous décrivons comme « factuel » tout récit simplement descriptif des images et des sons entendus lors des différentes phases du récit.

29. « 1ere partie : impression que se frayer un chemin dans la forêt est plus compliqué, moins l'impression d'une forme de dévastation, de refus de lien avec le vivant mais d'une forme d'obligation matérielle contre le gré des travailleurs. »

30. « Dans la première partie des hommes coupent une forêt, tronquée, qui n'existe plus que dans une forme d'imaginaire (un trop-plein de sons de forêt par rapport à ce qu'il en reste réellement). »

31. « Le son des activités humaines me semble plus en retrait, et ces activités semblent plus bénignes que lors du premier visionnage. »

-
- 14 % des sujets test considèrent que cette nouvelle mise en scène sonore est oppressante³² ou instaure un « sentiment d'urgence ».
 - Les stridulations provoquent chez 3 % des sujets un sentiment de chaleur allant même jusqu'à modifier leur perception de l'image³³.

Deuxième partie

La seconde partie, composée d'éléments plus hétéroclites, fait entendre de nombreux sons de batailles (très anciennes ou plus modernes). 20 % des sujets ont considéré que le conflit se déroulait dans le hors champ de l'image :

- 14 % estiment qu'on leur parle de l'humain colonisateur des espaces sauvages, qui utilise la forêt comme un champ de bataille³⁴.
- Tandis que 6 % y ont plutôt vu une réflexion sur « la défense naturelle de la forêt face aux ravages causés par l'homme ».

Encore une fois c'est une question de point de vue (humain ou forestier).

Une autre vision de cette seconde version s'oppose à celle du hors champ : celle des souvenirs et de la temporalité.

- Pour 46 % des sujets, la forêt ici « se souvient », elle « nous ouvre un passage vers le passé ». En somme, c'est « un rappel que la forêt est notre mémoire vivante ».
- Enfin, 17 % des sujets voient dans ce passé qui surgit bruyamment la démonstration que la forêt a une temporalité propre, qu'elle est « stable, imperturbable », avec pour conséquence l'idée que l'humain et ses actes seraient à « relativiser » puisque peut-être insignifiants finalement :

La deuxième partie fait penser à une forme de chronologie des violences humaines, et notamment celles qui touchent la forêt. [C'est une] manière de montrer que la forêt en a vu d'autres et qu'elle continue à se ramifier, à grandir, imperturbable. [...] Temporalité propre de la forêt, qu'on ne peut lui imprimer de l'extérieur. [C'est une] manière aussi de relativiser l'importance et la puissance humaine par rapport à ces « forces tranquilles » multicentennaires.

32. « Malgré la violence de cette même partie dans la 1ere version, le fait que ce soit des bruits humains en faisait une violence qui faisait se sentir en sécurité. Ici, on se sent encerclé, presque claustrophobe. »

33. « C'est comme s'il n'y avait plus de soleil » nous dit un des sujets.

34. « Utilisation de la forêt par l'homme en tant de guerre comme terrain de combat. Impact destructeur de l'homme sur la forêt. »

Ces différentes compréhensions de la seconde partie appellent naturellement des ressentis divers :

- 31 % des sujets ressentent la forêt comme victime des actes perpétrés par l'humain. Les gros plans sur les écorces « font penser à une peau parsemée de cicatrices de toutes sortes ».
- 17 % des sujets y voient quant à eux, au contraire, la force d'une « nature imperturbable qui finalement ne subit que peu l'homme ».
- 20 % s'estiment plus distants des images et de l'ambiance sauvage toujours présente en parallèle, soit parce que cette partie « casse le quatrième mur et propose une mise en scène beaucoup plus visible et sensible », soit, pour certains, à cause du « contraste entre les sons très humains et les images très organiques » qui suscite l'incompréhension.
- 17 % des sujets comprennent cette seconde partie comme le souvenir d'une forêt, un plongeon dans son histoire, un voyage spatio-temporel, « comme si se déplacer en forêt ne consistait pas seulement à se mouvoir dans l'espace, mais aussi à se mouvoir dans le temps (et en l'occurrence, le passé) ».
- Enfin, pour 14 % des participants et participantes, cette nouvelle mise en scène sonore convoque autant des souvenirs de scènes de Cinéma, notamment avec les bombardements qui évoquent autant « des films de guerre sur la seconde guerre mondiale » que « “La ligne rouge” de Malick avec cette idée d'une nature calme et sereine qui observe l'humanité se détruire, les hommes s'entretuer », mais également donnent « l'impression d'être dans un conte : retour aux croisades du fait du bruit des hommes hurlants et des épées ».

Troisième partie

La troisième partie restée identique entre les deux versions est ici évoquée par 46 % des sujets. Elle est comprise comme l'errance d'un homme³⁵, plus ou moins analogue à celle de la première version, par 75 % d'entre eux, tandis que les 25 % restants y voient une réconciliation entre la forêt et l'espèce humaine :

Sur la troisième partie, on est sur quelque chose qui se rapproche plus de la communion. Une personne seule, qui marche au milieu de la forêt à moitié endormie, sans que l'un ne vienne déranger l'autre finalement.

35. Certains sujets parlent même d'un « soldat », du fait des sons de conflits entendus sur la seconde partie du film.

Cette partie se voit qualifiée d'oppressante par 29 % des participants et participantes l'ayant mentionnée dans leur réponse (49 % du total des sujets). On la qualifie également d'angoissante « puisqu'elle nous enferme dans cet élément bien plus grand que nous que ça en devient terrifiant », la forêt se fait soudain « menaçante, impression étouffante à cause de la respiration et des images sombres ».

Elle est ressentie par 20 % des sujets comme un territoire de fuite pour un soldat qui aurait quitté les conflits audibles lors de la seconde partie du film : elle « devient par conséquent plus tragique qu'inquiétante ». La détonation lointaine présente dans les directs prend soudain du sens :

Compréhension de la fuite, ressenti plutôt positif envers cet humain car les sons sont très familiers, agréables au premier plan (même si moins apaisants que dans la première version)³⁶ et les sons du conflit plus lointains.

À l'opposé de ces deux lectures qui maintiennent le sujet dans un état d'alerte, 29 % des sujets qui évoquent cette partie la qualifient d'« apaisante »³⁷, de « dernier moment de paix » :

[Les] confrontations finissent par se dissoudre. Les tensions s'apaisent. Alors ne reste plus que l'échange direct, sensible. Un geste de curiosité provenant d'un être individuel et tourné, tendu, vers l'attente de beauté, tout droit dirigé vers l'être païen qu'est la forêt.

Bilan

Ce retour sur les compréhensions et les ressentis de chacune des parties nous permet de conclure que notre objectif de donner corps au concept de la forêt-mémoire a été atteint puisque :

- 63 % nous parlent de souvenirs, de la forêt témoin de l'Histoire, et d'un espace qui s'inscrit dans une temporalité bien différente de la notre.
- Cependant, concernant la première partie, seulement 49 % ont la sensation d'assister à la scène d'un point de vue extérieur.

Comme ce dernier point n'est pas réellement un indicateur de l'évolution de l'espace entourant les bûcherons, c'est ici qu'il devient primordial d'étudier les résultats à la quatrième question³⁸ et de comparer les réponses des deux versions.

36. Rappelons au lecteur de nouveau que les deux versions de cette partie sont identiques.

37. « La 3^e partie enfin est beaucoup plus apaisante. Les oiseaux sont plus présents, les craquements plus reculés. Plus qu'une perte dans la forêt, cela ressemble plus à une promenade très matinale dans une sérénité totale (et un peu de sport aussi). »

38. « Quelle est votre perception spatiale du lieu, de l'espace « forêt » ? »

La compréhension de l'espace dans les deux versions

Concernant la première version du film, 29 % des sujets n'avaient soit aucune idée de l'étendue de la forêt, soit nous donnaient de nouveau des informations sur leur ressenti ou leur compréhension du film sans évoquer l'espace forestier à proprement parler. Sur les 25 sujets restants, nous pouvons tirer les observations suivantes :

- 48 % estiment la forêt globalement « grande » voire infinie, « sans limite », « sans bornes ».
- 24 % pointent du doigt une évolution d'un espace bidimensionnel à un espace tridimensionnel³⁹.
- Tandis que pour 16 % c'est l'inverse qu'ils détectent⁴⁰.
- 8 % la trouvent petite.
- 4 % la qualifient de forêt « grandeur nature »⁴¹.

Dans la seconde version :

- 20 % des sujets nous apportent une réponse liée à la compréhension de l'espace forestier plutôt qu'à son étendue⁴².
- 54 % des sujets restants considèrent la forêt plus vaste dans la première partie du film : 11 % estiment qu'elle « semble rapetisser tout au long du film, aliénée par les traces de passage humain », ou du moins, qu'après avoir semblé « forte du fait du son des grillons », elle évoque par la suite « moins une sensation d'espace que de temps ».

39. « A la fois circonscrite et oppressante dans son rapport humain par exemple dans la première et la dernière partie mais vaste et lumineuse, pleine de promesse lorsque le rapport animal rentre en jeu, il semble ouvrir le chant des possibles vers un ailleurs, vers une compréhension plus archétypale de la forêt. »

40. Concernant la seconde partie de la première version, un sujet s'exprime : « L'espace paraît moins ouvert que le précédent, comme si l'on évoluait dans une immense boîte, surpeuplée d'oiseaux, là où l'on ne pouvait pas forcément imaginer de frontière avec l'extérieur de la forêt dans la partie précédente. »

41. « Proche de celle que j'aurais si j'étais moi même en pleine forêt. Ayant beaucoup été en forêt quand j'étais gamin la bande son m'a évoqué des sensations connues comme celles de marcher dans du bois qui craque ou de passer mes mains sur un buisson. Je dirais donc une perception "grandeur nature". »

42. Exemple laconique : « Un lieu d'histoire ».

-
- 43 % gardent ce jugement sur toute la durée du film. Ces derniers, érudits comme profanes, mettent en lumière le rôle des insectes dans leur ressenti d'une forêt qui vient « encercler les ouvriers » :

[Ma perception de l'espace forestier] a été relativement la même que dans la première version, mais paradoxalement l'aspect plus dense des ambiances sonores (insectes notamment) m'a évoqué la sensation d'un espace plus aéré, avec moins de proximité entre les arbres par exemple.

La forêt semble plus grande et puissante dans la première partie puisque les images nous montrent une proximité à l'Homme et à ses machines si bruyantes, pourtant ce sont les animaux et le vent qui dominent – on se sent loin du monde montré dans les images.

Un sujet a également une compréhension intéressante de l'étendue de l'espace couvert par la forêt puisqu'elle se fait en terme symbolique :

De part le sens métaphorique que j'en comprends, la forêt me paraît plus grande, car je comprends ses motifs comme des fragments d'un tout plus grand : la nature.

- 21 % des sujets qui font référence à l'espace forestier dans leur réponse, le considèrent dorénavant avec des limites.
- 11 % notent une contraction de l'espace due aux stridulations d'insectes⁴³.
- 11 % remarquent globalement la présence du hors champ sur tout le film.
- Enfin une proportion de 4 % indiquent considérer avoir affaire à une forêt « grandeur nature ».

Ainsi, il semblerait que notre objectif d'agrandir artificiellement l'espace forestier grâce à l'addition de stridulations d'insectes ait été atteint. Cependant remarquons que ce même son peut rendre d'autres spectateurs et spectatrices « presque claustrophobes »⁴⁴. Cette observation au sein de notre expérience vient corroborer ce que nous avons pu observer et avancer lors de notre étude plus théorique.

43. « La spatialisation me semble (forcément) moins “naturaliste”, ampleur réduite. Les insectes donnent vraiment le sentiment d'envahir l'espace sonore. »

44. Il nous semble que si certains ou certaines ont pu avoir la sensation d'être enfermées, ce n'est pas tant lié à la nature du son qu'à sa profusion qui tente d'égaliser les autres sources plus agressives que sont les tronçonneuses. Un sujet nous fera part de sa sensation d'avoir affaire à une forêt qui veut « se faire plus grosse que le boeuf ».

4.3.3 Les insectes sont-ils vraiment à la source du ressenti d'un espace plus vaste ?

Ce que nous avons pu avancer ci-dessus pourrait sembler suffisant afin de relier l'utilisation des stridulations d'insectes à la sensation d'une étendue plus importante. Il nous semble toutefois intéressant d'effectuer une nouvelle comparaison afin de rendre compte de son effet chez nos sujets. Parmi les sons cités comme marquants à la dernière question du questionnaire, ceux de stridulations d'insecte ont été cités par onze personnes (ce qui en fait le son le plus cité après ceux des oiseaux avec quinze mentions), soit 31 % des sujets. Comment cette proportion de nos participants a-t-elle interprété l'espace de la forêt environnante ?

Si on élimine les trois sujets qui n'évoquent pas l'étendue spatiale de la forêt mais plus leur compréhension de la trame sonore ou de la signification des lieux⁴⁵, il nous reste huit sujets. Parmi ceux-ci :

- 75 % estiment que la forêt est plus vaste dans la première partie de cette seconde version : 63 % l'estiment plus vaste de manière globale, tandis que 12 % voient une bascule qui s'opère dans leur perception de l'espace, d'un espace tridimensionnel à un espace bidimensionnel. Si l'on compare avec la première version de montage du film, cette dernière proportion du public avait alors également noté une bascule, mais d'un espace bidimensionnel à un espace tridimensionnel cette fois. Il y a donc un agrandissement de l'espace perçu sur la première partie du film.
- Les 25 % restants ont conscience cette fois-ci des limites de l'espace forestier. La comparaison ne peut pas se faire avec la version précédente pour ces sujets qui n'évoquaient pas l'espace alors.

Nous pouvons donc en conclure que les stridulations des insectes semblent jouer un rôle important dans la perception d'un espace forestier agrandi, du moins au sein de notre groupe de sujets test.

45. Exemple : « Dans la 1ère partie, j'entends mieux l'espace forêt que lors de la première projection où je n'ai prêté attention qu'à la tronçonneuse et à l'abattage des arbres. Cette fois-ci, je perçois les animaux qui la peuplent. Dans la 2ème partie, j'imagine le combat qui se tient dans la forêt car j'en vis quelques éléments du type troncs d'arbres et cours d'eau »

Conclusion

Tour à tour hostile et accueillante à la fois, la forêt condense toutes les peurs et tous les fantasmes de l'espèce humaine. Son exploitation et son arasement ne semble pas connaître de limites, et pourtant elle conserve au sein de l'inconscient collectif une place forte : un lieu refuge, de recueillement, un milieu où la pensée peut se libérer. Nous continuons d'idéaliser des espaces qui nous replongent, tous aménagés et entretenus soient-ils, dans notre Histoire commune.

La forêt est un lieu où le temps et l'espace se brouillent. On voyage au sein du premier : présent, passé et futur se fondent l'un dans l'autre. Nous nous perdons dans le second – aidés par une végétation tantôt dense et illisible, tantôt trop uniforme et indifférenciée.

Ce lieu si symbolique, avec lequel l'espèce humaine a tissé des liens complexes au cours de son évolution, est propice à de nombreuses représentations au sein d'œuvres cinématographiques. Un grand nombre de films ne la considèrent qu'en tant que *visuel* sur lequel le spectateur ou la spectatrice pourra projeter ses propres attentes, craintes et espérances. Certains y créent un discours *audio-visuel*, que ce soit avec l'intention de révéler un conflit entre l'humain et des forces qui le dépassent, la perte, le fantasme, ou encore la communion.

Cet espace au potentiel d'évocation si chargé est un lieu de tous les possibles. L'expérience menée au cours de cette étude le prouve bien. De plans de troncs d'arbres et de ruisseau si proches qu'ils ne nous montrent plus que de la matière et des textures – voire qu'ils en deviennent abstraits –, nous avons réussi à convoquer une nature propice à la contemplation et l'introspection, mais également faire véhiculer le concept de la forêt comme lieu mémoriel. En accolant des souvenirs sonores de l'Histoire humaine à une image si focalisée sur le végétal, une majorité du public nous a évoqué être confrontée à une temporalité nouvelle, à des témoins de nos vies : à la mémoire de la Terre.

Notre expérience nous a également permis de valider certaines observations théoriques effectuées sur des œuvres existantes, et notamment le rôle joué par les stridulations d'insectes dans la perception de l'espace profilmique. Elles sont un élément clef dans notre visualisation mentale de l'étendue d'un lieu, qu'elles agrandissent par leur présence.

Au cours de notre recherche, de nombreuses questions connexes ont pu émerger afin de nourrir une réflexion globale sur la représentation des forêts, la matière, et la place de l'humain au sein du vivant. Bien que la musique soit bien plus présente dans les jeux vidéo : existe-t-il des mises en scènes sonores atypiques de la forêt dans ce média ? Quelles sources y sont conservées et dans quel but ? Si nous nous éloignons de la sphère du végétal pour nous diriger vers une autre forme non-humaine bien qu'inanimée, il serait intéressant d'explorer si le minéral est tout aussi efficace que le végétal pour nous renvoyer à notre passé commun.

Bibliographie

Etudes et ouvrages de référence

- IMPELLUSO, Lucia. *La nature et ses symboles*. Hazan, 2004.
- LE ROY, Charles Georges. *Forêt*. In : *L'Encyclopédie*. Sous la dir. de Jean-Baptiste le Rond D'ALEMBERT et Denis DIDEROT. T. 7. 17 t. 1757, p. 129-133.
- MATSUBARA, Hideichi et al. « 437. Shintō ». In : *Dictionnaire historique du Japon*. T. 18. 20 t. Maison Franco-Japonaise, 1992, p. 66-67.

Essais

- ALTMAN, Rick, éd. *Sound theory, sound practice*. Routledge, 1992.
- BARTHES, Roland. « Écoute ». In : *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Éditions du Seuil, 1982, p. 217-230.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Éditions du Seuil, 2007.
- BERQUE, Augustin. *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. Gallimard, 1986.
- CORBIN, Alain. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion, coll. Champs Essais, 2014.
- DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Klincksieck, 2006.
- DESHAYS, Daniel. *Entendre le cinéma*. Klincksieck, 2010.
- ECO, Umberto. *La production des signes*. Trad. par Myriem BOUZAHER. Livre de Poche, 2005.
- GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Armand Colin, 2015.
- HARRISON, Robert Pogue. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. Trad. par Florence NAUGRETTE. Flammarion, coll. Champs Essais, 2010.
- HERBERT, Jean. *Aux sources du Japon : le Shintô*. Albin Michel, 1964.
- JULLIER, Laurent. *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*. Armand Colin, coll. Cinéma et audiovisuel, 1995.

-
- JUNG, Carl Gustav. *Types psychologiques*. Genève : Georg, 1950.
- KOHN, Eduardo. *Comment pensent les forêts ? Vers une anthropologie au-delà de l'humain*. Trad. par Grégory DELAPLACE. Avec une préf. de Philippe DESCOLA. Zones Sensibles, 2017.
- KRAUSE, Bernie. *Le grand orchestre animal*. Trad. par Thierry PIÉLAT. Flammarion, 2013.
- MOTTET, Jean, éd. *Les paysages du cinéma*. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1999.
- MOTTET, Jean, éd. *L'arbre dans le paysage*. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 2002.
- MOTTET, Jean, éd. *La forêt sonore : de l'esthétique à l'écologie*. Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 2017.
- SCHAFER, R. Murray. *Le paysage sonore: musique du monde*. Trad. par Sylvette GLEIZE. Wildproject, coll. Domaine Sauvage, 2010.
- VIDALOU, Jean-Baptiste. *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*. Zones, 2017.

Articles

- BIRABEN, Jean-Noël. « L'évolution du nombre des hommes ». In : *Population et Sociétés* 394 (2003), p. 1-4.
- CHENG, Anne. « De la place de l'homme dans l'univers. La conception de la triade Ciel-Terre-Homme à la fin de l'antiquité chinoise ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 11-22.
- GAUDIN, Antoine. « Pour un cinéma géopoétique: "Los Muertos" de Lisandro Alonso ». In : *CinémAction* 157 (2015), p. 34-43.
- JULLIEN, François. « La conception du monde naturel, en Chine et en Occident, selon Tang Junyi. La valeur de l'esprit de la culture chinoise ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 117-125.
- LEVI, Jean. « Solidarité de l'ordre de la nature et de l'ordre de la société : « loi » naturelle et « loi » sociale dans la pensée légiste de la Chine ancienne ». In : *Extrême-Orient Extrême-Occident* 3 (1983), p. 23-36.
- OHTSUKA, Yoshinori, Noriyuki YABUNAKA et Shigeru TAKAYAMA. « Shinrin-yoku (forest-air bathing and walking) effectively decreases blood glucose levels in diabetic patients ». In : *International Journal of Biometeorology* 41.3 (1998), p. 125-127.

Romans

CALVINO, Italo. *Le baron perché*. Trad. par Juliette BERTRAND. Editions Gallimard, 2012.

GRACQ, Julien. *Un balcon en forêt*. José Corti, 1958.

LE FLOCH, Grégory. *Dans la forêt du hameau de Hardt*. Éditions de l'Ogre, 2018.

Poésie

ALIGHIERI, Dante. « Enfer ». In : *Divine Comédie*. Michel Lévy frères, 1870.

DUCOS, Christian. *Dans l'indifférence de l'arbre*. Le Cadran Ligné, 2015.

ONFRAY, Michel. *Le Recours aux forêts*. Paris : Éditions Galilée, 2009.

Index des films cités

- Apocalypto* (Mel Gibson, 2007), 30, 36
- Belle et la Bête (La)* (Jean Cocteau, 1946), 39
- Blair Witch Project (The)* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), 33
- Captain Fantastic (2006)* (Matt Ross, 2016), 31
- Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), 31, 39
- Deliverance* (John Boorman, 1972), 34
- Etreinte du serpent (L') (El abrazo de la serpiente, Ciro Guerra, 2015)*, 32
- Evil Dead (The)* (Sam Raimi, 1981), 31
- Forêt d'Emeraude (La) (The Emerald Forest, John Boorman, 1985)*, 32, 36
- Forêt de Mogari (La) (Mogari no mori, Naomi Kawase, 2007)*, 42
- Gerry* (Gus Van Sant, 2002), 39
- Harry Potter à l'école des sorcières (Harry Potter and the Philosopher's Stone, Chris Columbus, 2001)*, 32
- Labyrinthe de Pan (Le) (El laberinto del fauno, Guillermo del Toro, 2006)*, 31
- Lac (Un)* (Philippe Grandrieux, 2008), 39
- Ladyhawke* (Rob Reiner, 1985), 26, 36, 39
- Legend* (Ridley Scott, 1985), 32
- Lobster (The)* (Yórgos Lánthimos, 2015), 43
- Microcosmos : Le peuple de l'herbe* (Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996), 27
- Miller's Crossing* (Joel et Ethan Coen, 1990), 31
- Morse (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008)*, 31
- Mosquito Coast (The)* (Peter Weir, 1986), 28, 36
- Mud* (Jeff Nichols, 2012), 31
- Odeur de la papaye verte (L')* (Tran Anh Hung, 1993), 28
- Old Joy* (Kelly Reichardt, 2006), 31
- Oncle Boonmee* (Apichatpong Weerasethakul, 2010), 32
- Petit Poucet (Le)* (Olivier Dahan, 2001), 31, 34
- Seigneur des anneaux : Les Deux Tours (Le) (The Lord of the Rings : The Two Towers, Peter Jackson, 2002)*, 36
- Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999), 26, 36, 39
- Swarm (The)* (Irwin Allen, 1978), 27
- Thin Red Line (The)* (Terrence Malick, 1998), 31, 42
- Tigre et Dragon (Wo Hu Cang Long, Ang Lee, 2000)*, 36
- Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), 32
- Twin Peaks* (Mark Frost et David Lynch, 1990), 39
- Une Femme est une Femme* (Jean-Luc Godard, 1961), 30
- Village (The)* (M. Night Shyamalan, 2004), 33, 38
- Witch (The)* (Robert Eggers, 2015), 31, 33