

# ARBRES

**Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil**

2001 | 50' | 35 mm 1,66 couleur | Dolby SR

visa d'exploitation 106 233

## GENERIQUE

---

### Résumé

*Arbres* raconte l'histoire du règne végétal depuis ses origines mythologiques. Mêlant conte initiatique et discours botanique, sources littéraires et inspirations philosophiques, il livre les aventures d'arbres aux capacités exceptionnelles. Les réalisateurs sont partis aux quatre coins du monde pour filmer des arbres qui se déplacent, qui choisissent une victime et qui l'étranglent, qui font preuve de timidité ou de folie. Avec ce film, ils éveillent l'attention du spectateur et la déplacent : de l'animal qui court sur la branche à l'arbre qui l'accueil.

### Générique

**Image :** Antoine-Marie Meert

**Commentaire :** Sophie Bruneau

**Conseiller scientifique :** Francis Hallé

**Récitant version française :** Michel Bouquet

**Récitante version anglaise :** Marianne Faithfull

**Récitant version allemande :** Otto Sander

**Son :** Marc-Antoine Roudil, Benoît Bruwier

**Directrice de production :** Sandrine Valageas

**Montage image :** Philippe Boucq

**Montage son :** Étienne Curchod

**Mixage :** Philippe Baudhuin

**Machiniste :** Olivier Marrel

**Producteurs délégués Belgique :** Anne Deline et Daniel De Valck

**Producteurs délégués France :** Delphine Morel et Jacques Debs

**Production :** ADR Productions (Paris), Arte France, Cobra Films (Bruxelles), Ciné

Manufacture (Lausanne) en coproduction avec Docstar, TSR-Télévision Suisse Romande, Carré Noir-RTBF, IRD-Institut de recherche pour le développement, Wallonie Image Production avec le soutien de la Commission européenne, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique et des télédiffuseurs wallons, Centre National de la Cinématographie, ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement, Procirep.

**Sortie en Belgique :** novembre 2001

**Sortie en France :** mars 2002

**Distribution Belgique :** AlterEgo films

**Distribution France lors de la sortie :** ADR Productions

**Distribution France depuis 2022 :**

Doriane Films (Cécile Farkas)

**DVD :** Éditions Montparnasse

**Ventes internationales :** Arte

# AUTOUR DU FILM

---

Lors de notre première conversation téléphonique, Sophie Bruneau m'a avoué beaucoup aimer parler de son travail de cinéaste. Cette parole, m'a-t-elle dit, crée naturellement un « *espace de rencontre* ». La question de la rencontre est centrale dans le cinéma de Sophie Bruneau et de Marc-Antoine Roudil, coréalisateur d'*Arbres* et de tous leurs films jusqu'en 2011. Elle revient régulièrement : dans les entretiens, dans les débats avec le public, dans l'engagement commun des deux réalisateurs à ce que le spectateur, via le collectif de la salle, ne soit pas désemparé face aux formes de cinéma les plus exigeantes. Elle est présente, *active*, dans les récits des genèses de leurs différents films. La rencontre est parfois privée, comme dans leur premier film commun, *Pardevant notaire* (1999), où la découverte du huis clos notarial a été permise par une succession familiale ; elle est philosophique dans *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés* (2005), qui traduit en images la rencontre avec une théorie de l'acceptation de la souffrance au travail, cela au travers du livre qui l'a divulguée<sup>1</sup> ; dans *Terre d'usage* (2009), elle se fait avec un territoire, l'Auvergne profonde, auquel ses habitants donnent voix ; elle est ce quelque chose d'ordinaire que la magie du cinéma transcende, comme dans les échanges entre les deux femmes de *Madame Jean* (2011). « *Contrairement à ce que cela pourra laisser penser*, Roudil répond à une remarque sur la variété, ainsi que l'écart apparent entre les sujets abordés par leurs films, *c'est cohérent. Tous sont nés d'une rencontre.* » Le film *Arbres* est pris en exemple : « *Les arbres, je ne les regardais pas, je n'avais rien à leur dire ou à en dire et puis j'ai entendu à la radio un botaniste pas comme les autres. Le film est né comme ça. On a décidé de filmer au cinéma<sup>2</sup> ce qu'il nous avait appris.* »<sup>3</sup>

## « Comme si on ouvrait la porte sur un monde nouveau »

Ce botaniste pas comme les autres est Francis Hallé, expert, penseur des forêts et des arbres, qui deviendra le conseiller scientifique du film. Selon leurs propres mots, Hallé les a sortis du rapport de banalité qu'ils avaient aux arbres, il a ouvert chez eux cet étonnement qu'ils ont voulu réveiller chez le spectateur au travers du film. Le botaniste ne parlait pas nomenclature ni langage scientifique mais individus, voire *personnages*. Il racontait l'histoire d'arbres extraordinaires qui marchent, qui s'associent en vue de leur défense, qui étranglent, qui communiquent. « *Après, je ne voyais plus les arbres de la même façon*, raconte Bruneau. *J'irais même plus loin : une fois qu'on se met à regarder les arbres, qu'ils se mettent à vivre autour de nous, on se sent moins seul. C'est comme si on ouvrait la porte sur un monde nouveau.* »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Christophe Dejours, *Souffrance en France, La banalisation de l'injustice sociale*, éditions du Seuil, Paris, 1998.

<sup>2</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>3</sup> Claudine Le Pallec Marand, *Regards croisés sur les souffrances au travail*, Critikat, 6 fév. 2006. Entretien avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil à l'occasion de la sortie de leur film *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés*. [Entretien : Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil \(Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil\) - Critikat](#)

<sup>4</sup> Olivier Leconte, *Des journées entières dans les arbres. Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres*, Publié le 01/02/2002, Cinergie.be [Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres - Cinergie.be](#)

Dans son texte *Sur la piste animale*, le philosophe français Baptiste Morizot renverse le célèbre fragment dans lequel Blaise Pascal exprime son incrédulité face à la solitude de l'homme moderne. Celui-ci n'est pas seul, car le monde foisonne d'autres espèces. Au « *silence éternel de[s] espaces infinis* »<sup>5</sup> qui effraie Pascal, Morizot oppose la richesse du compagnonnage qui s'offre à l'animal humain du moment où il tisse un lien d'amitié existentielle avec les autres espèces de la planète. Les images d'arbres de Bruneau et Roudil épousent une autre échelle, déplacent une fois de plus le regard, car elles partent du constat « *que l'on voit toujours l'animal qui court sur la branche mais jamais l'arbre sur lequel il se déplace* ». Le film *Arbres* est la recherche par images d'une relation nouvelle, de vivant à vivant, avec le règne végétal.

## Les étapes de l'écriture du film

Comment mettre en images ce « monde nouveau » ? L'une des nouveautés du monde qu'*Arbres* entrouvre au spectateur, justement, est qu'il est fait d'arbres et non de forêts, c'est-à-dire de singularités porteuses de récits à chaque fois uniques.

Le processus d'écriture et de réalisation du film a duré une dizaine d'années. Son idée remonte au début des années 1990, bien avant la réalisation de *Pardevant notaire*. Au début de l'écriture du film, Bruneau et Roudil envisageaient de réaliser une série de 18 portraits d'arbres de 3 à 5 minutes. Malgré l'intérêt des chaînes télévisées, ce projet initial trouvait mal sa place dans leurs grilles ; la série de portraits n'a pas vu le jour à cause d'une impossibilité financière. Les années suivantes ont été un parcours d'accumulation des connaissances. « *Aujourd'hui, avec le recul, nous pensons que toutes ces années [...] ont été nécessaires pour [...] permettre une accumulation des savoirs pluridisciplinaires sur les arbres.* »<sup>6</sup> Ces années de gestation leur ont permis de rebondir vite lorsqu'une chargée de programme Arte a voulu monter une séance thématique autour des arbres. Bruneau et Roudil avaient acquis la maturité pour écrire un moyen métrage d'une cinquantaine de minutes. Dans ce nouveau projet, la logique du portrait était mise de côté. Les liens de parenté entre les arbres étaient mis en valeur, ainsi que la portée poétique de chacune de leurs histoires. Voyait le jour une logique narrative plus ouverte, moins linéaire, semblable à la forme des branches.

## Essai poétique à fondement scientifique

Selon la définition des réalisateurs, *Arbres* est un « *essai poétique à fondement scientifique* ». Un film-essai est une forme avoisinant celle du documentaire, la pratique de cinéma que Bruneau et Roudil ont parcourue durant les années de leur collaboration. Le film-essai ne contredit pas le lien au réel revendiqué par le documentaire, mais il le décroïsonne. Dans sa matière filmique, le réel et le récit fictionnel se trouvent imbriqués, entrelacés. Leurs frontières

---

<sup>5</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Le Livre de Poche, Paris, 2000, p. 58. Cité par Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2017, p. 158.

<sup>6</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 248.

sont volontairement nuancées. Le film-essai « oscille »<sup>7</sup> : entre le réel et sa transcription, entre propos scientifique et poétique, entre respect des sources et réinterprétation personnelle. Bruneau et Roudil assument cette indétermination de la forme et ils en font la spécificité de leur approche : « *d’histoire d’arbres en histoire d’arbres, écrivent-ils, l’écriture du film se construit comme une transposition poétique d’observations scientifiques où des phénomènes étonnants deviennent matière à microfictions* ». Profitant de la structure flexible du film-essai, « *forme ouverte qui rapproche des choses séparées* »<sup>8</sup>, les réalisateurs ont pu imaginer un film où chaque histoire est une fausse fiche signalétique qui va « *du conte traditionnel aux dernières découvertes des botanistes en passant par des anecdotes qui ont la saveur des souvenirs d’enfance* »<sup>9</sup>.

C’est là que la caméra doit rentrer en jeu. Comme dans toute pratique de cinéma proche du documentaire, l’écriture est souvent un pari ou une hypothèse qu’il faut vérifier, caméra à l’appui, auprès du réel. Comment faire pour que chaque « fiche signalétique » restitue l’unicité de chaque arbre ? Pour répondre à cette question, il faut s’accorder le temps de la rencontre. Accompagnés d’Antoine-Marie Meert, cameraman et complice du projet, et d’Olivier Marrel, machiniste, les réalisateurs ont entamé le projet fou de filmer les arbres du monde.

## « Alors, comment filmer l’arbre ? » : la réalisation

Le processus de réalisation d’*Arbres* a duré environ deux ans. La petite équipe de tournage a arpenté beaucoup de territoires (« *plus de trois fois le tour de la terre* »<sup>10</sup>), notamment aux États-Unis, en Afrique subsaharienne et en Europe, durant dix semaines de repérages et dix-huit semaines de tournage. Les repérages sont entre autres nécessaires car on filme en pellicule, ce qui oblige à savoir en amont ce qu’on va filmer et pourquoi. Le film étant tourné en Super-16mm (il sera gonflé en 35 mm), la plupart du tournage s’est faite en non-synchrone (image et son séparément). En revanche, le travail de recherche sonore sur place a été important. Bruneau et Roudil ont pris beaucoup de sons eux-mêmes sur les lieux du tournage et, pour la partie tournée à Madagascar (très conséquente, car elle correspond aux séquences du baobab, du palétuvier, de l’arbre banyan et du figuier étrangleur), ils ont travaillé avec un ingénieur du son. Depuis le début du tournage, et que ce soit au niveau de l’image ou du son, les réalisateurs ont été confrontés à la question des *intentions*<sup>11</sup> : que veut-on raconter, pourquoi et comment ? Placés devant l’arbre, ils découvraient un sujet foncièrement anti-cinématographique.

---

<sup>7</sup> Je reprends ici l’image de Suzanne Liandrat-Guigues, *Un art de l’équilibre*, dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L’Essai et le Cinéma*, Champ Vallon, 2004, p. 11. Pour une plus ample reconnaissance de la forme essai, je renvoie au très beau chapitre du même livre : José Moure, *Essai de définition de l’essai au cinéma*.

<sup>8</sup> Sophie Bruneau, entretien privé.

<sup>9</sup> Philippe Simon, *Arbre, mon semblable, mon frère*, Cinergie.be, Critique consultable en ligne : [Arbres\\_Cinergie\(cobra-films.be\)](http://Arbres_Cinergie(cobra-films.be))

<sup>10</sup> Patrick Leboutte, avant-propos du dossier de presse. Le dossier est téléchargeable sur le site d’AlterEgo Films, maison de distribution d’*Arbres*, [arbres dossier de presse.pdf](#)

<sup>11</sup> C’est l’expression employée par Bruneau, cf. Anne Feuillère, *50/50 – Arbres de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil*, entretien, publié le 12/01/2021, Cinergie.be, [50/50 - Arbres de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil - Cinergie.be](#)

« 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. Alors, comment filmer l'arbre ? »<sup>12</sup>

La réponse à cette question, c'est-à-dire la bonne technique pour filmer l'arbre, a été apportée par l'histoire et par la personnalité de chacun d'entre eux. Partant du constat qu'un arbre est comme un être humain : il a un vécu, « un caractère, un physique, sa propre architecture »<sup>13</sup>, la mise en forme a été le tremplin pour permettre à cet individu unique de s'exprimer : de le faire passer du statut d'objet à celui de sujet. Le séquoia, par exemple : malgré son gigantisme, qui pourrait faire appel à des mouvements de caméra remontant le long du tronc, les réalisateurs ont opté pour des plans en Steadicam qui se dirigent sur ses pieds de « pachyderme »<sup>14</sup>. Ce choix est réfléchi : il suggère le gigantisme du séquoia en le travaillant hors champ et il fait ressortir son essence, sa puissance animale qui donne presque peur de bouger, « de crainte qu'il nous écrase s'il venait à se réveiller »<sup>15</sup>. Des critères environnementaux indiquent le moment le plus propice au tournage : les séquoias ont été filmés pendant l'hiver, d'un côté pour obtenir la réverbération optimale assurée par le blanc de la neige, de l'autre pour parvenir à une image nouvelle (on a tendance à voir cette espèce plutôt en été). « Les choses devaient être explicites dans le visible, précise Bruneau. Au fil de nos recherches, on s'est rendu compte que telle lumière révélait une facette cachée de l'arbre, que le vent l'animait d'une certaine façon, qu'un troupeau de chèvres ou un promeneur qui passaient créaient un rapport à l'arbre »<sup>16</sup>. Un large éventail de techniques a permis de choisir à chaque fois la meilleure approche cinématographique. Steadicam, cinébulle<sup>17</sup>, grue, travelling, plan fixe, panoramique : pour chaque arbre, Bruneau et Roudil ont voulu produire une *forme qui pense*, c'est-à-dire une image et un son dévoilant le sens caché de l'arbre sans avoir recours ni au plan informatif (le séquoia filmé dans sa hauteur) ni au commentaire explicatif.

---

<sup>12</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op. cit., p. 248.

<sup>13</sup> Antoine-Marie Meert, *Comment filmer l'arbre ?*, Bonus du DVD.

<sup>14</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op. cit., p. 253.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Olivier Leconte, *Des journées entières dans les arbres. Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres*, Publié le 01/02/2002, Cinergie.be [Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres - Cinergie.be](http://www.cinergie.be/entrevue-avec-sophie-bruneau-et-marc-antoine-roudil-pour-arbres)

<sup>17</sup> Une cinébulle est une mini-montgolfière motorisée adaptée au cinéma. Très stable, elle permet un rendu proche du Steadicam dans des endroits où il ne serait pas possible de faire des travellings. La caméra est fixée sur une tête pivotante Ronford Mini 7, qui lui permet de panoter à 360°. La nacelle est constituée d'une banquette biplace (pilote et cameraman) où on s'installe pour filmer.

## Un jour avec Bouquet

Le commentaire du film a été écrit par Sophie Bruneau après la fin du montage (durant cette phase, les réalisateurs ont travaillé avec une voix témoin). Tout comme le commentaire, le montage a été pensé pour faire communiquer les histoires des arbres entre elles et constituer un réseau entre les différents « *petits contes réels* »<sup>18</sup>. Pour le texte, Bruneau a puisé de manière transdisciplinaire, de manière à ce que chaque histoire relève d'une influence – mythologique, botanique, philosophique, d'anthropologie de la nature – et que ces inspirations, réappropriées et transformées par son écriture, se croisent dans un récit cohérent. Dans le montage et dans le commentaire, en effet, l'agencement des histoires est ainsi conçu que le film s'ouvre par le début du vivant (le mythe de la création avec le Baobab) et se clôt sur la fin des choses (la mort des arbres). Le choix du timbre et de l'interprétation du texte se révèle centrale pour porter la logique du récit. Bruneau et Roudil souhaitaient la voix d'un homme mûr, qui témoigne d'une certaine autorité et ait pu faire l'expérience des histoires qu'elle raconte<sup>19</sup>. Leur choix se porte sur l'acteur Michel Bouquet (1925-2022), déjà voix du commentaire de *Nuit et Brouillard* (1956). Pour le film d'Alain Resnais, l'enregistrement avait duré une semaine, pour *Arbres* cela n'a pu prendre qu'une journée. « *Le talent de Bouquet est entièrement au service du texte, dit Bruneau. Il sait faire passer les mots sans mettre en avant sa personnalité* »<sup>20</sup>.

C'est sur cette journée avec Michel Bouquet que se referment dix ans de réflexion, de connaissance du sensible, d'assemblage de « *petits cailloux* »<sup>21</sup>, de rencontre, tournage et écriture de l'arbre, qui représentent l'aventure du film. Tout le processus ayant été guidé par la volonté de raconter l'arbre par le langage du cinéma – et que les réalisateurs se considéraient « *auteurs dans leurs désirs* »<sup>22</sup>, – le film sortira non seulement à la télévision mais aussi en salles de cinéma.

### « Pour nous, c'était un vrai conte de fées ! » : la sortie en salle

La postproduction terminée, Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil se tournent vers Thierry Abel, directeur du cinéma Arenberg de Bruxelles, qui se déclare partant pour passer *Arbres* dans l'une de ses deux salles. La confiance de Thierry Abel transforme les réalisateurs en distributeurs : Bruneau et Roudil réalisent les affiches du film, les collent, activent leur réseau de connaissances, organisent des projections de presse. Des articles apparaissent le jour de la sortie du film, Francis Hallé parle du film dans l'émission télé *Le Jardin extraordinaire...* « *Tout s'enchaîne, le bouche-à-oreille marche* »<sup>23</sup>. 6 000 spectateurs se pressent rien qu'à l'Arenberg. Une énergie déployée sur la durée, une rencontre avec les arbres étalée, creusée,

---

<sup>18</sup> Sophie Bruneau, Sarah Sékaly, À propos de Frederick Wiseman. In : *Communications*, 71, 2001, Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Le Parti pris du document*, p. 231.

<sup>19</sup> Olivier Leconte, *Des journées entières dans les arbres. Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres*, cit.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Sophie Bruneau, entretien privé.

<sup>22</sup> Anne Feuillère, *50/50 – Arbres de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil*, Entretien, cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*

devenue finalement connaissance et amitié profonde, confluent dans un rêve de jeunes apprentis cinéastes qui se réalise. Le succès des projections bruxelloises permet d'envisager la sortie en salles en France. « *Pour nous, c'était un vrai conte de fées !* »<sup>24</sup>

## POINT DE VUE DE L'AUTEUR·RICE

---

### SOUS LE SIGNE DE LA FICTION

Le film *Arbres* s'ouvre avec le récit d'un mythe. Le prologue du film est constitué par des plans fixes de somptueux baobabs. La voix off relate une légende, le mythe kényan de la création de l'arbre : suite aux plaintes du baobab, insatisfait de son apparence, Dieu l'aurait replanté à l'envers afin qu'il ne puisse plus se regarder. Le choix est fort d'ouvrir le film par un mythe, autrement dit par la fable et, par extension, par le récit fictionnel. Dès le prologue, Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil invitent le spectateur à se laisser emporter par le plaisir de la narration.

Ce plaisir n'est pas donné d'emblée, il est le résultat d'un processus complexe et conscient d'écriture filmique. *Arbres* se situe au croisement du documentaire et de la fiction. Il est un film « *dans l'ordre du cinéma documentaire* »<sup>25</sup> car les arbres sont filmés dans leur milieu, lors du tournage, les réalisateurs n'ont ajouté aucun élément (décors, accessoires) ni apporté de modifications à leur environnement naturel. L'image est un témoignage fidèle de la réalité des arbres filmés, des lieux où ils se rencontrent, des spécificités de leurs espèces.

Mais *Arbres* est aussi et surtout un film qui raconte des histoires ; le film intègre des séquences à l'écriture fictionnelle et construit des *personnages*. Le botaniste Francis Hallé évoque à plusieurs reprises l'altérité totale que ces derniers représentent par rapport aux êtres humains. « *C'est un peu comme si, visitant une lointaine planète, nous rencontrions une forme de vie extraterrestre avec laquelle nous n'avons pas de langage commun et qui se fonde sur des principes qui ne sont pas les nôtres.* »<sup>26</sup> Mettre en place un langage cinématographique qui permette de rentrer en contact avec les arbres : voici l'intention, et l'apport majeur, du travail de Bruneau et Roudil ; donner une perception de la vie, du ressenti et des diverses sensibilités de ces êtres, tous également muets et immobiles ; nous mettre à leur place, autrement dit *nous déplacer*. L'enjeu des réalisateurs est moins de prêter une intériorité aux espèces filmées, ce qui serait revenu à se substituer à elles, que de façonner un spectateur nouveau, à même d'éprouver sensiblement la réalité de ce *sujet* à part entière qui est l'arbre.

Ce travail de déplacement commence par le tournage : ce sont les cinéastes qui, avant de le transmettre aux spectateurs, ont dû apprendre l'art complexe du dialogue avec ces autres

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Sophie Bruneau, *Comment filmer l'arbre ?*, Bonus du DVD.

<sup>26</sup> Francis Hallé, *Atlas de botanique poétique*, éditions Arthaud, 2016, p. 8.

vivants. Devant chaque arbre, Bruneau et Roudil se sont demandé comment le filmer afin de traduire son vécu propre. Via le cinéma, les réalisateurs ont dû opérer la médiation entre l'humain et l'arbre ; transition fragile, puisqu'elle doit se tenir en équilibre sur le seuil de l'anthropomorphisme. Le philosophe Baptiste Morizot, qui a fait du pistage des animaux sauvages une réflexion philosophique, parle de ce travail de médiation comme d'une démarche diplomatique. « *Si l'on accomplit le travail diplomatique de traduction, d'intercession, écrit Morizot, il est possible d'entrer en contact avec tous ces aliens familiers que sont les autres formes de vie.* »<sup>27</sup> Se mettre à la place de l'autre, se déplacer afin d'adopter sa perspective, revient à l'imaginer. « *Toute enquête engagée à faire justice à un vivant est cryptozoologique, conclut Morizot, elle recherche une créature fantastique.* »<sup>28</sup>

## Le temps de la rencontre

Quiconque se donne comme tâche de saisir la créature *fantastique* qu'est l'arbre doit prendre en compte une donnée parmi toutes : le temps. On ne compte pas les scientifiques, les artistes, les auteurs qui ont mis en exergue la question temporelle : ce temps long que la rencontre nécessite. Professeur de sciences naturelles, Alexis Jenni l'écrit dès le début de son essai sur les arbres : « *d'eux, il ne faut pas attendre de mots articulés [...] c'est leur forme tout entière qui est leur sens ; il faut seulement les regarder. Mais avec attention, et longtemps. J'ai pris le temps* »<sup>29</sup>. Cette disposition « attentionnelle » est intrinsèque au travail de botaniste. Francis Hallé se sert de la « *médiation esthétique* »<sup>30</sup> du croquis. « *Photographier en 1/50 de seconde ne suffit pas pour faire connaissance de l'arbre, explique Hallé. Je travaille au cœur de la forêt et il me faut parfois une matinée entière pour dessiner un arbre. Je tourne autour, je le regarde de face, de côté, d'en bas, d'en haut. Tous les angles sont bons.* »<sup>31</sup>

Cette remarque de Francis Hallé peut s'adresser aux dessinateurs autant qu'aux cinéastes. Tourner autour, apprécier la différence des angles, prendre le temps de les choisir en fonction du regard que l'on veut apporter, c'est aussi le travail d'une caméra. Que ce soit dans les plans fixes, dans les plans en mouvement, dans la structure générale du film, chaque choix de réalisation d'*Arbres* est le résultat d'une négociation avec l'élément temporel, puisqu'il restitue la durée nécessaire à ce que la rencontre ait lieu.

## Le contrechamp absent

Dans le cinéma documentaire, le plan fixe est l'une des manières de viser le réel. Le cadrage fixe travaille la durée, il est dépouillé des effets de la représentation, il transmet une sensation d'objectivité. Ainsi, le spectateur a l'impression de rentrer en contact avec la vérité de ce qui

---

<sup>27</sup> Baptiste Morizot, *Une saison chez les survivages*, dans *Le Rêveur de la forêt*, Musée Zadkine, éditions Paris-Musées, p. 112.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>29</sup> Alexis Jenni, *Parmi les arbres. Essai de vie commune*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021, p. 9.

<sup>30</sup> Francis Hallé, *Une vie à dessiner les arbres. Entretien avec Emanuele Coccia*, dans *Nous les arbres*, Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2019, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*



est filmé. *Arbres* ne fait pas l'impasse sur cette relation privilégiée entre le plan fixe et le réel ; il ne l'érige pas non plus en clé de lecture exclusive. La durée du plan fixe favorise l'observation, elle laisse d'autres réalités émerger derrière celle, brute, de l'image. La lecture des plans de ce film « *tourné vers l'enfance* »<sup>32</sup> devra se faire plutôt par strates, laissant affleurer celles que la réalité dissimule.

Séquence aux allures de vues du premier cinéma, celle de l'arbre urbain (séq. 6) présente une série de plans fixes enregistrant autant d'arbres au milieu d'espaces qui nous sont familiers : rues, places, cour de récréation. Cette séquence est l'une de celles où s'exprime le mieux l'intention des réalisateurs de mettre en place un échange sensible entre les arbres et le spectateur. La solitude de l'arbre urbain est soulignée par le commentaire off, qui oriente notre regard vers une lecture le personnalisant : « *aujourd'hui, l'arbre des villes regarde passer les gens, mais les gens vont et viennent sans le voir* ». Bruneau et Roudil nous convient à une drôle d'expérience : un échange de regards dont le contrechamp est absent. Les arbres regardent les humains qui passent, ceux-ci les ignorent ; par ce jeu subtil de mise en scène, ce sont les spectateurs qui prennent la relève du regard qui manque.

Auteur d'un texte autour des forêts comme territoires de résistance, le militant et philosophe Jean-Baptiste Vidalou résume bien la véracité de cet échange paradoxal entre espèces qui ne partagent ni langue ni possibilité de s'interpeller mutuellement par les yeux mais qui, faisant fi de ces impossibilités, mettent en place d'autres stratégies. « *La sensation de la forêt qui me regarde, comme moi qui regarde la forêt, n'est pas une tournure de phrase mais bien une réalité irréductible.* »<sup>33</sup> Par ce regard *en deçà du film* que nous adressons aux arbres, nous sommes engagés dans le dialogue, mobilisés dans notre capacité à éprouver sensiblement la relation.

Ce regard renvoyé au spectateur qui l'interpelle et le prend à partie prend toute son ampleur à la fin de la scène de l'abattage (séq. 24). Dans cette séquence, les réalisateurs prennent soin de filmer la coupe de différents arbres, afin qu'on « *souffre à chaque chute* »<sup>34</sup>. À la fin de la séquence, les réalisateurs s'assurent définitivement la participation émotionnelle du spectateur par un très long plan fixe d'une coupe nette d'un tronc. La proximité et la durée de ce dernier plan, ainsi que sa position en fin de séquence, transfigurent la coupe : d'entaille, elle devient, aux yeux du spectateur, blessure. Précisément parce que cela ne bouge pas et parce que cela dure, le plan fixe nous prend à partie ; il nous invite à percer les épaisseurs du réel, il nous laisse le temps nécessaire à la découverte des dimensions cachées derrière la réalité immédiate. Ainsi, la coupe est une blessure, l'humain est un décor, l'arbre est un ensemble de sensibilités.

---

<sup>32</sup> *Arbres*, dossier de presse, p. 13. Le dossier est téléchargeable sur le site d'AlterEgo films, maison de distribution d'*Arbres* : [arbres dossier de presse.pdf](#)

<sup>33</sup> David Abram, *Comment la Terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, « Les empêcheurs de penser en rond », La Découverte, Paris, 2013, p. 96. Cité dans Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, op. cit., p. 193.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 273.

## Pour en finir avec la traversée. Les mouvements de caméra

Les cinéastes ayant porté l'arbre à l'écran sont innombrables, au point que l'on pourrait esquisser à partir de ces représentations une contre-histoire du cinéma<sup>35</sup>. À l'écran comme dans la vie, l'arbre est partout, ce qui rend chimérique toute entreprise d'énumération. Malgré cette omniprésence et la diversité des approches, l'arbre au cinéma reste inséparable de l'affect du personnage : il le métaphorise, il lui assure un cadre ; même quand, par sa taille, il amoindrit la présence humaine, il offre à l'intériorité du personnage « *un territoire d'expansion* »<sup>36</sup>.

Dans *Arbres*, les humains sont quasi absents. La disparition de l'élément humain est progressive et signifiante. Parmi les seules séquences où sa présence est significative il y a celles, déjà évoquées, du baobab et de l'arbre urbain : les humains y font office de figurants. « *On pense au début, naïvement, que [filmer les arbres] va être plus simple que les hommes, parce qu'ils sont là, que l'on va à leur rencontre, qu'ils ne vont pas bouger* »<sup>37</sup>. Le fait, justement, que les arbres ne viennent pas vers nous, oblige les cinéastes à une réflexion inédite sur les mouvements pour aller vers eux. Cela est sans précédent de réaliser un film où la subjectivité, la sensibilité de personnages non humains, n'émergent pas d'une personnification – ça reviendrait à tomber dans l'anthropomorphisme – mais uniquement de la forme de cinéma. La raison d'être de chaque mouvement de caméra est propre à l'espèce filmée. La solitude, la folie, la timidité, sont des attributs des *personnages arbres*, vers qui aucune déambulation humaine ne nous conduit. La séquence du séquoia (séq. 5) est la seule qui met en scène des humains : un petit groupe d'enfants. En trois plans tournés en Steadicam, la caméra suit les déplacements de trois enfants différents dans l'impressionnante forêt de séquoia californienne. Dans le dernier plan de la séquence, les enfants sont quatre. La caméra recule pendant qu'eux, ils rentrent dans la forêt. Le spectateur reste quant à lui à l'extérieur.

Il n'est pas anodin de placer cette séquence en début de film. Elle prolonge le lien, déjà établi par le baobab, entre l'arbre et la mythologie. De plus, elle affirme le pouvoir évocateur de l'arbre, « *l'incroyable capacité à nourrir l'imaginaire que possède le séquoia dès qu'on se trouve à ses pieds* »<sup>38</sup> et qui fait opter les réalisateurs pour des plans qui ne cadrent que les bases des arbres : « *pieds de géant, de pachyderme, qui réactivent en nous d'anciennes frayeurs et fascinations enfantines* »<sup>39</sup>. Enfin, le choix de ne pas suivre les enfants à l'intérieur de la forêt est révélateur d'une démarche plus générale, privilégiant le mouvement latéral à celui en avant, qui figurerait une traversée, autrement dit, qui suivrait ou évoquerait le déplacement d'un humain.

---

<sup>35</sup> Cf. Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 9.

<sup>36</sup> Caroline Renard, *Les Sous-bois du cinéma*, Entrelacs [Online], 6 | 2007 : <http://journals.openedition.org/entrelacs/333>

<sup>37</sup> Bruneau Sophie, Sékaly Sarah. À propos de Frederick Wiseman. In : *Communications*, 71, 2001. *Le Parti pris du document*, sous la direction de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin. pp. 225-232. Texte disponible en ligne : [À propos de Frederick Wiseman - Persée \(persee.fr\)](#)

<sup>38</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op. cit., p. 253.

<sup>39</sup> *Ibid.*

« La seule question que j'ai à poser à la forêt ce n'est pas : quelle est ta figure et quels en sont les contours, demandait le philosophe Gilles Deleuze, mais quelle est ta puissance ? C'est-à-dire : jusqu'où iras-tu ? »<sup>40</sup> Établir les contours de la forêt équivaldrait à la mesurer, toute entreprise de mensuration étant un outil de contrôle pensé par l'humain et pour l'humain. Rompre avec le topos de la traversée des bois, à savoir ne pas laisser le spectateur franchir le seuil de la forêt, est un geste de cinéma indissociable d'une volonté de préserver, voire de protéger, sa puissance, ainsi que de respecter son droit à l'expansion. Aucun travelling latéral d'*Arbres* ne se clôture sur l'extrémité d'une forêt : d'autres arbres, impossible de les quantifier, sont dans le hors-champ.

La question adressée à la forêt : « jusqu'où iras-tu ? » attend moins de précisions topographiques que l'expression d'une puissance. Le choix de ne pas s'engager dans les forêts, de rester au plus près des singularités représentées par chaque individu arbre, souligne son autonomie de sujet. Le pouvoir évocateur de l'arbre ne nécessite pas de médiation humaine, seule l'entremise de la caméra.

En aucun cas la caméra d'*Arbres* ne se désolidarise de ses sujets. Trois plans circulaires métaphorisent la « folie » du hêtre tortillard (séq. 19). Les formes tordues sont le résultat d'une mutation génétique ; ce sont les réalisateurs qui se font interprètes de la supposée folie, et le passage du point de vue humain au trouble de l'arbre « ne tient peut-être qu'à la grâce d'un travelling »<sup>41</sup>. Par deux longs travellings latéraux sur une palmeraie, les réalisateurs suggèrent « un interminable rayonnage de grande surface »<sup>42</sup>. La voix off fait l'inventaire des produits dérivés du palmier. « Un contraste apparaît entre la poésie de la palmeraie [...] et sa transformation en lieu de consommation »<sup>43</sup>. Des gros plans caressant l'arbre Mathusalem (séq. 14) transfigurent l'écorce en peau ridée. Le bruit de vent qu'on entend vient de loin ; on dirait qu'aucun obstacle n'en a dévié le souffle, comme s'il avait traversé le désert, ou le passé. Les deux déplacements de caméra en sens opposé réduisent la sensation de mouvement et restituent la réalité de cet arbre à moitié mort et à moitié immortel, « pour qui le temps stagne »<sup>44</sup>.

## L'arbre qui fait monde. La structure narrative

Les recherches scientifiques les plus récentes insistent sur l'interaction du vivant au sein de l'évolution. Véritable treillis visuel des différentes espèces, la structure narrative d'*Arbres* participe à l'expression de cette interdépendance. Car l'arbre, « loin d'être un solitaire remarquable, existe en groupe »<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, *Cours à Vincennes*. Cité dans Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, op. cit., p. 189.

<sup>41</sup> *Arbres*, dossier de presse, cit., p. 13.

<sup>42</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op. cit., p. 259.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>45</sup> Paul Sztulman, *De la forêt humaine aux mondes sylvains*, dans *Le Rêveur de la forêt*, op. cit., p. 25.

Le tournage du film relève de la prouesse. Bruneau et Roudil ont sélectionné des espèces d'arbres en fonction de leur nature extraordinaire, cela malgré leur distance géographique ; puis, ils ont parcouru « *plus de trois fois le tour de la terre* »<sup>46</sup> pour les filmer. Cette démarche révèle une double attitude : d'un côté, un esprit volontariste, une profonde foi dans la capacité du cinéma d'enregistrer un échantillon signifiant du monde. De l'autre côté, une disposition humble, *au service de*, qui cherche et qui se déplace aux quatre coins de la planète pour trouver l'espèce choisie. Jean-Baptiste Vidalou décrit cette disposition à s'adapter en fonction de l'arbre propre aux bâtisseurs : « *trouver les arbres propices [...] scrutant le diamètre, la courbe et les formes de l'arbre désiré et imaginant déjà la place qu'il tiendra dans la structure finale [...]* »<sup>47</sup>. Imaginer la place que *ces arbres propices* tiendront dans la structure finale tient aussi bien du bâtissage de l'arbre que du montage d'un film.

À première vue, *Arbres* se propose comme un herbier cinématographique ; chaque séquence constitue une nouvelle planche dans le livre que le film métaphorise. En revanche, la structure du film s'extrait du cas précis de chaque espèce. De l'agencement des séquences résulte une narration qui les transcende. La structure du film ne fait pas que raconter *aussi* une histoire, elle raconte une *autre* histoire.

C'est avant tout une histoire dont les humains sont progressivement effacés. Le film s'ouvre sur la relation ancestrale qui unit l'arbre à l'humain : par le mythe, il fait la jonction entre « *un monde où nature et culture désignaient la même chose : un pays sans frontières* »<sup>48</sup> ; par le conte, il rappelle l'ancrage profond de la forêt dans l'inconscient collectif, ce « *parfait conducteur de rêves* »<sup>49</sup> dont parlait Max Ernst. La séquence de l'arbre urbain (séqu. 6) désolidarise l'humain de ces autres vivants. C'est un moment de rupture, à partir duquel le film se concentre sur les histoires des arbres du monde. L'enchaînement des séquences des différents arbres dessine une cartographie poétique, où le passage d'une espèce à l'autre se fait par glissement : entre l'arbre qui marche (séqu. 12), mort d'avoir contourné l'interdit du mouvement, et l'arbre Mathusalem (séqu. 14), virtuellement immortel ; entre les stratégies d'attaque du figuier étrangleur (séqu. 16) et celles de défense de l'acacia (séqu. 17) ; entre la forme anarchique du fau de Verzy (séqu. 19) et celle de l'arbre banyan (séqu. 20), dont les branches s'étendent à l'horizontale. Le travail sur le son soutient cette logique. Les ambiances sonores qui circulent entre les séquences n'assurent pas la transition, elles la nuancent. La séquence de la mort des arbres, qui clôt le film, acquiert en puissance dramatique par sa place dans la structure narrative : « *elle est plus forte à ce moment du film car le spectateur a appris à aimer l'arbre* »<sup>50</sup>.

La structure du film par analogies permet de s'extraire de la logique de la planche d'herbier, ainsi que de celle de l'unité spatiale et temporelle de la séquence de cinéma, et de faire le lien

---

<sup>46</sup> Patrick Leboutte, avant-propos du dossier de presse.

<sup>47</sup> Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, éditions La Découverte, Paris, 2017, p. 126.

<sup>48</sup> *Arbres*, dossier de presse, p. 5.

<sup>49</sup> Max Ernst, *Les Mystères de la forêt*, Minotaure n°5, 1934.

<sup>50</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op. cit., p. 272.

entre des arbres que tout différencie et que des milliers de kilomètres éloignent. Les arbres de Bruneau et Roudil dessinent une cartographie autre, non continue, où les « *manières hétérogènes et intimes* »<sup>51</sup> de se rapporter aux espèces priment sur la logique géographique. Au niveau du commentaire off, l'écriture poétique a raison de la portée informative. Sophie Bruneau s'inspire autant de textes scientifiques que de textes mythologiques, philosophiques, littéraires, elle fait se rencontrer les différents champs lexicaux à l'intérieur d'une même séquence. Les contours des discours et des disciplines s'estompent. Le savoir *tissé* qui en résulte traduit dans notre langage la sensibilité de l'arbre, la prolifération de sensibilités inextricables qui constituent son monde.

Cette structure de film a une deuxième conséquence. Le fait que le récit avance par analogies produit un effet de continuité entre les arbres. Cela n'amoindrit pas les différences mais les fait se souder, voire se confondre. Prend forme un arbre composite, constitué de toutes les richesses de tous les arbres. Une langue sans première personne se dégage, une manière de *faire personnage* faite de circulations plastiques, de sensibilités communes, de transmissions aériennes, qui a peu à voir avec l'individu « délimité » auquel une partie du cinéma nous a accoutumés. Cet *arbre qui fait monde* l'emporte sur le personnage. C'est la perte de cet arbre-ci qui nous émeut à la fin du film : la perte d'un vivant avec lequel nous avons vécu dans le même pays sans frontières.

## Au service de l'arbre

La botanique des dernières décennies est en train d'opérer un renouvellement radical de notre regard sur les autres vivants. Depuis les années 1970, les botanistes ont retrouvé un « *élan métaphysique* »<sup>52</sup> qui permet d'appréhender le monde des vivants comme un espace d'interpénétration, où les différentes espèces interagissent selon une logique de coopération. Sous le sillage de la botanique, d'autres pratiques, certaines avoisinant les sciences naturelles, d'autres éloignées et regroupant un champ d'interrogations qui va de l'anthropologie aux arts plastiques, permettent de repenser la relation au vivant. La qualité de la présence de l'arbre dans le cinéma contemporain est assurément la marque d'un point de non-retour, ainsi que d'un renversement de point de vue. De manière évidente et souvent assumée par les réalisateurs, l'arbre est de moins en moins un élément d'émerveillement ou de décor mais un motif à part entière, dont la présence se charge tour à tour de symboliser les personnages (*Nouvelle Vague* de Jean Luc Godard) ou ses affects (Abbas Kiarostami, Víctor Erice), d'évoquer « *le temps long des généalogies* »<sup>53</sup> (*Vertigo* d'Alfred Hitchcock) ou qui s'émancipe des interprétations pour revendiquer sa pure valeur de présence (Andrei Tarkovski). Tout en s'inscrivant dans une certaine résurgence d'attention envers les arbres, le film de Bruneau et Roudil s'en détache ostensiblement. Il ne s'agit pas, dans *Arbres*, de représenter ces sujets mais, au travers de la représentation, de les *penser* ; il s'agit de les inscrire dans un réseau de sensibilités qui, par le

---

<sup>51</sup> Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, op. cit., p. 140.

<sup>52</sup> Emanuele Coccia, *L'Expérience du monde*, dans *Nous les arbres*, op cit., p. 27.

<sup>53</sup> Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 9.

cinéma, dépasse largement le cinéma, les arts et même les sciences du vivant, et qui s'accorde à l'humain.

Penser l'arbre signifie créer des formes qui expriment son interconnexion aux autres vivants. Chaque arbre *fait monde*, fait d'innombrables mondes que seule une attention perspectiviste, essayant donc d'adopter le point de vue de l'autre, peut restituer. Dans *Arbres*, il s'agit moins de donner une subjectivité aux espèces filmées que de remettre en cause la nôtre. Les réalisateurs instituent une relation spectateur-personnage inédite, où ne prime ni l'identification, comme on attend de la fiction, ni l'apport d'informations, comme on attend du documentaire, mais un échange de sensibilités capable de déplacer le spectateur. Par une écriture cinématographique rigoureuse, Bruneau et Roudil essaient ce glissement suggéré par le poète Gary Snyder : « *Ce qu'est pour nous le doux chant d'automne des criquets c'est ce que nous sommes pour les arbres* »<sup>54</sup>.

Penser l'arbre signifie le réintégrer dans des préoccupations politiques, lui accorder la même place que l'humain. Dans le sillage de l'œuvre de Philippe Descola, l'anthropologie contemporaine pointe du doigt la quantité toujours croissante d'humains et de milieux de vie « *assignés à la catégorie d'objets qu'on exploite* »<sup>55</sup>. Le film de Bruneau et Roudil propose une approche paradoxale à l'appréhension du monde des arbres : les réinscrire dans un *continuum* avec l'humain, c'est-à-dire leur rendre des sensibilités, des désirs et des perspectives, tout en excluant l'élément humain de l'image. Dans *Arbres*, la répartition entre nature et culture n'a rien de structurant. Les arbres de Bruneau et Roudil ne sont pas des entités exclues sur lesquelles la caméra porte exceptionnellement notre attention. Ils sont des êtres invités « *à partager la sociabilité humaine* »<sup>56</sup>, des « *interlocuteurs légitimes* »<sup>57</sup> qu'il est essentiel de reconnaître afin d'en partager le monde. S'il n'y a plus une catégorie appelée artificiellement « nature » dans laquelle l'humain peut puiser sans égard, c'est l'ensemble de nos modes d'organisation et des lois économiques qui le régissent qui s'effondrent. Une histoire d'arbres exceptionnelle après l'autre, le spectateur découvre un ensemble de perceptions qui n'a rien à voir avec cette matière interchangeable, dont on se sert comme d'un bien matériel. La logique hégémonique de la relation aux autres vivants est renversée. Dans *Arbres*, le végétal n'est plus un outil inerte à disposition de l'humain, mais c'est le cinéma, porté par un souci d'humanité profonde, qui se met à son service.

---

<sup>54</sup> Gary Snyder, *Montagnes et Rivières sans fin*, trad. Olivier Delbard, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

<sup>55</sup> Philippe Descola, Alessandro Pignocchi, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Éditions du Seuil, 2022.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

# DÉROULANT

---

## Séquence 1 | PRÉ-GÉNÉRIQUE

[00.00 – 00.19]

Apparition du pré-générique sur fond noir. Bruits discrets de grillons, d'oiseaux, bourdonnement d'un insecte...

## Séquence 2 | PROLOGUE, BAOBAB

[00.20 – 02.36]

On rentre dans le film comme on rentre dans un conte : par « *il était une fois* » et le mythe de création du baobab, inspiré d'une légende du Kenya<sup>58</sup>. Malheureux à cause de son gros tronc, de la petite taille de ses feuilles et de ses branches, le baobab se plaignit auprès de Dieu. Le Seigneur se mit en colère, descendit sur terre et replanta l'arbre à l'envers : de cette manière, le baobab ne put jamais plus se voir.

Le prologue se compose d'une série de plans larges et fixes. Ces deux choix mettent en valeur respectivement la taille impressionnante du baobab et le mouvement des humains, qui s'affairent autour des arbres sans leur prêter attention<sup>59</sup>. On aperçoit enfants, hommes et femmes après trois plans sur les baobabs seuls : la présence humaine est d'abord imperceptible, puis de plus en plus évidente au niveau de l'image et du son. Dans les tout derniers plans, les baobabs ne sont plus filmés en entier : les humains (dans le dernier plan, un camion) sont devenus le centre de l'image.

## Séquence 3 | TITRE

[02.37 – 02.42]

Apparition du titre *Arbres* sur fond noir. L'ambiance sonore de la séquence précédente laisse la place à un bruit sourd et mystérieux.

## Séquence 4 | LEVER DU MONDE

[02.43 – 05.27]

« [...] 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 d'Écho de la terre profonde de Xu Yi. Le soleil sort de la ligne de la mer. La lumière progresse vers son

---

<sup>58</sup> Ce détail, comme les autres des notes de bas de page du déroulant, est fourni par les réalisateurs dans les actes du colloque *L'Arbre dans le paysage*. Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 249. Les autres phrases entre guillemets sont extraites du commentaire off du film.

<sup>59</sup> « 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 », *ibid.*, p. 250.

*point culminant et fait apparaître très nettement un énorme arbre au milieu de la mer démontée. [...] Le soleil sort du champ, l'arbre reste au centre de toute chose. Tout ici est en mouvement : la mer, le soleil, l'arbre. Seul le plan est fixe. Et sans commentaire. »<sup>60</sup>*

## Séquence 5 | SÉQUOIA

[05.28 – 07.18]

La séquence creuse le mystère des immenses séquoias par l'intermédiaire de l'enfance. Quatre plans en Steadicam nous promènent dans une forêt de séquoias. Par le choix de ne filmer que les pieds de l'arbre, les réalisateurs rendent compte de sa taille, impossible à cadrer en entier<sup>61</sup>. Chacun des trois premiers plans, tous latéraux, suit le cheminement d'un enfant, qui apparaît et disparaît derrière les troncs des arbres ; on dirait qu'ils jouent à cache-cache. Dans le dernier plan, un déplacement en arrière, les enfants sont quatre ; ils avancent entre les arbres, puis disparaissent derrière l'un d'entre eux.

## Séquence 6 | L'ARBRE URBAIN

[07.18 – 09.15]

Pendant trois millions d'années, l'arbre a permis aux humains de vivre. De nos jours, il est relégué au rôle de mobilier urbain. La séquence montre un arbre par plan. Chacun d'entre eux est entouré par des gens qui passent : qui « *vont et viennent sans le voir* ». Chaque plan baigne dans l'ambiance sonore de l'environnement urbain qui l'accueille. Cette séquence est l'une des deux du film où il n'y a pas d'unité de lieux (cf. séq. 9). Le lien entre les différents arbres et milieux urbains est assuré par le cadre : ces arbres sont tous filmés en entier, sur pied, en plan fixe et dans la durée.

## Séquence 7 | DE LA DÉFINITION DE L'ARBRE

[09.15 – 10.20]

La séquence répond à la question : « *Un arbre, qu'est-ce que c'est ?* » par une série de plans fixes. Ces plans montrent les limites des définitions. Si certains des arbres filmés respectent les critères scientifiques, d'autres sont trop petits, ont l'écorce trop molle, meurent trop jeunes pour les satisfaire.

Les premiers et derniers plans de la séquence sont pris sur une route départementale. Dans le tout dernier, une Mercedes rentre dans un platane. Cette « rencontre » concrétise la seule définition qui tienne (et qui rejoint par ailleurs le critère de solidité) : « *si vous rentrez dans une plante en voiture et que la voiture est cassée, alors c'est un arbre !* »

---

<sup>60</sup> Nous avons choisi de reprendre la description de la séquence telle qu'elle a été commentée par les réalisateurs. *Ibid.*, p. 251.

<sup>61</sup> « *Le séquoia est tout en hauteur, le cadre de cinéma est en largeur [...]. Il est impossible de filmer un séquoia en entier* », *ibid.*, p. 252.



## Séquence 8 | NOMENCLATURE

[10.20 – 11.09]

Mais les arbres répondent aussi à une classification méthodique et rigoureuse. Tandis qu'un lent travelling en avant se rapproche d'un hêtre chandelier majestueux, la voix off en égraine la nomenclature : le genre, la famille, le règne... Les lignes dessinées par les branches du hêtre rappellent d'immenses nervures. Elles sont la métaphore visuelle du lien, fait par la voix off, entre l'arbre et « *le cosmos tout entier* ».

## Séquence 9 | ARBRES EN SÉRIE ET SÉRIES D'ARBRES

[11.10 – 14.19]

Tel un éventail, la séquence déploie la richesse du règne des arbres. Son ton joyeux est soutenu par la bande-son, un extrait de la *Musique élémentaire de concert* de Costin Miereanu.

Une série de plans fixes (la plupart frontaux, quelques-uns en légère plongée) montre des arbres parfois seuls, parfois en série, filmés en ville ou dans leur environnement naturel. Il n'y a pas d'unité de lieux entre les plans (cf. séq. 6). Parmi ces arbres, il y en a que l'on découvrira plus tard dans le film.

Un travelling en avant vers un citronnier clôture la séquence. Par ce rapprochement, l'image suggère que l'on va bientôt « rentrer » dans le cas spécifique d'un autre arbre.

## Séquence 10 | LE DATTIER

[14.19 – 16.00]

La musique disparaît doucement pour laisser la place aux sons environnant les files de palmiers-dattiers. La voix off fait l'inventaire des produits dérivés du dattier. Deux longs travellings latéraux filment une palmeraie de l'intérieur : ils rappellent « *un interminable rayonnage de grande surface* »<sup>62</sup>.

## Séquence 11 | MOBILITÉ

[16.00 – 17.57]

La voix off avance une hypothèse : que l'humain se différencie de l'arbre par le mouvement. Le premier plan de la séquence semble lui donner raison, c'est un long plan fixe sur un arbre qui campe au milieu de l'image, un troupeau de chèvres traversant le cadre. La série de plans fixes suivant veut-elle semer le doute ? Dans ces plans, le vent souffle entre les branches des arbres filmés, soulignant leur mobilité. La question posée par cette séquence est prolongée dans la suivante. Le train à grande vitesse qui traverse le dernier plan nous y amène.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 259.

## Séquence 12 | LE PALÉTUVIER

[17.57 – 23.10]

La séquence dévoile le cas unique du palétuvier, appelé aussi « arbre qui marche » car il avance vers la mer. Les réalisateurs détaillent la structure narrative de cette scène : « *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 [...] de la rive vers la marée basse [...]. Ensuite, nous avons filmé l'arbre de plus loin, submergé par la marée montante [...]. Ces plans-là sont fixes, mais ils donnent 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.* »<sup>63</sup>

## Séquence 13 | TRANSITION, OLIVIER

[23.10 – 23.42]

Un travelling avant vers un olivier fait la transition entre la séquence précédente et la suivante. La voix off assure le lien entre le palétuvier et l'arbre Mathusalem : à la différence de l'humain, « *l'arbre, lui, vit et meurt simultanément* ».

## Séquence 14 | MATHUSALEM

[23.42 – 27.07]

Cette séquence est filmée dans la forêt des White Mountains californiennes<sup>64</sup>, le seul endroit au monde où l'on trouve l'arbre Mathusalem.

Les arbres de la forêt des White Mountains sont des *Pinus aristata* : « *les plus vieux des plus vieux arbres vivants sur terre* ». « *Patriarche de tous les arbres du monde* », Mathusalem est le plus âgé d'entre eux. La voix off dévoile son destin trouble d'espèce à moitié morte et à moitié immortelle. Trois approches de caméra traduisent l'étrange récit en images. Des très gros plans longent l'écorce et semblent caresser ses rides. Des plans fixes montrent sa figure en entier. Des courts travellings latéraux effectuent un mouvement complexe. Sur les rails des travellings, deux déplacements en sens contraire sont combinés : le mouvement du chariot de la caméra bouge de la gauche vers la droite tandis que celle-ci panoramique dans l'autre sens. Ce mouvement contrarié « *réduit la sensation du mouvement. [...] C'est la réalité du vieil arbre, pour qui le temps stagne* »<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>64</sup> « [...] parce que son environnement témoigne du sentiment tragique qu'inspire son existence », *ibid.*, p. 264.

<sup>65</sup> *Ibid.*

## Séquence 15 | ÉCORCES

[27.07 – 28.22]

Cette séquence se constitue de quinze très gros plans fixes sur des écorces d'arbres. Elle fonctionne comme un nuancier de couleurs, de textures et de matières : la richesse des peaux des arbres s'y déploie. Sur un extrait de *Musique élémentaire de concert* défilent des gros plans d'écorces lisses ou rugueuses, verticales, longilignes ou horizontales, aux bouts pointus ou qui se détachent, la gamme des couleurs allant du gris clair au marron foncé, des ombres de feuilles jouant sur les écorces...

## Séquence 16 | FIGUIER ÉTRANGLEUR

[28.22 – 31.34]

La voix off nous relate l'entreprise diabolique du figuier étrangleur. Une fois une graine de ce figuier posée sur la fourche d'un arbre, ses racines descendent le tronc et l'enserrent progressivement, elles s'épaississent et se soudent jusqu'à l'étrangler.

La séquence est construite comme un film policier. Trois longs plans descendent les troncs de trois arbres hôtes. Ils sont réalisés grâce à un prototype de grue légère télécommandée. Les trois arbres, « *tous condamnés* »<sup>66</sup>, se situent à des stades croissants du processus d'étranglement. L'enchaînement de ces trois plans au montage donne l'impression d'assister à la strangulation meurtrière d'un seul et même arbre. Au son, les violons stridents de la composition *La Lontananza nostalgica utopica futura* de Luigi Nono s'entremêlent et deviennent de plus en plus aigus : ils rappellent le mouvement des lianes du figuier et soulignent le pic dramatique de la séquence.

Le dernier plan est un panoramique vertical qui remonte des racines jusqu'à la cime de l'arbre. Il montre le résultat du processus : l'arbre hôte disparu, étouffé par les lianes du figuier.

## Séquence 17 | ARBRE QUI COMMUNIQUE

[31.34 – 33.17]

D'autres arbres peuvent faire preuve d'autant de finesse stratégique. Les acacias s'associent en cas de danger. Quand des animaux comme le koudou ou la girafe mangent trop de leurs feuilles, ils émettent un gaz, l'éthylène, qui, via le vent, colporte l'information à leurs congénères. Les feuilles des autres acacias se mettent alors à produire du poison.

La séquence s'ouvre sur un plan fixe en légère plongée d'un koudou mort, victime de la ruse des acacias. Les autres plans montrent une ou plusieurs girafes qui se promènent entre les acacias. Dans ces plans, la caméra est fixe ou légèrement mobile, pour suivre en douceur les déplacements des girafes. Un court plan sur les feuilles des acacias seules, agitées par le vent, métaphorise la transmission du message d'alerte.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 266.

## Séquence 18 | AVICENNIA MARINA

[33.17 – 33.43]

Cette courte séquence se constitue d'un plan-séquence sur un Avicennia marina. Le plan a été réalisé grâce à la grue télécommandée (cf. séq. 16), ici installée sur une pirogue, ce qui lui permet de se déplacer en rasant le niveau de l'eau de la mer où pousse l'arbre. Le plan est d'abord frontal, puis contourne l'arbre sur la droite et nous donne à mieux voir l'horizon, où les silhouettes d'autres Avicennias se démarquent au loin. Le balancé de l'image rappelle le mouvement d'un bateau.

Une note tendue de violon accompagne le plan-séquence dans sa durée. Elle est extraite du début de la composition *Bhakti* de Jonathan Harvey.

## Séquence 19 | ARBRE FOU

[33.43 – 36.01]

Le fau de Verzy est un hêtre qu'une mutation génétique a rendu « tortillard » : son port est divariqué, ses rameaux sont bicornus et retombants.

L'image restitue la « folie » du hêtre tortillard. La séquence se constitue de trois plans qui dessinent autant de demi-cercles autour des arbres au moyen d'un travelling circulaire à 360°. Le mouvement de ces demi-cercles va dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre : « *en sens inverse de la normalité* »<sup>67</sup>. Par cette rotation contraire, les réalisateurs traduisent l'anarchie des formes du fau.

## Séquence 20 | ARBRE BANIAN

[36.01 – 37.26]

D'autres arbres aussi surprennent par leur forme. L'arbre banian s'étend à l'horizontale. Ses branches « *produisent des racines aériennes* », racines qui deviennent les piliers qui permettent aux branches d'avancer. Quatre travellings latéraux rendent compte de l'étonnante forêt de racines qui en résulte. Les deux premiers sont filmés pendant la nuit<sup>68</sup>, les deux suivants pendant le jour. Les sons environnants le confirment : des bruits de villageois qui pilent, de bétail, de poules, des voix lointaines. Le village est sans doute très proche.

---

<sup>67</sup> « *Tous les autres travellings du film sont tournés de gauche à droite, le sens de la marche, de la lecture, etc.* », *ibid.*, p. 268.

<sup>68</sup> Cet effet d'éclairage nocturne est permis par des projecteurs installés avec un groupe électrogène.

## Séquence 21 | ARBRE TIMIDE

[37.26 – 38.30]

Autre mystère du règne végétal : l'arbre timide, ainsi appelé car ses branches ne touchent pas celles de ses congénères. Le dessin produit par le liséré entre les cimes est filmé en contre-plongée. Il représente le plus long travelling du film. Le violon tendu de la composition *Bhakti*, dont on entend l'extrait sur la première partie de la séquence, suggère le silence profond de ce « *labyrinthe de timidité* ».

## Séquence 22 | CERISIER DU PRINTEMPS

[38.30 – 39.00]

Les clarinettes basses de la composition *Bhakti* tranchent le calme de la séquence précédente. Par un travelling avant, la caméra se rapproche des énormes branches fleuries d'un cerisier, elle s'arrête quelques centimètres avant de les toucher.

## Séquence 23 | L'ARBRE ET LE CULTE

[39.00 – 40.24]

Objets ou lieux de culte, les arbres symbolisent des croyances. Ils ont des vertus de guérisseurs et de gardiens des portes du royaume de l'au-delà.

La séquence s'ouvre sur le plan fixe d'un chêne sur lequel sont cloués des étoffes et des tissus : « *tant de signes d'espoir* » que le tronc finit par disparaître.

Les trois plans suivants sont filmés dans trois cimetières. Dans le dernier plan, qui est un travelling latéral, la couleur des troncs et celles de vieilles pierres tombales se confondent. L'arbre et la pierre protègent le sommeil des défunts.

## Séquence 24 | PRÉDATEURS DE L'ARBRE

[40.24 – 46.58]

La dernière séquence du film se compose de trois volets : le vent, l'humain et le feu, les trois « *prédateurs des arbres* »<sup>69</sup>. Les différents volets sont détaillés ci-dessous, leurs minutages respectifs sont également précisés.

### Le vent

[40.24 – 42.08]

En trois plans aériens, on découvre un paysage de dévastation : des arbres échoués à perte de vue, des hectares de forêt ravagés<sup>70</sup>. Cette vision troublante saisit le spectateur par sa violence.

---

<sup>69</sup> C'est l'expression qui titre cette séquence dans la transcription du commentaire off du film.

<sup>70</sup> Les trois plans sont tournés après la tempête qui a eu lieu en 1999 en France et notamment au camp de la Courtine, dans le Limousin, ici filmé. Cf. Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, op.cit., p. 273.

Ces plans succèdent à ceux où l'arbre et l'humain s'allient dans le culte. Ils évoquent avec d'autant plus de force la perte du monde « où l'homme et l'arbre ne faisaient qu'un ». Ces plans, tous aux mouvements très lents, sont réalisés en cinébulle. Derrière le commentaire, on entend un extrait de la composition *Bhakti*.

## L'humain

[42.08 – 44.56]

Ce deuxième volet se concentre sur l'abattage des arbres en forêt tropicale. Derrière son allure d'objectivité documentaire, il vise à produire une image intolérable. Il se compose d'une série de plans qui travaille la répétition : la chute des arbres est toujours filmée de près ; aucune musique ni commentaire off ne sont ajoutés<sup>71</sup> ; la bande-son renvoie au bruit des machines en hors-champ. Il s'agit en revanche d'une « répétition individualisée » : « ce n'est jamais le même arbre [qui est filmé]. Il faut qu'on souffre à chaque chute »<sup>72</sup>. Le dernier plan joue la durée. Après la chute, la caméra se maintient fixe sur la coupe nette de la tronçonneuse sur le corps de l'arbre, nous obligeant à regarder.

## Le feu

[44.56 – 46.58]

Le dernier prédateur de l'arbre est le feu. Il est traité métaphoriquement par des arbres calcinés au milieu du désert, leurs silhouettes noires se démarquant sur l'orange sombre des dunes. « 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 que venir à la fin. »<sup>73</sup>

Après un travelling latéral très lent, la caméra s'arrête, reste fixe. Le dernier rayon de soleil de la journée passe de l'autre côté de la dune : la lumière naturelle s'éteint très progressivement. Ce dernier plan du film est complètement silencieux.

## Séquence 25 | GÉNÉRIQUE

[46.58 – 49.14]

Défilement du générique sur un extrait de *Musique élémentaire de concert*.

---

<sup>71</sup> « [...] il n'y a aucun commentaire car toute information diminuerait le message [...]. Tout le monde comprend ce qui se passe [...]. Dans ces conditions, le point de vue d'un regard poétique est plus militant que n'importe quel discours », p. 273.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

# ANALYSE DE SÉQUENCE

---

Séquence 16. [28.22 – 31.34]

## Découpage

1. Plan large dans la forêt dense de l'est de Madagascar.
2. Plan rapproché des branches d'un arbre, où un oiseau est posé.
3. Ce plan se constitue d'un seul long mouvement de caméra, qui débute par un cadrage large de la forêt. La caméra bouge vers la droite jusqu'à croiser un arbre plus proche que les autres, puis descend le long du tronc. L'arbre filmé est au stade initial du processus de strangulation.
4. La caméra descend le tronc d'un autre arbre hôte, à un stade plus avancé de la strangulation. L'angle de prise de vues a changé, la caméra cadre le côté droit du tronc. Lors de la descente, la caméra se rapproche très progressivement de celui-ci.
5. La caméra descend le tronc d'un troisième arbre hôte. Ici, le processus de strangulation est achevé. Afin de cadrer en entier les imposantes racines de l'arbre, la caméra est plus éloignée que dans les deux plans précédents.
6. Par une contre-plongée totale à l'intérieur d'un arbre hôte, la caméra montre l'espace creux laissé par le processus d'étouffement.
7. Plan panoramique qui remonte des racines vers le haut de l'arbre victime.

## FIGUIER ETRANGLEUR

La seizième séquence du film se constitue de sept plans, dont les deux premiers sont fixes et plus courts que les autres, les suivants en mouvement. Elle se déroule dans la forêt dense de l'est de Madagascar. Comme d'autres séquences du film, elle se concentre sur un arbre en particulier ; ici, le figuier étrangleur, dont elle dévoile certains éléments et particularités.

## Place de la séquence dans le récit

Comme ailleurs dans le film (séquences de l' « arbre qui marche », séq. 12, et de l' « arbre qui communique », séq. 17), cette séquence repose sur un microrécit fictionnel qui s'articule sur une progression dramatique. Tout en étant autonome, ce récit se situe entre deux séquences auxquelles il se relie par la forme et par le contenu.

Par la forme : la séquence précédente se constitue d'une suite de gros plans fixes sur autant d'écorces (séqu. 15). La fixité des deux premiers plans de la séquence du figuier étrangleur joue sur la continuité et nous fait croire qu'elle sera dans la lignée de la précédente. C'est pour mieux nous surprendre : le spectateur s'attend encore moins aux méfaits du protagoniste du récit. Par le contenu : la séquence suivante, autour de l'acacia (séqu. 17), est la seule autre du film à détailler les ruses d'un arbre. Les stratagèmes du figuier étrangleur cèdent la place aux astuces de l'acacia. Un plan fixe sur un koudou mort ouvre cette nouvelle séquence et fait le lien avec le « meurtre » de la précédente.

## Le point de vue de l'étrangleur

Pour cette séquence et pour toutes les autres se concentrant sur une espèce en particulier, les réalisateurs ont dû opérer une métamorphose ; via le cinéma, ils ont dû transformer l'arbre en personnage : ici, le ficus obtusifolia en figuier étrangleur. Cette dénomination vernaculaire existait déjà : le fait que ce figuier œuvre à l'étouffement de l'arbre hôte est un constat scientifique. La volonté des réalisateurs a été de structurer la séquence de manière à ce que le phénomène de strangulation devienne visible à l'écran.

Le processus de croissance du figuier étrangleur est relaté par une mise en scène « policière », ce qui permet de détailler les stades du phénomène comme s'il s'agissait des étapes d'un crime. Cet arbre est en effet « *tellement diabolique* »<sup>74</sup> que la référence au film thriller s'impose d'emblée aux réalisateurs. Ainsi, nous identifions, dans l'ordre : la scène du crime ; le responsable, outil inconscient et manipulé de la machination ; la mise en place de l'action meurtrière ; le visage du meurtrier et le tronc fantôme de sa victime.

Comme on l'a vu, faire s'exprimer les arbres est l'enjeu de tout le film : les faire s'exprimer par l'intermédiaire d'une caméra qui adopte leur point de vue, ou l'interprétation de celui-ci par les réalisateurs. Dans cette séquence se réappropriant les codes bien connus du genre policier, les réalisateurs jouent avec l'anthropomorphisme sans aller dans son sens. Le sentiment de peur éveillé par la strangulation est propre à tout animal, y compris l'humain, les nombreux étrangleurs au cinéma en témoignent. Le fait d'aborder un phénomène naturel comme un crime diabolique est bien évidemment le résultat de la réinterprétation humaine. La volonté d'adopter le point de vue de l'étrangleur comporte ici un travail méticuleux sur le choix de plans mobilisant la réaction émotionnelle du spectateur, cela sans avoir recours aux signes distinctifs du film d'épouvante : fuites, corps, sang, cris, raisons ou intérêts d'accomplir le meurtre. L'étranglement est traité comme un crime parfait, mais à aucun moment les réalisateurs n'attribuent à la victime l'expérience, tout animale, de la souffrance, ou à l'étrangleur le caractère, tout humain, de la cruauté. Derrière l'action meurtrière du figuier, il y a des données propres au végétal : le volontarisme stratège de l'action, sa temporalité longue, l'emprise

---

<sup>74</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 266. Les autres phrases entre guillemets sont extraites du commentaire off du film.



physique d'une espèce sur l'autre. Ce sont ces aspects, ainsi que leurs effets sur le spectateur, que nous allons mettre en lumière dans cette analyse.

## La narration plan par plan

La séquence s'ouvre sur un plan large dans la forêt. Ce plan, fixe, nous montre le lieu de l'action. C'est ce qu'on appelle un « plan d'ensemble » ou « establishing shot » : un plan situé en début de séquence pour présenter l'environnement ou le contexte où celle-ci se déroule. C'est un plan que rien ne distingue d'un début de séquence de documentaire sur la flore et la faune en forêt. Ainsi, les réalisateurs ménagent leurs effets : cette ouverture classique sert à mieux surprendre le spectateur, dont les attentes seront vite déjouées. Après la présentation du contexte, celle d'un personnage : la caméra cadre de près les branches d'un arbre, où un oiseau est posé. La voix off prend la relève de l'image : « *un jour, nous dit-elle, un oiseau pose la graine d'un figuier sur la fourche d'un arbre, l'air de rien* ». Le commentaire fonctionne comme un aparté : il nous livre une information que l'image ne nous donne pas, il nous dit comment la regarder. Ainsi faisant, il installe le sentiment de suspense. Celui-ci est prolongé par les mouvements de caméra. Le troisième plan est le plus long de la séquence (1 min 14 s) et l'un des plus longs du film. « *Paradoxe de l'évolution, continue la voix off, l'oiseau ignore totalement ce qu'une plante, censée être dépourvue d'intelligence, vient de lui faire faire* ». Le mouvement de caméra est réalisé au moyen d'une grue légère. Il bouge sur la droite pendant une vingtaine de secondes, durant lesquelles on découvre plusieurs arbres, tous situés à peu près à la même distance de la caméra. La voix off ayant prévenu le spectateur que quelque chose va se passer, ce mouvement latéral semble scruter la forêt à la recherche des effets de la graine déposée par l'oiseau. L'attente est vite récompensée. La caméra croise un tronc bien plus proche que les autres : c'est l'arbre victime. Elle interrompt son mouvement latéral et descend la longueur du tronc, sur lequel on reconnaît la racine en forme de liane du figuier étrangleur. C'est la découverte du crime et de la mort inéluctable de l'arbre hôte : le moment de plus forte intensité dramatique de la séquence. Deux autres plans descendant le tronc de la victime suivent le premier. « *Bien souvent, avec les arbres, écrivent Bruneau et Roudil, il n'y a qu'un seul mouvement possible* »<sup>75</sup>. En effet, cette séquence présente la seule occurrence du film de plans descendant le long du tronc. Cela peut à première vue paraître paradoxal : un film sur les arbres sans plans qui les longent. C'est en revanche le résultat d'une réflexion sur les aspects à faire ressortir dans chaque séquence. Ici, on a recours au plan qui descend la longueur du tronc afin de souligner la « *progression de la mort au travail* »<sup>76</sup>. Ces plans longs, qui prennent le temps de montrer la forme de la liane et son évolution au fil du temps, ne sont pas employés à des fins informatives ou de description de l'arbre, mais pour évoquer le travail laborieux du figuier étrangleur, la temporalité longue de son méfait qui se déroule en réalité sur de nombreuses années. Comme le disent les réalisateurs, « *il s'est agi [ici] de représenter du temps par le mouvement* »<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

Les deux derniers plans sont, dans l'ordre, un plan fixe en contre-plongée totale et un panoramique vertical qui remonte des racines de l'arbre vers le sommet. Ces plans qui cadrent vers le haut représentent un revirement par rapport aux plans précédents, tous en descente. Cette différence marque un point de non-retour : par sa position, la caméra signifie que la strangulation est désormais achevée. Le suspense s'estompe. Ce n'est qu'à ce moment du récit que l'on fait la rencontre du meurtrier : son visage « *apparaît au grand jour* ». La contre-plongée totale montre l'espace béant créé par le figuier ainsi que les trous impressionnants laissés sur le tronc, qui rappellent la forme des yeux et d'une bouche. Ce choix de plan est remarquable : on a rarement recours à la contre-plongée totale sans qu'elle soit subjective, c'est-à-dire rattachée au regard d'un personnage. Ici, le spectre de la victime prend la relève du personnage désormais disparu. La voix off nous le confirme : de l'arbre hôte, elle dit qu'il ne reste que le « *fantôme* ». Dans le dernier plan, le panoramique remonte vers le haut pour mieux témoigner de la disparition de l'arbre hôte.

## Le montage de la strangulation

Le montage de cette séquence contourne et à la fois rend explicite le temps long que prend la strangulation. En trois minutes et quelques secondes, Bruneau et Roudil concentrent les dizaines d'années nécessaires à ce que le processus soit achevé. Comme l'expliquent les réalisateurs, pour cette séquence, ils ont travaillé « *à partir de plusieurs arbres hôtes, tous atteints, tous condamnés* »<sup>78</sup>. Trois plans se suivent qui témoignent de l'attaque du figuier et de l'évolution du processus d'étouffement. Au premier de ces plans, déjà évoqué dans l'analyse précédente, en font suite deux autres qui filment autant d'arbres victimes dont la strangulation est à un stade plus élevé. Le choix du mouvement de caméra, vertical du haut vers le bas, est commun aux trois plans. Le fait que ces trois plans soient enchaînés au montage crée l'illusion d'un seul et même arbre. Sont reconstitués en une seule séquence la « *progression de la mort au travail* » ainsi que l'unité de lieu et de temps nécessaires à ce que la continuité narrative soit assurée.

## Une narration sonore

Le travail sur le son participe à la création du suspens et à la continuité narrative. La bande sonore du premier plan de la séquence est constituée de chants d'oiseaux, d'insectes, d'une ambiance qu'on assimile à la forêt tropicale. Elle se prolonge dans le deuxième plan, puis dans le troisième. C'est au moment précis où la caméra commence sa descente le long du tronc de l'arbre victime que, au mixage, une nouvelle piste sonore se superpose aux bruits ambiants. Il s'agit de *La Lontananza nostalgica utopica futura*, œuvre composée en 1988 par l'italien Luigi Nono. Le mixage des pistes se fait progressivement : au tout début de la superposition sonore, le spectateur peut interpréter ces nouvelles sonorités comme d'autres sons issus de la forêt. En effet, la partie de *La Lontananza* choisie par les réalisateurs correspond au tout début de la composition, qui s'ouvre sur des bandes magnétiques préenregistrées donnant à entendre « *des sons et des bruits presque inaudibles qui font penser à un bruissement ou à un bourdonnement* »

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

*indéfini* »<sup>79</sup>. Au fur et à mesure de la descente, ces sons prennent forme. L'entrelacement des différentes sections de violons rappelle celui des racines de l'étrangleur qui se soudent entre elles. Le crissement des bandes magnétiques, superposé aux dissonances des cordes, soutient le sentiment de trouble produit par le récit. La musique de Nono s'accorde à la logique du montage, puisqu'elle se prolonge dans les trois plans sur les trois arbres hôtes et, ainsi faisant, les relie. La disparition de la composition est aussi progressive que son apparition : à la fin du troisième plan, quand le mouvement de la caméra est arrivé jusqu'aux racines, la musique s'estompe au profit des bruits ambiants. Ainsi, la séquence témoigne par le son de la même disparition, celle de l'arbre victime, qu'elle montre à l'image. C'est la fin, semble suggérer la fin de la composition ; le confirment les bruits ambiants étouffés du plan à l'intérieur de l'arbre hôte, ainsi que le son distinct du vol d'un insecte, qui met en relief le vide intérieur du figuier étrangleur. *La Lontananza* revient dans le dernier plan de la séquence, comme un rappel, ou une mise en garde de possibles nouvelles attaques. L'étrange forme du figuier étrangleur, faite de courbures, de trous et de béances entraperçues dans l'ombre, gagne en intensité menaçante.

---

<sup>79</sup> Stefan Dress, *La Lontananza nostalgica utopica futura*, Livret sur l'œuvre proposé par le site [kairos-music.com](http://kairos-music.com), disponible en ligne : [0012102KAI.pdf](http://0012102KAI.pdf) ([kairos-music.com](http://kairos-music.com))

# IMAGE RICOCHET

---

Depuis les années 1960, l'artiste italien Giuseppe Penone a fait des arbres son sujet et son outil de travail. Pour son œuvre *Arbres-livre* (*Alberi libro*, 2017), il a écorcé et creusé douze poutres de bois jusqu'à dégager l'arbre qui se trouve en leur intérieur. Posés à la verticale et mis côte à côte, ces arbres rappellent la forme d'un livre accordéon qui se déploierait devant nos yeux. Cette photographie de l'œuvre, qui nous présente un détail de la sculpture, fait penser aux gros plans du film sur les troncs des arbres. Comme toutes les peaux d'arbres vues de près dans la séquence qui leur est dédiée (séq. 15), la texture et la matière de l'œuvre de Penone racontent aussi une histoire : celle de la métamorphose d'un arbre en poutre.



*Arbres-livre* (*Alberi libro*), 2017 Mélèze, cèdre, sapin blanc, sapin rouge, H. 448 × L. 510 × P. 39,5 cm. Collection particulière.



# PROMENADES PÉDAGOGIQUES

---

## Promenade 1 | Promenade buissonnière par Sophie Bruneau

J'aime à dire que *Arbres* a été mon école en cinéma, une école de vie et d'écriture. L'idée du film est née suite à une écoute de la parole d'un botaniste éclairé. Il a réussi à m'étonner à propos d'une réalité dont j'ignorais à peu près tout. Comment ? Il racontait des histoires : l'arbre qui marche, l'arbre à pierre, l'arbre qui communique, l'arbre timide... je me suis demandé si c'était des contes, j'ai compris que c'était le réel. Ces histoires ont éveillé ma curiosité. De là, tout est parti.

Je me rappelle les premiers repérages en forêt tropicale, dans le parc national d'Odzala-Kokoua, au nord du Congo-Brazzaville, quand un botaniste de l'unité botanique tropicale de Montpellier nous a rejoints et, lors d'une marche, a désigné ce qui nous entourait. Jusqu'alors, la forêt était indifférenciée, une sorte de magma dense et vert. Il a levé le voile en nommant, en prélevant, en sentant, et on s'est mis à voir, à discerner des choses. « *Nommer, c'est comprendre* », disent les linguistes. Plus tard, sur le fleuve, il m'a prêté sa paire de jumelles pour regarder les arbres du rivage, la qualité optique était telle qu'elle révélait les détails des feuilles, la palette de couleurs, toutes les nuances de l'arbre invisibles à l'œil nu. J'avais l'impression d'observer les coutures d'un arbre pour la première fois. Le rideau n'arrêtait pas de se soulever, et le désir aussi.

L'écriture de ce texte fait remonter des souvenirs d'apprentissage. Je me remémore que, à l'école primaire, nous avons réalisé un herbier. Dans la grande cour bordée d'arbres, il y avait un noisetier. Chaque année, à la rentrée des classes, c'était la fête aux noisettes. L'expérience de l'herbier a suscité un autre rapport à partir de « l'arbre terrain ». Nous faisons soudain plus ample connaissance. Nous avons précisé son nom, ses formes, ses couleurs. Les fleurs femelles et les mâles. Comme le micocoulier dans le film, le noisetier est devenu « un personnage que l'on salue ». Bien mieux que le calendrier annuel, ce petit arbre constituait un indicateur de temps. Les noisettes, les bourgeons, les chatons et les coques qui, en changeant de teinte, sonnaient, à leur manière, la parenthèse de l'été.

Cette histoire m'évoque le film de Victor Erice *Le Songe de la lumière (El sol del membrillo)*, dans lequel un peintre sort tous ses instruments de mesure pour peindre un cognassier dans sa cour et reçoit, ce faisant, quelques visites. C'est une véritable leçon d'observation, de temps, d'amitié aussi. S'asseoir et contempler un arbre, en faire un sujet de conversation, c'est de l'ordre de la beauté simple. J'ai connu personnellement un cognassier, dans un jardin de famille, qui avait été planté en l'honneur d'une naissance. Planter un arbre, en faire un événement, puis le voir se métamorphoser au fil du temps. Les perceptions se déploient alors à travers une dimension affective. Aujourd'hui, j'apprécie encore les fruits du cognassier et, en novembre de chaque année, j'installe toujours plusieurs gros coings jaunes dans ma pièce de vie, leur odeur

embaume l'air que je respire et cela dure longtemps. Je pense qu'il faut ritualiser avec la nature. L'arbre est une expérience sensible et sensitive.

Je dis souvent à mes étudiant·es « *observer, c'est voir ce qu'on n'aurait pas vu si on n'avait pas observé* ». Et j'insiste car la phrase paraît faussement simple. Le travail d'observation est à la base de la découverte de notre propre réalité. Observer est lié à un certain rapport au temps, ça a à voir avec la durée. C'est aussi de la fréquence et de la répétition, c'est-à-dire rester et surtout revenir. À des heures, des jours et des mois différents, pour apprécier et décrire les variations. Ce travail, qui relève de l'expérience de la rencontre, permet que l'environnement se révèle à nous : végétal, animal, minéral, sidéral. Le « nous extensible », pour reprendre l'expression du philosophe Jean-Christophe Bailly. Ce travail permet aussi de (se) tisser (soi-même) avec les autres présences, à travers une relation ressentie de coexistence. Dans *Arbres*, les présences et les mondes coexistent, au son et à l'image. De la même façon, le film compose avec les éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu/lumière) auxquels les arbres nous renvoient en permanence.

Parmi les arbres qui me constituent, il y en a un qui vivait chez mon arrière-grand-mère, qui était marchande de bois en Wallonie. C'était un noyer. Je me souviens encore de la joie enfantine de ramasser les noix au début de l'automne. Les arbres s'accordent avec le plaisir des yeux, du nez et de la bouche ! Mais, si je dois préciser l'arbre le plus important, celui qui aura bercé ma jeunesse, c'est un vieux cerisier japonais. Un spectacle à lui tout seul. Si les noix et les noisettes appartiennent à l'automne, les bouquets de pétales roses du cerisier japonais sont une déclaration d'amour au printemps. Un éclat de couleur lumineux. Comme parfois les choses nous poursuivent, j'ai eu la chance de retrouver un autre cerisier japonais plus tard, tapi dans une cour voisine, posté juste dans le cadre de la fenêtre de ma cuisine. Je l'ai côtoyé durant 20 ans. Le jour où il a été abattu pour laisser place à du gazon, ça a créé un vide tel que j'ai en partie perdu intérêt pour le lieu où je vivais. Il est gravé dans ma mémoire. On a toutes et tous un arbre dans la tête, dans nos expériences de vies, des histoires non dites qui attendent des récits !

J'ai passé dix années à collecter, de manière buissonnière et non savante, des savoirs pluridisciplinaires sur les arbres. J'ai été d'abord admirative du travail de Francis Hallé sur la forêt primaire et l'architecture des arbres, de sa capacité à raconter. Il a donné l'élan. J'ai arpenté les paysages familiers ou étrangers à la quête des arbres, j'ai cherché chez les peintres, les poète·sses, dans les contes. Sans hiérarchie. La réalité des arbres est devenue mon terrain de cinéaste à partir duquel j'ai questionné le monde. J'ai rencontré et écouté le botaniste, l'ethnographe, la zoologue, le forestier, l'amateur, l'autochtone. J'ai rêvé *Le Baron perché* de Calvino et imaginé cette Europe que l'on pouvait traverser d'arbre en arbre, j'ai été émue par la présence du *Chêne de Vercingétorix*, de Courbet, j'ai aimé la compagnie de la poésie dont le texte de Prévert, *Arbres*, qui a donné son nom au film.

Je connais de mémoire un seul poème, c'est un court texte de Supervielle auquel je reviens régulièrement du fait de sa puissance métaphorique :

*Dans la forêt sans heures  
On abat un grand arbre.  
Un vide vertical  
Tremble en forme de fût  
Près du tronc étendu.  
Cherchez, cherchez, oiseaux,  
La place de vos nids  
Dans ce haut souvenir  
Tant qu'il murmure encore.*

« *Vois, les arbres, ils sont* », dit Rilke. En recréant des liens avec les arbres, et les plantes en général, le monde devient plus grand, il se peuple de multiples présences. Et j'ajoute : *Écoute*, car les arbres parlent, et les enfants entendent leur chanson dans le vent. Le travail sonore a été une part importante dans la fabrication du film. Le son est une belle entrée en matière pour s'approcher des arbres. Écouter un paysage sonore, avec un casque, dans des lieux et aux moments propices, est une expérience qui nous déplace. Il y a toujours un événement sonore dans la forêt : un oiseau, la chute d'une branche, la pluie qui continue de tomber après la pluie, le vent qui murmure...

L'année qui a suivi la fin du film a été en partie consacrée à un travail avec les enfants d'une école primaire, celle-là même où se trouvaient nos enfants auxquels le film est dédié. Nous avons d'abord invité toute l'école à venir voir *Arbres* dans une salle de cinéma indépendante à Bruxelles. Les enfants ont été à l'écoute, attentifs, émerveillés. Puis, à leur tour, ils nous ont invités à venir voir leurs dessins. Une grande partie des arbres du film était là, tous faits de mémoire. Au-delà de la beauté, la précision des dessins m'a étonnée, c'est-à-dire la représentation de l'arbre dans le contexte du plan. La concentration que génère le dispositif de la salle, la trace que laissent les conditions techniques du son et de l'image, leur préparation préalable à l'histoire, tout cela avait permis que le film travaille en eux et qu'ils le travaillent.

Puis, dans l'enthousiasme général et le mouvement du film qui semblait ne plus vouloir s'arrêter, le botaniste Francis Hallé est venu partager une journée avec la classe des grand·es. Inviter une personne enthousiaste à venir exprimer ses connaissances et son expérience subjective aux arbres a été une rencontre riche d'enseignements. De mon côté, j'ai réalisé plusieurs ateliers d'écriture avec les enfants de l'école, utilisant un coffret pédagogique du poète Jean-Hugues Malineau « *Des jeux pour dire / Des mots pour jouer* ». Ce sont des exercices qui associent production de texte et plaisir, des jeux qui travaillent l'imagination et l'humour dont les références puisent chez Éluard, Ponge, Prévert ou les surréalistes (rebondir sur une rythmique de comptine, créer une charade, détourner un proverbe, faire un calligramme...). Je m'en suis inspirée en exploitant le thème de l'arbre. Leurs textes, associés aux dessins, ont donné lieu à un court métrage, *L'Enfant parle arbre*, et à une création sonore, *Écoute, les arbres, ils sont*, qui ont trouvé place dans les suppléments de l'édition DVD. Quelle fierté ! De la poésie, Jean-Hugues Malineau dit : « *C'est toute une attitude face à la vie. C'est ouvrir les yeux, ouvrir les oreilles, ouvrir la bouche, ouvrir le nez, ouvrir tout le corps. La poésie c'est ce qui m'apprend à mieux vivre, à mieux voir les choses qui se passent, à mieux sentir les choses qui*

*m'entourent. On croit toujours que le poète à la tête dans les nuages. Je dis, en sens inverse, que le poète c'est celui qui a le plus absolument les pieds sur terre, qui est le plus ancré dans la réalité quotidienne, qui est le plus à même de se servir de tout son corps, de tout ce qu'il a, de tout ce qui est en lui, pour appréhender cette réalité. La poésie, vue ainsi, c'est d'être présent au monde.* » J'essaie qu'il y ait toujours ces deux termes dans ce que je fais : la poésie et le politique, main dans la main.

Sophie Bruneau, Bruxelles, juin 2023

## Promenade 2 | Projection comparée avec une vue Lumière

Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil disent que leur film est « *dans l'ordre du documentaire* ». Il est intéressant d'aborder la question du documentaire avec les élèves, qui en ont une connaissance souvent biaisée par les reportages télévisés et les documentaires animaliers. On s'accorde difficilement sur une définition satisfaisante de cette pratique de cinéma. Dans son texte *L'Analyse du film documentaire*, Yann Kilborne essaie une définition à la fois simple et aux mots bien pesés : un documentaire serait « *un film ayant pour but de faire état d'une réalité qui lui préexiste* »<sup>80</sup>. Mais comment choisir cette réalité, puisqu'embrasser une réalité implique le fait d'exclure toutes les autres ? Et comment faire état de cette réalité : sur le vif, selon le principe du cinéaste soviétique Dziga Vertov de saisir « *la vie telle qu'elle est* » ; ou dans le passé, ce qui amène à chercher des traces et des témoins ? Et encore, quelle position adopter en tant que réalisateur : distante ou prenant parti ?

Avec les plus jeunes, il est moins probant de cibler le consensus autour d'une définition que de montrer, au travers d'un échange ouvert, la multiplicité des approches. Pour les amener dans le concret du débat, on peut projeter une séquence du film *Arbres*, celle de l'arbre urbain (séq. 6), et une vue des frères Lumière, par exemple *Le Bassin des Tuileries* (1896). Malgré leur différence, en effet, ces deux exemples donnent des réponses similaires aux questions précédemment posées et permettent de réfléchir aux enjeux que la forme documentaire propose depuis ses débuts.

Au début de l'histoire du cinéma, la distinction entre fiction et documentaire n'avait pas encore été opérée. Néanmoins, et schématiquement, on a coutume de dire que le cinéma est *né documentaire* puisque ses inventeurs tournaient souvent sur le vif, et en extérieur, des scènes tirées de la vie courante. Comparer la vue des Lumière et la séquence de l'arbre urbain permet de prendre conscience de la portée de la mise en scène. Dans les deux cas, le placement de la caméra et l'heure du tournage sont mûrement réfléchis. Bruneau et Roudil positionnent la caméra face à l'arbre, de manière à cadrer son intégralité afin que l'attention du spectateur soit sur lui ; ils choisissent leurs sujets et leur heure de tournage en fonction de la présence des humains, dont le passage distrait doit souligner l'isolement de l'arbre. Dans leur vue, les

---

<sup>80</sup> Yann Kilborne, *L'Analyse du film documentaire*, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2022.



Lumière placent la caméra face au bassin des Tuileries afin d'en cadrer une portion d'où se révèle la richesse du lieu : les activités qui y sont possibles, l'affluence des promeneurs, le cadre arboré et, au fond, le palais. La pratique documentaire se distingue entre autres en cela de la fiction, que l'écriture du film doit pouvoir accueillir l'imprévu. Vers la moitié du film des Lumières, un enfant va se placer droit devant la caméra, qu'il n'a sans doute pas aperçue. Un parapluie vient le pousser : c'est un opérateur qui lui intime de sortir du cadre ! Bruneau et Roudil font preuve de plus d'ouverture face à l'aléatoire des entrées et des sorties du cadre des humains. Il faut dire aussi que la présence d'un humain peut difficilement dissimuler la présence de leurs sujets !

## Promenade 3 | La fable contrariée

Selon les mots des réalisateurs, *Arbres* est un film « tourné vers l'enfance »<sup>81</sup>. La séquence d'ouverture, qui nous plonge dans un passé mythique, a la valeur de la locution initiale des contes : il était une fois. Elle situe la narration dans une temporalité aux contours incertains et nous érige en spectateurs des événements<sup>82</sup>. La référence au conte est clairement assumée dans la séquence du séquoia, où les déambulations des enfants évoquent les histoires bien connues du Petit Poucet et du Petit Chaperon rouge ; où ces arbres géants, dont on ne cadre que les pieds de pachyderme, renouent avec les forêts des livres. Mais la dimension du conte est produite par le dispositif même du film, qui raconte des histoires sans ancrage chronologique et crée des personnages étonnants, à mi-chemin entre exception scientifique et créature fantastique. Les lianes enveloppantes du figuier étrangleur réactivent le souvenir menaçant des forêts hantées. L'arbre acacia et l'arbre Mathusalem sont l'un télépathique, l'autre immortel. Les faux de Verzy dansent la danse démoniaque de la folie. L'arbre qui marche est une chimère, puisque son corps tient pour une moitié de l'arbre et pour l'autre de l'animal. Tel un narrateur de fables, Michel Bouquet accompagne de sa voix d'homme mûr les aventures de personnages qui défient la croyance mais donnent consistance à des fantasmes et des désirs bien réels. La dernière séquence du film (séqu. 24) déplace notre attention des arbres à leurs prédateurs. Cette dernière partie, qui par ses personnages, les ennemis des protagonistes, aurait pu adopter la même inclination pour le fantastique, représente une rupture dans la structure narrative du film. La dimension du conte se replie sur elle-même. La réalité reprend brutalement ses droits, d'autant plus que le lien avec l'actualité est assumé et évident. La première partie de la séquence est tournée en cinébulle. Ses mouvements lents montrent les ravages laissés sur la forêt du camp de la Courtine, dans le Limousin, lors de la tempête de décembre 1999. « Sur des milliers d'hectares, écrivent les cinéastes, déchirures, brisures, cassures, soulèvement »<sup>83</sup>. L'événement, ou le personnage perturbateur, est un élément structurant la narration des contes. Dans le schéma narratif traditionnel, il survient avant la moitié du récit, de manière à laisser le

---

<sup>81</sup> *Arbres*, dossier de presse, p. 13. Le dossier est téléchargeable sur le site d'AlterEgo Films, maison de distribution d'*Arbres* : [arbres dossier de presse.pdf](#)

<sup>82</sup> Cf. Héloïse Perbet, « La temporalité dans le conte : quelles attentes ? Le cas de la locution adverbiale "Once upon a time" », *Textes et contextes*, Disponible en ligne : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1157>

<sup>83</sup> Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, *Comment filmer l'arbre*, in Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002, p. 273.

cœur de l'histoire aux péripéties du héros et la fin au dénouement heureux. La position de cette séquence des ennemis en fin de film enraye la possibilité d'une résolution. La dernière partie d'*Arbres* contrarie la lecture du film comme fable écologique. Le commentaire, puis son absence, le confirment. La toute dernière phrase d'*Arbres* ne laisse pas de doutes quant à l'achèvement de la dimension du conte. Pendant que la forêt dévastée s'étale sous nos yeux, la voix du narrateur prône que la mort des arbres nous rappelle la perte d'un monde : « *un pays sans frontières peuplé de mythes, de rites et de croyances* ». Retour donc à la réalité brute : après les plans sur la forêt dévastée du Limousin, ceux des arbres abattus en forêt tropicale. Sur ces images, les réalisateurs ont choisi de ne pas ajouter de commentaire off « *car toute information diminuerait le message* »<sup>84</sup>. Si l'absence de commentaire prévient le risque de redondance sur ces images (« *tout le monde a déjà eu des informations sur les désastres de la déforestation* »<sup>85</sup>), sa disparition signale également la fin de la fable. Le film se clôture sur un long travelling latéral sur les arbres calcinés dans le désert du Namib, qui symbolisent le troisième ennemi des arbres : le feu. Ce « *coucher du monde répond au lever du monde des Débuts* » : il lui fait signe à l'autre extrémité du film, mais c'est moins pour renouer avec lui que pour nous rappeler sa fin.

## Promenade 4 | Une histoire à trois plans – Activité pratique

Par les positions de la caméra, le film déploie toute la richesse du regard que l'on peut porter sur les arbres. Il y a des espèces qui sont vues de très près ou de très loin, d'autres filmées de haut (en plongée) ou d'en bas (en contre-plongée), d'autres encore que l'on découvre en entier ou par portions... Après avoir questionné les élèves sur les plans qui les ont marqués, on peut les inviter à la création d'un court story-board. Le story-board est un document réalisé avant le tournage et constitué d'une suite de dessins représentant les scènes à tourner. Dans leur story-board, les enfants peuvent inventer l'histoire d'un arbre aux capacités extraordinaires. Celle-ci sera à raconter au travers de trois dessins du même arbre vu d'un point de vue différent. Les élèves dessinent donc trois plans : un général et frontal, où l'on voit clairement leur arbre, les deux autres de leur choix. L'intérêt de cette activité est de solliciter l'attention des élèves aux différentes manières d'approcher un élément au cinéma, ainsi qu'aux différents discours qui en résultent. Dans les deux plans de leur choix, les élèves peuvent dessiner leur arbre sous n'importe quel angle ou distance. Place aux points de vue les plus inventifs ! Les élèves ont droit de dessiner l'arbre à une distance telle qu'il en devient un point indistinct dans le paysage, vu de haut où il ressemble à autre chose... L'important est que ces choix soient justifiés, c'est-à-dire qu'ils permettent de raconter quelque chose par l'image. À la fin de l'activité, les enfants qui le souhaitent peuvent montrer leur création et raconter l'histoire de leur arbre.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

## Promenade 5 | Le figuier étrangleur – Analyse de séquence

L'analyse de séquence permet aux plus jeunes de saisir les enjeux du film et de se familiariser à son langage. Nous vous proposons ici une approche pédagogique questions-réponses et clé en main de la séquence du figuier étrangleur. Après la projection du film, vous pourrez revenir sur cette scène (peut-être en la projetant de nouveau) et questionner vos élèves suivant le chemin de fer ici proposé.

> Recentrer les impressions, demander aux élèves ce que cette séquence raconte : l'histoire d'une espèce de figuier qui étrangle et se nourrit d'autres arbres.

> Où cette séquence se déroule-t-elle ? Dans une forêt. Est-ce toujours le même endroit de la forêt qui a été filmé ? Non, les réalisateurs se sont déplacés à d'autres endroits pour filmer le tronc d'autres figuiers. Revenir sur les trois plans qui descendent les arbres, demander aux élèves s'ils ont remarqué qu'ils ne montrent pas les mêmes troncs. Ces troncs présentent des stades différents de l'étranglement.

> Le montage est l'opération de mettre bout à bout les plans du film. Pourquoi, au montage, les réalisateurs ont-ils voulu enchaîner les plans des troncs ? Pour nous donner l'impression qu'il s'agit du même arbre. Auraient-ils pu filmer le processus d'étranglement du début à la fin ? Impossible ! Ce phénomène prend des dizaines d'années.

> Faire remarquer aux élèves que la musique ne change pas d'un plan de tronc à l'autre. Pourquoi d'après eux ? Pour relier les plans des différents figuiers. Quelle émotion veut-elle éveiller chez le spectateur ? La peur. En effet, les réalisateurs disent que cette espèce d'arbre est « diabolique » ! La musique nous rappelle des crissements, comme s'il s'agissait des cris de la victime.

> Demander si cette séquence nous fait peur dès son début. Non, au contraire, les premiers plans montrent un endroit qui nous paraît paisible. Faire se rappeler aux élèves du moment où la musique commence : quand la caméra cadre le tronc de l'arbre victime. Pourquoi ce choix, d'après les élèves ? Pour surprendre le spectateur, qui ne doit pas s'attendre à ce qu'il va découvrir. Les réalisateurs font monter la peur petit à petit : on dit qu'ils « ménagent le suspense ».

# PETITE BIBLIOGRAPHIE

---

## Livres :

Philippe Descola, Alessandro Pignocchi, *Ethnographies des mondes à venir*, éditions du Seuil, 2022.

Francis Hallé, *Atlas de botanique poétique*, éditions Arthaud, 2016.

Alexis Jenni, *Parmi les arbres. Essai de vie commune*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021.

Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002.

Yann Kilborne, *L'Analyse du film documentaire*, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2022.

Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2017.

Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai et le Cinéma*, Champ Vallon, 2004.

Gary Snyder, *Montagnes et rivières sans fin*, trad. Olivier Delbard, éditions du Rocher, 2002.

Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, éditions La Découverte, 2017.

## Catalogues :

*Le Rêveur de la forêt*, musée Zadkine, éditions Paris-Musées, 2019.

*Nous les arbres*, éditions Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2019.

## Textes et articles disponibles en ligne :

*Arbres*, dossier de presse téléchargeable sur le site d'AlterEgo Films. [arbres dossier de presse.pdf](#)

Sophie Bruneau, Sarah Sékaly, À propos de Frederick Wiseman. In : *Communications*, 71, 2001. Le parti pris du document, sous la direction de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin. pp. 225-232. [À propos de Frederick Wiseman - Persée \(persee.fr\)](#)

Stefan Dress, *La Lontananza nostalgica utopica futura*, Livret sur l'œuvre proposé par le site kairos-music.com. [0012102KAI.pdf \(kairos-music.com\)](#)

Anne Feuillère, *50/50 – Arbres de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil*, entretien, Cinergie.be. [50/50 - Arbres de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil - Cinergie.be](#)

Claudine Le Pallec Marand, *Regards croisés sur les souffrances au travail*, Critikat, 6 fév 2006. Entretien avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil à l'occasion de la sortie de leur film *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés*. [Entretien : Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil \(Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil\) - Critikat](#)

Olivier Leconte, *Des journées entières dans les arbres. Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres*, Publié le 01/02/2002, Cinergie.be. [Entrevue avec Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil pour Arbres - Cinergie.be](#)

Héloïse Perbet, « La temporalité dans le conte : quelles attentes ? Le cas de la locution adverbiale “Once upon a time” », *Textes et contextes*. <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1157>

Caroline Renard, « Les sous-bois du cinéma », *Entrelacs* [Online], 6 | 2007. <http://journals.openedition.org/entrelacs/333>

Philippe Simon, *Arbre, mon semblable, mon frère*, Cinergie.be. [Arbres\\_Cinergie \(cobra-films.be\)](#)

## NOTES SUR L'AUTRICE

---

Après un doctorat en arts visuels, Francesca Veneziano se consacre à la pédagogie des arts et à la diffusion du cinéma. Elle rédige des textes de cinéma et conçoit des formations et activités éducatives en tant qu'indépendante, au sein de l'association de cinéma Braquage – Aménagements expérimentaux et de l'espace d'exposition Le BAL. Elle monte des programmations et des festivals de cinéma indépendant, expérimental et d'avant-garde. En 2013, elle a écrit et mis en scène *Petit Rayon*, spectacle visuel à destination du jeune public.