

S O P H I E B R U N E A U
M A R C - A N T O I N E R O U D I L

Comment filmer l'arbre ?¹

L'idée du film *Arbres* est née d'une rencontre avec le botaniste Francis Hallé. C'était il y a une dizaine d'années. À cette époque, nous n'avions aucune sensibilité particulière par rapport aux arbres, au contraire, nous étions de ceux qui vivent sans trop les voir. L'Arbre ne nous parlait pas et nous n'avions nous-même rien à lui dire. Un jour pourtant, nous avons entendu des histoires d'arbres extraordinaires : des arbres à lait, des arbres qui communiquent, des arbres à ivoire, des arbres aussi grands qu'une forêt, des arbres qui marchent... et, au fur et à mesure de l'écoute, notre regard a changé. Ces histoires étonnantes, racontées par un botaniste pas comme les autres, ont bouleversé nos idées reçues et nous ont révélé notre propre ignorance : cet être familier, que nous côtoyions tous les jours, nous était complètement inconnu, en commençant par le niveau le plus élémentaire dans la connaissance de l'autre : nous ne savions même pas le nommer. Le temps a passé, les échanges avec Francis Hallé ont été riches en enseignement et sa collaboration essentielle pour construire et enrichir notre regard de cinéaste. Sans les informations et un point de vue original de scientifique – qui, par exemple, au lieu de décrire un phénomène de nécrose et de croissance avec vitesse de déplacement relative, se met simplement à vous raconter l'histoire de l'arbre qui marche – nous n'aurions pas pu imaginer ce film. Ensuite, il nous appartenait de détourner ces

1. Les contraintes d'un colloque centré sur la représentation de l'arbre dans le film de fiction nous ont conduit à ne pas prendre en compte dans nos approches le point de vue du document filmé, alors même qu'une nouvelle exigence documentaire se développe aujourd'hui au cinéma. Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil ont bien voulu nous faire part de leur expérience, de leur tentative pour « faire parler les arbres, faire en sorte qu'ils deviennent des sujets ».

nombreuses informations scientifiques par les moyens du cinématographe et de raconter une histoire en cinéma. Aujourd'hui, avec le recul, nous pensons que toutes ces années de gestation ont été nécessaires pour acquérir une certaine maturité et permettre une accumulation des savoirs pluridisciplinaires sur les arbres : savoir anthropologique à travers la problématique des populations forestières, savoir botanique avec un intérêt passionné pour la forêt primaire dont la situation est particulièrement dramatique, savoir zoologique comme élément d'interaction avec les arbres et marqueur géographique, enfin, savoirs philosophique, littéraire et artistique à travers les richesses de la représentation de l'arbre chez des auteurs essentiels. Concrètement, il nous a fallu deux ans pour faire ce film, de l'écriture du scénario à la finalisation. Deux ans qui ont changé notre rapport au monde car, durant tout ce temps, les arbres se sont mis à vivre dans nos yeux et dans nos têtes comme si, par un curieux renversement des choses, il n'y avait plus qu'eux au monde.

L'ordre des séquences ci-après correspond à la structure de montage du film, la photo de l'arbre est accompagnée du commentaire récité par Michel Bouquet et suivi de nos réflexions sur « la méthode ». Toutes nos réflexions sur le terrain sont nées de la question : « Comment filmer l'arbre ? », non pas les arbres en général mais chaque arbre en particulier. Très vite, nous avons acquis la certitude que filmer un arbre ne va pas de soi. L'arbre est fixe et le cinéma est mouvement. L'arbre est vertical et le cadre du film horizontal. L'arbre est muet et le cinéma est parlant, l'arbre est discret et le cinéma est spectacle, etc. Alors, comment filmer l'arbre ? Nous avons fait plus de trois fois le tour de la terre, repéré dix semaines, tourné dix-huit semaines, en nous posant à chaque fois cette même question mais nous ne nous attendions pas à ce qu'elle nous entraîne si loin dans notre rapport au cinéma et au monde.



SÉQUENCE 1
PROLOGUE

*Ouest de Madagascar, près de Morondava, allée des baobabs.
Mythe de création de l'arbre,
inspiré d'une légende originaire du Kenya.*

VOIX OFF

*Il était une fois une source et un petit étang,
lisse comme un miroir.
Ici, il y a très longtemps, se tenait le baobab.
Le baobab se tenait auprès de l'eau
et dressait sa cime vers le ciel.
Il voyait les autres arbres qui avaient des chevelures feuillues,
de tendres écorces, des troncs élancés : tous étincelaient de couleurs !
Le baobab voyait tout cela dans le miroir
et il était malheureux car ses branches
et ses feuilles à lui étaient... toutes petites !
Son tronc était gros, son écorce, terne et ridée.
On aurait dit la peau d'un vieil éléphant !
Aussi le baobab invoqua Dieu et se plaignit à lui.
Mais Dieu avait créé le baobab et était satisfait de son œuvre*

*car le baobab était différent de tous les autres arbres.
Et Dieu aimait la diversité.
Il aimait l'hippopotame, beau à ses yeux.
Il aimait le cri de l'hyène, agréable à ses oreilles.
De même, il aimait le baobab qui n'était pas semblable aux autres.
Mais comme le baobab ne cessait ni de se regarder dans le miroir
ni d'élever vers Dieu ses plaintes, Dieu se mit en colère,
descendit, saisit le baobab, le souleva et le replanta à l'envers.
Ainsi, l'arbre, ne se voyant plus, ne se plaignait plus.
Tout était rentré dans l'ordre...*

S. Bruneau, M.-A. Roudil :

Chaque arbre a une histoire et celle du baobab est de l'ordre du mythe de création, elle permet de rentrer dans le film par le « il était une fois », à l'origine du monde, un arbre planté à l'envers. La magie est contenue dans son nom : baobab, B.A.O.B.A.B! Arbre à palabres, arbre sacré, arbre au tronc creux dans lequel on enterrait les griots. Par rapport au fil conducteur du film – le rapport Arbre/Homme –, il est possible que le baobab soit aux arbres ce que l'australopithèque est au genre humain. Pourtant, pour les autochtones, il est devenu un élément de décor qu'ils ne regardent plus, un simple arbre d'alignement au bord de la piste. Ils sont même surpris de voir tant d'étrangers fréquenter leur allée des baobabs en quête de clichés exotiques, un peu comme si une armée de touristes coréens débarquait en Provence pour photographier les platanes. Cette incapacité universelle à regarder ce qui nous est trop familier nous a toujours questionnés. Nous voulions souligner ce contraste entre la beauté du baobab et l'indifférence de ceux qui vivent et déambulent à leurs pieds, dans un trafic incessant : zébus tirant un chariot, homme rentrant avec leur hache posée sur l'épaule, camions transportant des travailleurs de la saline voisine, enfants poussant un vieux cerceau de métal, jeunes femmes portant leur bébé. Il y a là tellement de mouvement que nous avons décidé de ne pas en rajouter. Des plans fixes s'imposaient : les gens passent et vaquent à leurs activités quotidiennes, l'arbre reste. Il veille sur le monde comme un vieux sage, même si personne ne le voit. Dès le début, nous avons compris que l'arbre est significatif dans son rapport au mouvement (nous pouvions donc choisir le plan fixe) et que le mouvement a une fonction de révélateur dans son rapport à l'arbre (les choix de mouvement d'appareil sont liés à l'histoire dont l'arbre est porteur). Il faut es-

sayer de faire parler l'arbre dans son rapport aux choses : au mouvement bien sûr mais aussi à la lumière, au vent, aux voitures, aux oiseaux, aux gens qui passent ou se mettent à l'ombre de son feuillage, etc. Créer des rapports engendrent du sens et, avant même qu'il y ait une histoire, cela raconte déjà quelque chose. Ce sont tous ces détails qui font vivre l'arbre et que le cinéma magnifie au point de nous faire redécouvrir ce que l'on ne voyait même plus.

SÉQUENCE 2
LES DÉBUTS

Description : Fond noir. Bruit de mer. La lumière pointe à l'horizon : c'est le soleil qui se lève. La mer se découvre peu à peu. L'eau s'agite de plus en plus fort. On entend un extrait « Échos de la terre profonde » de Xu Yi. Le soleil sort de la ligne de mer. La lumière progresse vers son point culminant et fait apparaître très nettement un énorme arbre au milieu de la mer démontée. Les branches se déchangent au vent et la cime prend des allures de tempête. Le soleil continue d'étirer sa rondeur vers le ciel, passant derrière puis au-dessus de l'arbre. Le soleil sort du champ, l'arbre reste au centre de toute chose. Tout ici est mouvement : la mer, le soleil, l'arbre. Seul le plan est fixe. Et sans commentaire.

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Nous voulions une séquence des origines pour l'ouverture du film. Le hasard et l'impromptu qui font la magie du documentaire nous ont mis devant une scène magnifique que nous avons filmée en plan fixe dans la durée, complètement hypnotisés. La scène résume le lever du monde en un plan-séquence. L'image tient à elle seule un discours qui pourrait s'énoncer comme suit : « l'origine du monde est céleste, puis vinrent les plantes – dont l'arbre est l'expression la plus vive – qui sortirent de l'eau pour conquérir le sol et permettre la vie sur terre. L'arbre, symbole du règne végétal, est à l'origine de l'Homme. » Il n'y a pas de commentaire car le visible dit tout ce qui doit s'exprimer et puis, il y a quelques dizaines de centaines de millions d'années, le verbe n'existait pas encore...



SÉQUENCE 3
Californie, Sequoia National Park

VOIX OFF

*L'histoire des Arbres est liée à l'origine du monde
L'origine des Hommes est liée à l'histoire des Arbres.
Pour beaucoup de peuples de la forêt, l'arbre est notre ancêtre.
Comment ne pas le croire quand des yeux d'enfants
pénètrent une forêt d'arbres géants sans visages ?
Séquoias : arbres à la peau-rouge et au nom de chef indien,
arbres géants dont la puissance engendre le mystère :
32 m de circonférence, 112 m de haut, 1 400 mètres cubes,
5 500 tonnes et près de 3 000 ans.
Il ne s'agit pas là d'arbres plus grands, mais d'arbres totalement autres
et comme venus d'ailleurs, d'un autre espace, d'un autre temps.*

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Le problème est technique. Le séquoia est tout en hauteur, le cadre de cinéma est en largeur, le premier n'entre pas dans le second. Il est impossible de filmer un séquoia en entier. Dès lors, comment rendre compte de son gigantisme, de cette alliance étonnante entre l'espace et

le temps, l'immensité et la longévité ? Nous avons d'abord pensé utiliser la ciné-bulle, une montgolfière adaptée au cinéma, qui nous aurait permis de remonter le long du tronc : la durée du plan aurait été proportionnelle à la hauteur de l'arbre. Nous aurions produit une image objective, informative, avec une insistance un peu lourde sur sa particularité physique, mais nous serions ainsi passés à côté de l'essentiel, de l'incroyable capacité à nourrir l'imaginaire que possède le séquoia dès qu'on se trouve à son pied. Ce sont des pieds de géant, de pachyderme, de séismosaure, qui réactivent en nous d'anciennes frayeurs et fascinations enfantines. C'est à la base que le séquoia est le plus spectaculaire. On a presque peur de bouger, de crainte qu'il ne nous écrase s'il venait à s'éveiller. Pour prendre cinématographiquement la mesure du séquoia, il faut restituer sa double dimension de réalité et de fiction. Nous avons donc filmé un rapport d'échelle en prenant pour référence un enfant, suivant de loin, au steadycam, le cheminement de notre fils Jules entre les arbres géants. Nous avons filmé en plein hiver, dans la neige, construisant la séquence comme une petite fiction du réel, entre réalité et magie, cherchant à évoquer tout à la fois le Petit Poucet, le Petit Chaperon rouge et la forêt fantastique des livres d'enfance où les arbres impressionnent parce qu'ils ramènent l'enfant à sa fragilité. Ici encore, les arbres réactivent nos mythes les plus anciens.



SÉQUENCE 4

Espagne, France, Belgique, Madagascar

VOIX OFF

*Chaque jour, depuis trois millions d'années
l'Arbre permet à l'Homme de respirer, de manger
parfois aussi de dormir, de jouer et souvent de rêver.
Mais les temps ont changé.
Les villes sont sorties de terre en lieu et place des forêts
Peu à peu, une frontière a séparé puis opposé
la terre des hommes et le monde des arbres.
Aujourd'hui, l'arbre des villes regarde passer les gens.
Mais les gens vont et viennent sans le voir, sans lui prêter attention.
D'ailleurs qui se souvient encore de son nom ?
L'arbre est là, silencieux, immobile.
Il est devenu ordinaire, évident, aussi banal qu'un meuble urbain :
est-il seulement vivant ?
Mais qu'on arrache l'arbre au paysage et le passant s'arrête, se désole.
Si on apprend, avant qu'il ne soit trop tard,
que l'arbre sur cette place ombragée est un MICOCOULIER centenaire,
notre regard s'en trouve changé : ce n'est plus un inconnu que l'on croise,
c'est un personnage que l'on salue.*

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Il est très difficile de trouver un arbre urbain, un arbre qui soit exploitable d'un point de vue cinématographique. Souvent, il est encaqué, trop diffus ou noyé par les voitures. L'arbre urbain est parmi les arbres les moins regardés. Il s'agit ici de le faire voir sans tomber dans l'explicite ou la démonstration. Le faire voir l'air de rien, c'est-à-dire le filmer en situation. Il n'y a rien de plus difficile que de rendre compte du banal disait Flaubert, de rendre extraordinaire l'ordinaire. Si le cinéma a ce pouvoir de défamiliarisation qui permet une relecture du familier, il faut de notre côté faire les bons choix de casting. Pour filmer un arbre urbain, il faut chercher un arbre qui anime un lieu de sa présence et que ce lieu ne puisse pas vivre sans lui. Qu'il soit en quelque sorte l'âme du lieu. Un arbre urbain prend sens grâce aux multiples mouvements de la ville. Ce sont ces jeux de rapports incessants, dans un cadre déterminé, qui font vivre l'arbre et lui confèrent sa spécificité d'arbre urbain. Enfin, il faut ressentir ce fameux sentiment d'évidence, sentiment complexe constitué par de nombreux paramètres conscients et inconscients. Nous avons filmé tous les arbres urbains sur pied, en plan fixe et dans la durée. Ce dispositif *a priori* permet de créer un lien de parenté et de réunir tous les plans d'arbres urbains dans une même séquence, en faisant fi de la géographie politique et des indices temporels.



SEQUENCE 5
Route départementale de l'Hérault.

VOIX OFF

*Un arbre, qu'est-ce que c'est ?
Il y a la définition détournée, style dictionnaire : « est un arbre l'objet
dont la collection constitue une forêt ».
Ou bien la définition des critères, style scientifique : « l'arbre satisfait à
trois principes : dimension, longévité et solidité ». Mais la règle
connaît trop d'exceptions : le Taraby est petit, le peuplier meurt jeune
et le baobab est mou !
Reste la définition pragmatique : « Si vous rentrez dans une plante en
voiture
et que la voiture est cassée, alors c'est un arbre ! »*

S. Bruneau et M.-A Roudil :

La définition pragmatique de l'arbre est celle de Francis Hallé
que nous reprenons à notre compte, comme beaucoup de ses idées.
D'un point de vue métaphorique, le plan de l'accident explose le
principe d'une définition stricte et dit en substance que ce que nous
éprouvons avec notre regard de profane est tout aussi valable.

Finalement, est un arbre celui que je considère comme tel. Cette définition métaphorique ouvre le champ des possibles et permet de filmer les bambous ou les palmiers par exemple. La cascade d'une mercedes rentrant dans un platane a valeur de démonstration humoristique : c'est la rencontre entre la voiture la plus solide sur l'arbre le plus solide. Une symbolique forte pour déciller les esprits. C'est une séquence dont l'écriture est celle d'un film de fiction mais qui s'appuie sur une réflexion concrète du monde réel, c'est une réponse d'auteur à « qu'est-ce qu'un arbre ? » Une réponse qui éclate en mille morceaux et se clôture par un vol de feuilles d'automne. Une métaphore vive.



SÉQUENCE 7
Palmeraie. Alicante, Espagne

VOIX OFF

Les arbres sont des marchands d'histoires dispersés aux quatre coins du monde.

Un chameau qui, dit-on, pénètre dans un jardin de Dattiers peut en ressortir harnaché de pied en cap avec, en prime, le bâton qui sert à le faire avancer.

Près de 3 000 espèces de palmiers inaugurent à leur façon la première société de consommation : paniers, tissu, boutons, boîtes, aiguilles, perles, noix de coco, harpons, filets, farine, cordes, nattes, hamacs, peigne, ivoire, savon, shampoing, racines médicinales, alcool, sucre, miel, dattes, cœur de palmier, bois de chauffage, couverts, table, huile et vinaigre, chaise, brosses, balais, matériaux de construction.

De quoi bâtir un village. De quoi faire vivre une grande partie de l'humanité.

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Au départ, nous avions songé à une séquence fortement mise en scène, susceptible de rappeler l'imagerie des mille et une nuits. Un

chameau entrant dans une palmeraie et en ressortait harnaché de toutes parts, le dos chargé des dizaines de produits énumérés par la voix off. Le projet était de filmer la séquence en plan fixe, d'un peu loin, de manière à rendre sensible la présence du désert alentour avec une vue d'ensemble de la palmeraie. Une oasis du désert. Pour des raisons budgétaires, nous avons dû tourner en Espagne, au sud d'Alicante, ignorant qu'il nous serait impossible d'y trouver une palmeraie dont le proche espace ne serait pas urbanisé. Nous avions bien le dromadaire, dont le prêt avait été négocié auprès d'un zoo voisin, mais il nous manquait le désert. Il a donc fallu repenser intégralement la scène. Finalement, sur base des réflexions du repérage, nous avons filmé la palmeraie de l'intérieur, par un long travelling latéral, très étiré, de gauche à droite, qui accompagne l'inventaire à la Prévert des produits déclinés par le commentaire et suggère un interminable rayonnement de grande surface. Un contraste apparaît entre la poésie de la palmeraie, sorte de jardin d'Éden, où tout est à portée de la main, et sa transformation en lieu de consommation.



SÉQUENCE 8
Namibie

VOIX OFF

L'Homme est un être de volume, mobile. L'arbre, un être de surface, immobile.

Les surfaces d'échanges d'un Homme – tube digestif, poumons, reins – sont internes et concentrées. Les surfaces d'échanges d'un Arbre sont externes et gigantesques.

Si on additionne toutes les surfaces d'un grand arbre : le tronc, les branches, les rameaux, les feuilles recto verso, les racines, on obtient le chiffre moyen de 130 hectares. Comment 130 hectares pourraient-ils se déplacer ?

La différence entre l'Arbre et l'Homme est-elle la mobilité ?



SÉQUENCE 9
Madagascar, côte Ouest. Mangroves

VOIX OFF

L'arbre semble fixe parce qu'il vit dans un temps différent du nôtre, mais que l'Homme se mette à vivre plus lentement et il verra les arbres marcher !

Le palétuvier est un de ceux-là ; un arbre qui avance, un arbre qui refuse

le destin de tous les arbres du monde : « naître, vivre et mourir à la même place ».

Le palétuvier est un arbre mobile, lent funambule perché sur son fil d'eau :

ses branches au gré du vent et ses racines échasses participent au flux de son inconstance. Son port léger, aérien, sa prédilection pour l'eau le prédestinaient-ils à refuser sa condition sédentaire ?

Le palétuvier donne le mouvement à sa chair car, pareil au voyageur impénitent,

il ne peut rester en place. Son tronc meurt d'un côté et croît de l'autre ; ainsi se déplace-t-il. Sa vitesse de croisière est de quelques mètres par an.

Quelques mètres, c'est le bout du monde pour un arbre.

*Le palétuvier est un arbre voyageur qui déambule le long des rives.
Sait-il seulement où il va : vers la mer, vers la mort ?
Peu importe, son bonheur est dans le mouvement.*

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

L'avancée des palétuviers vers la mer, de quelques mètres chaque année, est une donnée scientifique. C'est un fait observable, avéré, que nous avons simplement détourné de façon poétique, interprétant cette aspiration vers la mobilité comme un cheminement vers la noyade. Quand on accède aux mangroves en pirogue, à marée haute, on est frappé par une étrange vision d'arbres à moitié immergés, hésitant entre l'air et la mer. Au large flottent des feuilles, des morceaux d'écorce ou de branches, couleurs jaunes et taches brunâtres, comme autant d'indices d'un parcours au bout duquel il est effectivement possible de penser qu'un arbre vient de se noyer. Nous avons construit la séquence en trois temps, comme une petite fiction reposant sur l'idée d'une progression dramatique. D'abord, un enchaînement de travellings latéraux, toujours de gauche à droite (le sens de la marche occidentale), de la rive vers la mer à marée basse, au plus près des racines de l'arbre qui sont comme des pattes d'araignée en marche sur le sable. Ensuite, nous avons filmé l'arbre de plus loin, submergé par la marée montante : ses racines disparaissent et seul émerge encore le bouquet. Ces plans-là sont fixes, mais ils donnent idéalement l'impression que le palétuvier continue de se déplacer. Au dernier plan, la mer rejette sur le sable les feuilles et les fruits du palétuvier qu'elle vient d'absorber, mort pour avoir voulu voir le monde et changer de condition. Ce sont ses restes que l'on voit sur la plage, dans une lumière de fin de journée, d'une infinie mélancolie.



SÉQUENCE 10
Paysage des White Mountains. Californie

VOIX OFF

Dans un paysage de pierres, au sommet des montagnes blanches, se trouvent les plus vieux des plus vieux arbres vivants sur terre. Ce sont des « pinus aristata », perdus près de la Vallée de la Mort, des squelettes vivants en train de mourir depuis des millénaires. L'arbre le plus âgé, le patriarche de tous les arbres du monde, est un pin de 5 000 ans, à moitié mort et à moitié immortel. Il s'appelle Mathusalem. Comment imaginer que ce vieux pin de haute montagne, au tronc irrégulier et décharné, à l'écorce sèche et ridée, soit encore vert par certains bouts et concentre dans ses anneaux toute la mémoire du monde ? Mathusalem est greffier de l'Histoire depuis plus de 50 siècles. Il consigne les événements sans discernement : incendies, inondations, sécheresses, éruptions volcaniques... Le plus vieil arbre du monde paraît tourmenté, torturé, marqué par le passage du temps mais il meurt si lentement et depuis si longtemps qu'il peut encore vivre une éternité.

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Mathusalem est le seul arbre dont nous avons tenu à exploiter le paysage, parce que son environnement témoigne du sentiment tragique qu'inspire son existence. Les White Mountains composent à plus de 3 000 mètres d'altitude un désert lunaire qu'on pourrait presque dire incolore : il s'agit, comme le dit Rilke à propos de la Montagne Sainte-Victoire, davantage d'un éclat lumineux que d'une couleur. On trouve là Mathusalem, un vieil arbre démuné et seul au monde. Ses racines pénètrent peu dans le sol et serpentent sur la caillasse stérile, comme s'il cherchait à s'accrocher. Il paraît affaibli, mais il résiste malgré l'usure ; quelque chose le condamne à ne jamais mourir. En lui, c'est le temps lui-même qui se matérialise. Jamais encore nous n'avions eu avec un arbre un tel rapport d'intimité, comme on pourrait en avoir avec un être humain. Émus par sa fatigue et son grand âge, sa sagesse et sa solitude, nous avons commencé par filmer son écorce en très gros plans, comme pour caresser ses rides. Ensuite, nous avons tenté de traduire cette impression du temps qui passe sans jamais vraiment passer : temps immémorial, interminable, illimité. Par le mouvement, il fallait essayer de rendre perceptible la fixité. Nous avons posé les rails d'un court travelling de cinq mètres et combiné deux déplacements en sens contraire : le chariot sur lequel était installée la caméra partait de gauche à droite tandis que simultanément celle-ci panoramiquait dans l'autre sens, très légèrement. La somme de ces deux déplacements réduit la sensation du mouvement, qui reste à peine perceptible et en même temps produit une dynamique. C'est la réalité du vieil arbre, pour qui le temps stagne. Mathusalem est le dépositaire d'une part de notre humanité. Sans doute est-ce la raison qui le voue à demeurer éternellement ici-bas.



SÉQUENCE 12
Forêt dense. Est de Madagascar

VOIX OFF

*Un jour, un oiseau pose la graine d'un figuier sur la fourche d'un
arbre, l'air de rien. Paradoxe de l'évolution : l'oiseau ignore totale-
ment ce qu'une plante
censée être dépourvue d'intelligence vient de lui faire faire.
Trop tard. La semence du figuier prend son élan, c'est l'engrenage
d'un crime parfait. L'arbre étrangleur a tout son temps : il descend ses*

racines en forme de liane et enserme lentement le tronc de sa victime. Les racines de l'étrangleur s'épaississent, se ramifient et se soudent entre-elles. Jusqu'à ce que mort s'ensuive... Le visage du figuier étrangleur apparaît au grand jour : son énorme tronc-racine porte en creux le fantôme de sa victime !

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

C'est la séquence policière du film. Cet arbre est tellement diabolique que la référence au thriller s'est tout de suite imposée. Une fois planté la graine fatale, ce qui suit est la chronique d'un meurtre par strangulation dont la réalisation va prendre plusieurs dizaines d'années. Nous souhaitons restituer à l'image le travail méthodique de l'assassin et filmer ce crime, modèle du genre, en tant que long processus. Nous avons travaillé à partir de plusieurs arbres hôtes, tous atteints, tous condamnés, correspondant aux différents stades de cette machination. Puis, au montage, nous avons condensé l'intégralité de cette action meurtrière en une seule séquence, enchaînant les plans comme s'il s'agissait d'un même arbre, en un seul mouvement vertical, du haut vers le bas, de la cime jusqu'aux racines, reconstituant ainsi la progression de la mort au travail. Au dernier plan, nous avons fait l'inverse : un panoramique vertical remonte du pied de l'arbre vers le sommet, la victime a disparu, engloutie sous l'écorce d'un autre ; le figuier étrangleur arbore son méfait, la perfection de l'œuvre accomplie, puisque telle est sa nature. Comme ailleurs dans le film, il s'est agi de représenter du temps par du mouvement, et bien souvent avec les arbres, il n'y a qu'un seul mouvement possible.



SÉQUENCE 14
Environs de Reims, Domaine de Verzy

VOIX OFF

*Dans une forêt tempérée se déroule
un sabbat de petits hêtres tortillards.
Fête, danse, folie : c'est la ronde des Faux de Verzy,
arbres atteints d'anomalies depuis des milliers d'années.
Un sort viral leur a fait perdre le Nord :
les rameaux se dirigent vers le sol tandis que les racines tentent d'y
échapper.
Le hêtre tortillard a le port divariqué,
il est à l'Arbre ce que le Fou est à l'Homme.
L'arbre « divariqué » prône l'anarchie dans ses formes :
torsions, zigzags, distorsions, boursoufflures, soudures, renflements,
courbures, chahuts, dispersion, égarement, divagation.*

S. Bruneau et M.-A Roudil :

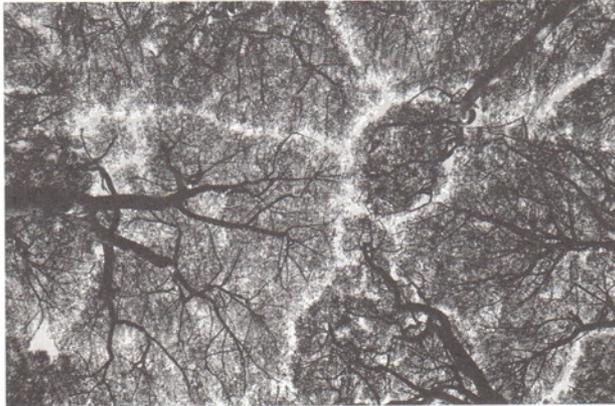
Puisque cet arbre ne tourne pas rond, nous avons choisi de faire tourner la caméra tout autour, en posant un travelling à 360°, dessi-

nant un cercle complet autour de l'arbre. Ce mouvement de cercle va dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, en sens inverse de la normalité. Tous les autres travellings du film sont tournés de gauche à droite, le sens de la marche, de la lecture, etc. tandis que seuls les arbres fous sont filmés de droite à gauche. Atteint de démence parasitaire, le faux de Verzy paraît tordu ; c'est un fait objectif, une évidence. Dire ensuite qu'il est fou, d'une folie qui le rend pathétique, relève de notre interprétation poétique et le passage de l'un à l'autre ne tient peut-être qu'à la grâce d'un travelling. Ainsi, d'histoire d'arbres en histoires d'arbres, l'écriture du film se construit comme une transposition poétique d'observations scientifiques où des phénomènes étonnants deviennent matières à micro-fictions. C'est en cela qu'il se définit comme un essai poétique à fondement scientifique.

SÉQUENCE 15
Tuléar, Madagascar

VOIX OFF

*Forme de folie ou folie de forme,
chaque arbre est unique et leur inventaire est sans fin.
L'arbre banyan est le multiple de l'Un.
Il fait fi de la verticalité propre aux gens de son monde :
il s'accroît à l'horizontale.
Les branches centrales produisent des racines aériennes,
les racines aériennes deviennent des piliers
et les piliers permettent aux branches d'avancer...
Le tout est une forêt de racines porteuses issues d'un seul et même
tronc.
L'arbre banyan ne cache pas la forêt, il est la forêt.*



SÉQUENCE 16
Villa Thuret, Antibes

VOIX OFF

*Mais la forêt peuplée d'esprits cache aussi des sujets plus discrets :
on y rencontre des arbres timides dont les cimes s'approchent
sans jamais se toucher, dessinant sur le ciel une mosaïque fragile,
un labyrinthe de Timidité.*

*Tant que l'arbre boit, absorbe, digère, respire, transpire et grandit,
rien de bien troublant.*

*Mais comment réagir devant un arbre timide qui a conscience de lui
et de ce qui l'entoure, devant un arbre mobile, un arbre qui étrangle,
un arbre qui communique, un arbre fou, un arbre dont le mystère
dépasse celui de l'espace et du temps ?*

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Le plan de l'arbre timide a été imposé par le phénomène lui-même. La structure en mosaïque n'est visible qu'en levant les yeux au ciel, contre-plongée naturelle que la caméra épouse volontiers. Puis, c'est l'avancée dans un labyrinthe de cimes proche de l'abstrait, un mouvement un peu mystérieux qui se joue dans la durée et à la

bonne vitesse, celle-là même qui rend intelligibles les détails spécifiques tout en restant dynamique et en harmonie avec le rythme global du film. Le plan des arbres timides est le plus long travelling du film. Plus de 30 mètres sur un terrain pentu. Quand tout est prêt, il nous reste à attendre la bonne lumière, celle qui convient à notre propos, car c'est la mise en évidence du liséré lumineux entre les cimes qui rendra compte du phénomène de timidité chez certains arbres. De manière générale, nous refaisons souvent le même plan à plusieurs vitesses, soit pour des problèmes de stabilité liés à la machinerie soit pour nous donner le choix de plusieurs rythmes au montage et sans doute aussi, inconsciemment, pour nous rassurer car, depuis que nous filmons les arbres, nous avons appris à reconnaître la bonne durée.



SÉQUENCE 17
Belgique, France

VOIX OFF

Arbre cosmique, Arbre de la Connaissance, Arbre de vie, Arbre des Ancêtres

Ou Arbre protecteur-guérisseur sur lequel on cloue tant de signes d'espoirs

que son tronc finit par disparaître.

Les arbres transcendent les bornes ordinaires de l'espace et du temps.

L'Homme se le rappelle-t-il encore lorsqu'il plante des cyprès, des mélèzes, des ifs ou des palmiers pour veiller sur ses morts ?

Les arbres sont les gardiens de la porte entre l'ici-bas et l'au-delà.

Ils empêchent les vivants de pénétrer dans le royaume des morts et les défunts de venir troubler notre sommeil.



SÉQUENCE 18
Limousin, Gabon, Namibie

VOIX OFF

*Seuls le vent, l'Homme ou le feu font mourir les arbres.
La mort des arbres nous émeut pour des raisons
qui échappent à notre entendement.
Elle nous rappelle la perte d'un monde
où l'Homme et l'Arbre ne faisaient qu'Un
où Nature et Culture désignaient la même chose :
un Pays sans frontières peuplé de mythes, de rites et de croyances.*

S. Bruneau et M.-A. Roudil :

Le vent, l'Homme et le feu constituent trois volets d'une séquence générale, celle de la mort des arbres. Elle succède logiquement à la séquence des arbres dans les cimetières, la mort des Hommes. Elle est plus forte à ce moment du film car le spectateur a appris à aimer l'arbre en voyant toute la diversité, la beauté et l'extraordinaire richesse. Par sa place dans la structure narrative, cette séquence devient encore plus dramatique. Pour le vent, nous

avons filmé après la tempête de 1999, au-dessus de la forêt ravagée du camp de la Courtine, dans le Limousin. Les mouvements lents de la cinébulle, montgolfière adaptée aux techniques du cinéma, permettent de rendre – sans effets « prises de vues aériennes » – cette vision de dévastations comme peuvent en provoquer de grandes manœuvres militaires : immenses couloirs jonchés d'arbres abattus, aux troncs comme abasourdis, désolation, désastre indicible, paysage de guerre. Sur des milliers d'hectares : déchirures, brisures, cassures, soulèvements. Nous voulions restituer le point de vue du vent : fondre sur les arbres en caméra subjective, reconstituer ce mouvement qui les avait déracinés, glisser à proximité des troncs, s'arrêter en bordure avant d'effectuer une remontée sur quelques résistants. Mais, le vent, justement, nous empêcha de guider la montgolfière, comme s'il avait voulu nous interdire de prendre des images, de mettre en boîte les preuves de ses méfaits. Nous avons donc dû faire des compromis entre ce que nous voulions et ce qui était possible de faire en fonction de la météo. Le temps qu'il fait est un facteur qui nous a évidemment obsédé sur ce film puisque c'est de lui en priorité, donc de la lumière naturelle, que dépendaient nos activités, à savoir filmer les arbres.

Pour l'abattage des arbres en forêt tropicale, il n'y a aucun commentaire car toute information diminuerait le message ou serait redondant. Tout le monde comprend ce qui se passe et a déjà eu des informations sur les désastres de la déforestation des arbres tropicaux. Dans ces conditions, le point de vue d'un regard poétique est plus militant que n'importe quel discours. Nous avons décidé de filmer les arbres au plus près puis de jouer la répétition. La répétition engendre l'idée d'accumulation, de quantification. Mais c'est une répétition individualisée, ce n'est jamais le même arbre, ni le même type de situation. Il faut que l'on souffre à chaque chute, que ce soit à chaque fois une autre mort... Hormis le premier plan d'abattage où l'on voit le tronçonneur, les plans qui suivent montrent des arbres qui tombent seuls avec, au final, la trouée de lumière et cette coupe nette de la tronçonneuse sur le corps de l'arbre. La bande son renvoie au hors-champ du bruit des machines. Jusqu'au bout, l'image reste du côté des arbres et cela rend leur mort plus intolérable encore. Après ce drame de la déforestation de masse, reste le feu. Il est traité métaphoriquement dans le dernier long plan du film, par des arbres calcinés au milieu du désert du Namib. C'est un coucher du monde qui répond au lever du monde des Débuts. Il est si mystérieux, si magique, si apocalyptique qu'il ne pouvait venir qu'à la fin.

C'est une fin assez pessimiste, reflet d'une réalité qui est la nôtre, et en même temps d'une beauté troublante hors de toute réalité. Comme un présage du rendez-vous lointain entre le soleil et la terre.

Nous aimons citer la phrase de Lubitsch qui disait : « Filmer d'abord des maisons et des montagnes, alors vous serez mûrs pour filmer une comédie ! » Filmer un arbre est une autre épreuve de vérité qui ramène aux questions essentielles du cinéma. Nous nous souvenons en particulier d'un petit matin, durant lequel nous avions sans doute l'impression de tourner en rond dans notre réflexion. C'était à l'époque de nos premiers essais de tournage, nous nous étions arrêtés dans un petit coin de Normandie, devant un groupe d'arbres et le silence s'est installé dans notre regard. Nous ne savions plus comment filmer un arbre. C'était un vide angoissant. Antoine Meert, le chef-opérateur, a mis le doigt sur ce silence et nous a dit : « Imaginons un instant que vous soyez Spielberg, vous pouvez avoir tout ce que vous voulez dans l'heure, comment filmeriez-vous ces arbres, que désirez-vous faire ? » Nous avons compris, à force de discuter ensemble, que notre problème ne provenait pas de manque de moyens, ou seulement en partie, mais bien de l'absence de certitude quant à ce que nous voulions faire de ces arbres-là, de ce que nous voulions leur faire dire, de quel regard pour quelle histoire ? Savoir ce qu'on raconte guide l'écriture et, ce matin-là, notre souci était de ne pas savoir encore ce que nous ferions de ces arbres. Ils représentaient l'hiver, ils avaient une personnalité dans un paysage significatif mais nous n'avions pas encore la maîtrise de leur statut narratif. Nous avons pris conscience du besoin de cohérence dans l'écriture et surtout du besoin de logiques narratives afin de savoir comment détacher la parole des arbres. Ce fut un principe salvateur : garder toujours à l'esprit l'histoire générale du film et de chaque séquence en particulier tout en restant ouvert à l'impromptu, adopter un point de vue *a priori* à travers une structure narrative forte, établir un rapport particulier avec l'arbre en fonction de sa place dans le récit, faire des choix d'écriture très méthodique car un regard sur l'arbre a besoin de parti-pris. Tout au long de la réalisation de ce film, nous avons eu le sentiment de revenir aux sources du cinématographe, en termes de questionnement, de réflexion, d'apprentissage en acte. Nous avons connu la perplexité à chaque confrontation par rapport à la question « comment filmer un arbre », nous avons appris l'humilité car, contrairement aux idées reçues, l'arbre ne s'approche pas facile-

ment... L'arbre a beau être là, ne pas bouger, cette apparente facilité cache mal toute la difficulté de le cinématographier, de le rendre vivant, de le faire parler (tout l'art du cinéma étant de créer le mouvement et faire s'exprimer même les choses). De plus, l'arbre ne supporte pas l'erreur et n'admet ni l'imprécision ni la gratuité. Si nous nous trompons, nous savons par expérience qu'il portera le scandale à l'écran de façon décuplée.

Une des ambitions du film est de changer le regard à l'arbre pour que, à l'instar de notre rencontre avec Francis Hallé, le spectateur tombe un jour en arrêt devant un arbre comme il sait si bien le faire face à un animal tant il est vrai qu'on regarde toujours l'animal qui court sur la branche mais jamais l'arbre sur lequel il se déplace. L'écriture du film *Arbres* est au service de cette ambition. Le cinéma a la capacité de nous amener à redécouvrir ce qui nous semble ordinaire, familier, banal. Il permet d'opérer une relecture, de voir au-delà du voir. Dans ces instants-là, le cinéma atteint sa fonction d'art qui est de troubler notre rapport au monde. En ce sens, les « arbres en cinéma » n'ont pas fini de nous étonner et de nous questionner.

Arbres est un film de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil. Image : Antoine-Marie Meert ; conseiller scientifique : François Hallé ; récitant : Michel Bouquet. Une coproduction ADR Productions, Cobra Films, Arte France, Ciné Manufacture.

L'ARBRE DANS LE PAYSAGE

Dès les premières représentations du paysage en peinture, en Flandre comme à Venise, l'arbre occupe une place privilégiée : associé à quelques autres motifs (le rocher, le chemin, le nuage...), il fait le paysage. Et jusqu'à l'aube du XX^e siècle, l'arbre reste à l'ordre du jour du travail des peintres. Avec l'art moderne et le regard en mouvement, l'arbre en plein épanouissement cède la place à des fragments, des traces, des reconstructions d'arbre. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Il y a une vingtaine d'années on pouvait encore vivre avec les arbres, l'eau, le vent... Ces mots essentiels évoquent de nos jours la pureté d'un monde qui n'est plus le nôtre. Pourquoi, alors, en ces temps de détresse, avons-nous choisi de garder les yeux sur l'arbre ? Comment comprendre l'insistance du meilleur cinéma (Tarkovski, Erice, Kiarostami, Godard, Denis, Recha...) pour le rencontrer ? Jamais l'arbre n'a été aussi nécessaire à l'homme, mais jamais l'homme n'a exercé sur lui autant de pression de destruction. Dans quelle mesure le « paysage-catastrophe » des dernières tempêtes a-t-il contribué à modifier notre rapport imaginaire à l'arbre ?

Cet ouvrage se propose de faire le point sur les changements subis par l'image de l'arbre au sein de notre culture visuelle. Car nous pensons le futur en images, et pour comprendre ce qui se joue entre l'arbre et nous, les auteurs réunis dans ce livre ont choisi d'interroger le cinéma, la peinture et la photographie. L'image de l'arbre semble indispensable face aux bouleversements de notre monde. Mais quelle sorte d'image ?

CHAMP VALLON

Diffusion: Presses Universitaires de France

Photo de couverture : Abbas Kiarostami



9 782876 733480
ISBN 2-87673-348-X

22 €
(TTC France)