HAL
open science

# FORÊT, ARTS ET CULTURE : L'ÉPREUVE DES SENS

Charles Dereix, Véronique Dassié, Yves Poss, Marc Galochet

**To cite this version:**

Charles Dereix, Véronique Dassié, Yves Poss, Marc Galochet (Dir.). FORÊT, ARTS ET CULTURE : L'ÉPREUVE DES SENS. 2017. hal-02321415

**HAL Id: hal-02321415**

**https://hal.science/hal-02321415**

Submitted on 21 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GHFF
Groupe d'Histoire des Forêts Françaises

# CAHIER DU GHFF FORÊT, ENVIRONNEMENT ET SOCIÉTÉ

**N° 27**
2017

## FORÊT, ARTS ET CULTURE : L'ÉPREUVE DES SENS
*Journées d'études, 29 et 30 janvier 2016*

## LE TEMPS DES TERRITOIRES : REVERDIR LE « PAYS NOIR »
*Arras, 2 et 3 juin 2016*

# INTRODUCTION

L'ambition du Groupe d'Histoire des Forêts Françaises est de contribuer aux débats actuels sur les forêts dans toute leur diversité, en puisant dans le passé et en croisant les regards : ceux des sciences humaines, économiques et sociales, ceux des sciences de la nature et de la foresterie, ceux aussi des forestiers, propriétaires, entrepreneurs et gestionnaires qui, sur le terrain, sont confrontés à des situations et des défis bien réels, ceux enfin des élus et des acteurs des territoires qui préparent l'avenir des forêts.

En 2016, le GHFF a traduit cette ambition à travers trois manifestations. La journée annuelle d'études les 29 et 30 janvier, à Paris ; la troisième édition « Le temps des territoires » les 2 et 3 juin à Arras ; enfin, le colloque international « forêt refuge », organisé du 21 au 23 septembre à Versailles dans les locaux de l'École Nationale Supérieure de Paysage et en partenariat avec elle.

Les Actes du colloque « forêt refuge » feront l'objet, fin 2017, de la publication d'un nouveau livre du GHFF aux Éditions L'Harmattan. Le présent *Cahier du GHFF Forêt, Environnement et Société* porte trace des deux autres sessions.

« Forêts, arts et culture : l'épreuve des sens », le thème de notre journée d'études de janvier 2016 était inhabituel, il nous est apparu incontournable tant il est essentiel, si l'on veut développer une politique forestière ambitieuse et la faire largement partager, de mieux cerner tout ce qui met l'âme au cœur de la forêt. Et, dans les territoires des Hauts-de-France où nous conduisait notre troisième édition « Le temps des territoires », quels visages peut prendre cette politique forestière dans ce « Pays noir », quelle place peut-elle donner au reboisement et à la trame verte ?

Voilà donc le contenu de notre Cahier n° 27 qui, comme les précédents, est édité par l'ONF que nous remercions pour son précieux concours.

Nous vous en souhaitons bonne lecture, et si celle-ci vous a intéressé, nous ne saurions trop vous suggérer de vous rapprocher du GHFF pour que, forte de nouveaux membres et de nouveaux regards, notre association puisse développer plus encore ses travaux et aider ainsi à mieux connaître le passé des forêts, mieux en comprendre le présent, mieux en préparer l'avenir.

**Charles Dereix, Véronique Dassié,**
**Yves Poss et Marc Galochet**

# SOMMAIRE

## THÈME 1

## FORÊT, ARTS ET CULTURE : L'ÉPREUVE DES SENS
## JOURNÉE D'ÉTUDES


INTRODUCTION 6

Train de bois, gâteau de chocolat ! 10

L'arbre et la forêt dans l'imaginaire littéraire et pictural 16

Filmer la forêt : un cinéma contemporain à l'épreuve du sensible 19

Les forêts naturelles et merveilleuses de Salvatore Sciarrino 26

Perceptions sauvages.
Arte Sella, les charmes de la nature et la domestication de l'art contemporain 35

Réguler la lumière…
Ambiances forestières et répertoire de signes : les sens au travail 45

Il faut de tout arbre pour faire une forêt 58

Habiter, goûter, penser le monde en forestier :
l'œuvre poétique de Robert Marteau 65

L'émergence d'un « romantisme à la québécoise »
dans les œuvres littéraires de la première moitié du XX^e^ siècle 74

Penser dans les bois : Henry David Thoreau, de la sensibilité à l'éthique 82

La Forêt des sens : art, communauté, durabilité 90

Pionnières et chevalières de la table ronde 97

La Forêt à l'épreuve des sens ..... 100

L'école grandeur nature ..... 102

Renforcer l'expérience du visiteur par la stimulation sensorielle ..... 105

Des sorties nature avec le Parc du Vexin français accessible à tous ..... 109

« Débranche en forêt » : l'art pour une approche renouvelée de la forêt ..... 111

Le Festival des Arts Foreztiers, une expérience au milieu du Monde ..... 115

CONCLUSION 119

## THÈME 2

## LE TEMPS DES TERRITOIRES : ARRAS, 2 ET 3 JUIN 2016

INTRODUCTION 124

Programme ..... 125

Compte rendu « Le temps des territoires » ..... 126

Histoire des forêts de l'Avesnois : entre dynamiques et héritages (XIVe début du XVIIIe siècle) ..... 130

Évolution forestière du Nord–Pas-de-Calais entre le XIXe et le XXIe siècle Aspects méthodologiques ..... 141

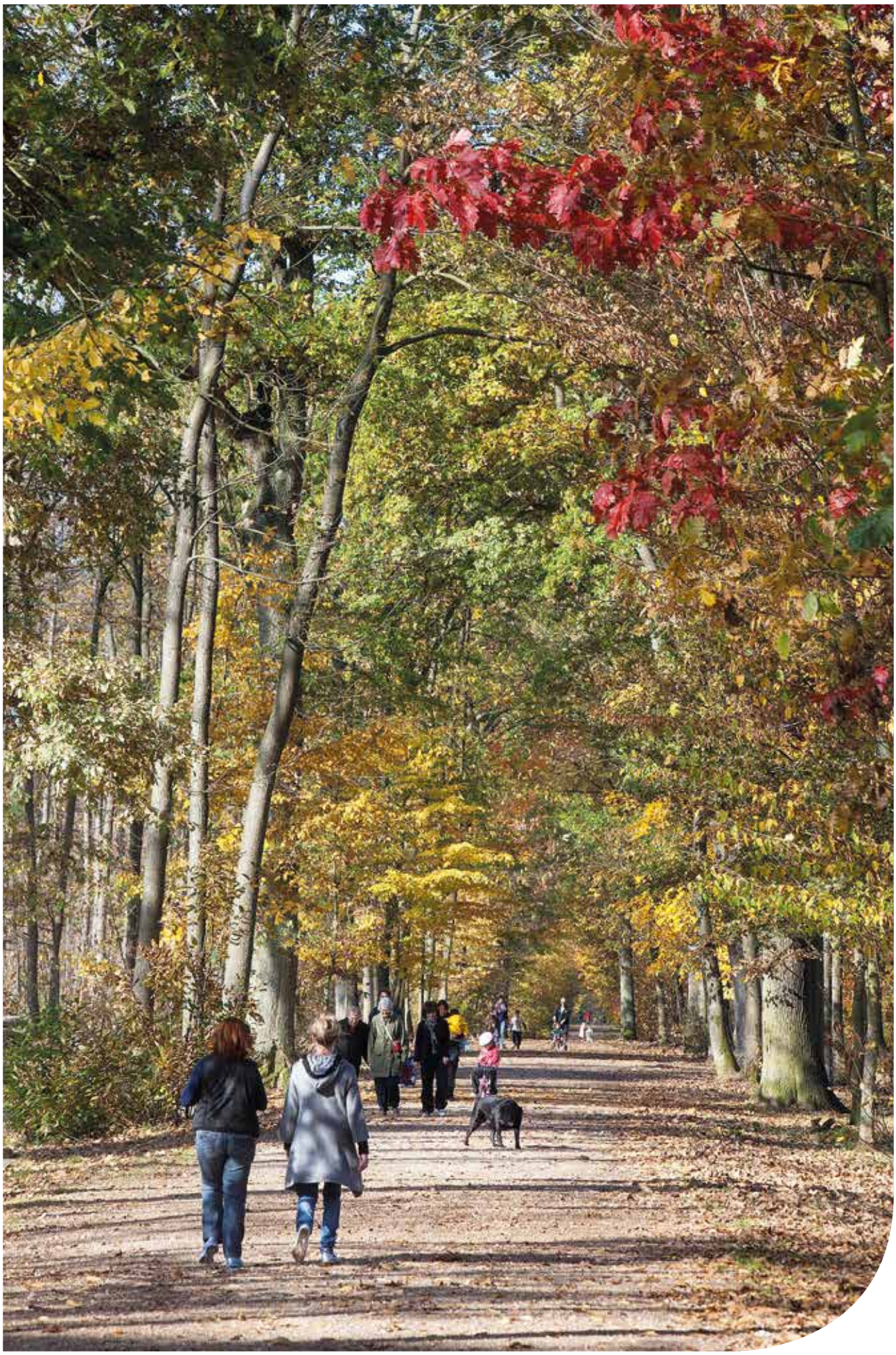
Le plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras ..... 148

La Trame verte et bleue en Flandre-Dunkerque ..... 155

Le rôle du CRPF Nord–Pas-de-Calais Picardie dans les politiques de boisement en Nord–Pas-de-Calais à travers trois exemples ..... 160

L'action de reboisement de l'association « Les Planteurs volontaires » ..... 166

CONCLUSION : LES PROGRAMMES RÉGIONAUX DE LA FORÊT ET DU BOIS, SYNTHÈSE DE L'IMPOSSIBLE DANS UNE RESPONSABILITÉ ASSUMÉE ? 170



# CAHIER D'ÉTUDES

# FORÊT, ARTS ET CULTURE : L'ÉPREUVE DES SENS

*Journée d'études*

THÈME 1


INTRODUCTION
Forêt, arts et culture : l'épreuve des sens 6
→ *Véronique Dassié et Yves Poss*

Train de bois, gâteau de chocolat ! 10
→ *Jean Genois, Gérard Durand et Emmanuel Portal*

L'arbre et la forêt dans l'imaginaire littéraire et pictural : rencontre, lecture et projection 16
→ *Jean-Patrice Courtois*

Filmer la forêt : un cinéma contemporain à l'épreuve du sensible 19
→ *José Moure*

Les forêts naturelles et merveilleuses de Salvatore Sciarrino 26
→ *Laurent Feneyrou (CNRS)*

Perceptions sauvages. Arte Sella, les charmes de la nature et la domestication de l'art contemporain 35
→ *Sergio Dalla Bernardina*

Réguler la lumière… Ambiances forestières et répertoire de signes : les sens au travail 45
→ *Nadine Ribet*

Il faut de tout arbre pour faire une forêt 58
→ *Florence Evrard*

Habiter, goûter, penser le monde en forestier : l'œuvre poétique de Robert Marteau 65
→ *Aline Bergé*

L'émergence d'un « romantisme à la québécoise » dans les œuvres littéraires de la première moitié du XX^e^ siècle 74
→ *Maude Flamand-Hubert*

Penser dans les bois : Henry David Thoreau, de la sensibilité à l'éthique 82
→ *Pauline Nadrigny*

La Forêt des sens : art, communauté, durabilité 90
→ *Christie McDonald, Kevin Tervala et Suzanne Blier*

Pionnières et chevalières de la table ronde 97
→ *Paul Arnould*

La Forêt à l'épreuve des sens 100
→ *Anne-Sarah Kertudo*

L'école grandeur nature 102
→ *Véronique Pichot et Laëtitia Barbier*

Renforcer l'expérience du visiteur par la stimulation sensorielle 105
→ *Céline Gandoin*

Des sorties nature avec le Parc du Vexin français accessible à tous 109
→ *Chantal Auriel*

« Débranche en forêt » : l'art pour une approche renouvelée de la forêt 111
→ *Anne-Marie Granet, Noémie Renaud-Goud, Guillaume Bénaily, Marc Deniset*

Le Festival des Arts Foreztiers, une expérience au milieu du Monde 115
→ *Sylvie Dallet*

CONCLUSION 119
→ *Jean Mottet*

# Forêt, arts et culture : l'épreuve des sens

→ *Véronique Dassié et Yves Poss*[1]

L'intitulé « Forêt, arts et culture » relève de l'oxymore tant les éléments dont il suggère le rapprochement semblent *a priori* éloignés. La forêt, lieu de la sylve et du sauvage, se déploie aux marges de la culture, lieu de l'éducation et des productions humaines. En tant qu'altérité extrême, la forêt incarne en effet dans la culture occidentale le paroxysme de la naturalité et *a contrario* d'absence de culture. Et pourtant… Bon nombre de travaux invitent à considérer moins leur opposition formelle, nature, versus culture, que leur intrication et l'indispensable présence d'une entité forestière pour pouvoir justement penser ce qu'est « la » ou « une » culture. Et c'est peut-être justement parce qu'elle est remisée aux frontières des cités qu'elle permet d'accéder aux fondements de ce qu'une société peut envisager comme étant « sa » culture. Nous nous proposons de l'aborder ici à travers la perception forestière de ceux qui lui ont donné une place dans leur création, qu'elle soit littéraire, musicale ou audiovisuelle. C'est en effet à ce que les cinq sens captent d'une ambiance forestière que nous avons souhaité porter attention, espérant ainsi capter moins des paroles convenues en matière de foresterie que ce que l'inconscient d'une société en révèle.

Si, depuis l'antiquité, les humains ont donné des formes esthétiques aux présences naturelles, animales ou végétales, les journées d'études que le Groupe d'Histoire des Forêts Françaises (GHFF) inaugure sur cette thématique proposent de prolonger une réflexion initiée à la fin des années 1990 sur les perceptions et représentations forestières. En 1997, le GHFF publiait en effet un ouvrage *La forêt, perceptions et représentations* pour un premier panorama des manières dont la forêt est perçue et représentée. De la cartographie forestière aux récits mythologiques, en passant par la publicité et l'imagerie pittoresque, la forêt était alors apparue comme support d'interprétations visuelles diverses. Deux décennies plus tard, il revient sur ses brisées, pour tenter de combler les « trous noirs » relevés à l'époque par Paul Arnould, de « redonner sens aux sens[2] » et de considérer la perception forestière au-delà du seul canal visuel. Si la dimension paysagère d'une forêt appréhendée comme tableau a été d'ores et déjà largement explorée[3], la manière dont les sens sont convoqués pour lui donner sens reste plus implicite. À travers l'attention portée aux productions culturelles qui mettent en scène une forêt, le GHFF propose ici moins de faire le pari d'une interprétation de l'environnement naturel par les artistes – les réflexions sur les représentations forestières ayant déjà fait l'objet de travaux bien documentés[4] –, que celui d'envisager les productions esthétiques comme tentatives de mise en forme du monde et de l'être en société à part entière, autrement dit comme des indices aptes à rendre compte de ce qu'est une ou la culture au sens anthropologique du terme. Il s'agit donc moins de revenir sur les perceptions et représentations associées aux espaces forestiers, que de prolonger ces réflexions en inversant les termes du questionnement pour analyser comment la notion même de représentation y entre en débat.

[1] Respectivement chargée de recherche à l'IDEMEC, UMR CNRS, Université Aix-Marseille et ingénieur général honoraire des ponts, des eaux et des forêts.
[2] Paul Arnould, « *La Forêt : le sens et les sens* », *in* Andrée Corvol, Micheline Hotyat et Paul Arnould (dir.), *La Forêt : perceptions et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 391-392.
[3] Yves Luginbuhl, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, La manufacture, 1989
[4] Andrée Corvol, Micheline Hotyat et Paul Arnould (dir.), *La Forêt : perceptions et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1997.

À la croisée de la forêt et de la culture, il y a des productions culturelles ordinaires ou savantes. Les écrivains, artistes, cinéastes ou compositeurs dont il est question dans ce volume ont nourri leur création de leur propre expérience de la forêt, singulière et fondatrice. S'ils sont auteurs de productions elles-mêmes singulières, leur vision du monde n'en est pas moins révélatrice d'un regard porté sur la société qui les entoure. La place prise par la manière dont ils ont éprouvé la forêt se retrouve dans leur rendu de l'expérience sensorielle dans leur œuvre. Elle fait également écho aux praticiens de la forêt quand ils s'engagent dans des activités de médiation et d'éducation à l'environnement : faire éprouver la forêt aux visiteurs pour les sensibiliser à la cause forestière. Les réflexions rassemblées ici proposent donc de scruter ces expériences sensorielles forestières pour saisir ce qui s'y joue. Car se retrouver en forêt, que l'on soit promeneur, forestier ou artiste, est loin d'être vécu comme une expérience anodine.

## L'expérience sensorielle d'une présence forestière

Aux portes des occupations humaines, les forêts servent de cadre à de multiples pratiques : chasse, cueillettes en milieu rural, activités sportives ou simple « bol d'air » en forêt périurbaine. Pour ceux qui s'adonnent à de telles activités avec parfois l'enthousiasme de la passion, l'expérience forestière est occasion d'éprouver des sensations diverses. La forêt est ambiance, sombre ou trouée de lumière, emplie de bruits, d'odeurs, d'escarpements qui peuvent contrarier la progression des corps. On y recherche un silence tout relatif, signifiant par-là que les bruits humains, tels ceux des moteurs ou les cris, y sont proscrits. Le souffle du vent dans les feuilles, le chant des oiseaux, le brame d'un cerf ou le ruissellement d'une rivière s'y font moins bruits que musique. Les amateurs de forêts ont leurs circuits, « leurs coins », revendiquant ainsi une connaissance experte d'un milieu et l'aptitude à en jouir, repérant à l'odeur la présence de champignons. Ils savent où aller, où installer leur pique-nique, où profiter du meilleur point de vue, où trouver framboises ou myrtilles. Point n'est donc besoin d'être artiste pour avoir son idée de ce qu'est une « belle » forêt, à savoir celle dans laquelle on a plaisir à se rendre, où l'on se sent bien, ce qui implique une esthétique ordinaire ouverte à tous les sens, quand bien même le plaisir éprouvé reste relatif. C'est donc dans une acception empruntée à André Leroi-Gourhan que nous envisageons l'esthétique, à savoir non pas une qualité limitée à l'énonciation des conditions du « beau », mais étendue à la perception des rythmes, des formes et des valeurs comme « extériorisation des chaînes opératoires sociales »[5].

Appréhender la culture par les sens n'est pas une nouveauté en soi. La démarche s'inscrit dans un mouvement plus large qui, depuis les années 1990, a placé l'émotion au cœur du dispositif de connaissance. Les sciences humaines ont ainsi consommé leur « *affective turn* » et multiplié les travaux en ce sens. La forêt est toutefois restée à l'écart de ces réflexions, comme si l'expression d'une sensibilité forestière ne pouvait pas concerner les questions relatives à son aménagement, sa gestion ou ses usages. Au nom de la rationalité positive, les sciences sociales ont certes, depuis le XIX^e^ siècle, appris à se méfier des émotions, sources d'erreurs de jugement[6]. Mais force est de constater que c'est aussi faire abstraction d'une réalité contemporaine omniprésente : la forêt est objet de passions. Les forestiers savent combien il est difficile de justifier une coupe d'arbres dans les sites périurbains ; et les abattages d'arbres en ville suscitent régulièrement bien des polémiques voire des mobilisations qui dépassent toutes prévisions. Les sons, les odeurs, le toucher, le goût, puissants embrayeurs des sensations, nous font ressentir une forêt que la représentation paysagère, soumise à la seule vue, n'a pas su ou n'a pas voulu nous montrer. Comment ces « affinités sensorielles[7] », sources de nouvelles

[5] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 202
[6] Principe édicté dans la première règle de la méthode sociologique par Émile Durheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris Champs Flammarion, 1988 [1894], p. 127
[7] Paul Arnould, *op. cit.*

expériences esthétiques, sont-elles sollicitées par les arts, la littérature, la musique, le cinéma, pour quitter le « paysage spectacle » et restituer une présence de la forêt ? Aller au plus près de ce qu'une forêt suscite et fait éprouver, c'est aussi une manière de comprendre les attachements qui se manifestent à son propos. Mais c'est aussi faire le constat que cette relation sensible avec la forêt n'est pas le seul apanage des visiteurs et que les forestiers eux-mêmes ne sont pas dénués d'émotions, comme le montre l'analyse de Nadine Ribet dans ce volume : leur métier est bien souvent un métier choisi. Or, le ressenti des professionnels n'est pas sans incidences dans les décisions d'aménagement et peut même être mis au service des activités de médiations à l'environnement.

## Mises en esthétique de la forêt

Décaler le regard vers les productions artistiques est une manière d'accéder à ce que les sociétés font de leur sensibilité forestière et que ce nouveau cycle de réflexion lancé par le GHFF propose d'ouvrir. Si inclure la forêt dans une création permet d'interpeler les sens, quel est l'enjeu de la présence sensorielle d'une forêt dans ces productions culturelles ? L'art a pour vocation l'émotion, faire éprouver quelque chose. En tant que spécialistes du sensible, – Florence Evrard voudra bien nous excuser ce raccourci –, l'artiste met bout à bout ce qui fait réagir dans ce qui l'entoure. Qu'il utilise la forêt pour ce faire n'est donc pas anodin. La forêt a été depuis longtemps mise en image et en récits. Elle est à la fois un lieu investi par des pratiques artistiques et un sujet traité, notamment, par les écrivains ou les peintres (ex. de la forêt de Fontainebleau). Mais cet engouement déborde les pratiques artistiques classiques et s'infiltre dans tous les modes d'expression, dans le cinéma, la bande dessinée, et bon nombre d'écrits, qui vont du reportage journalistique au roman, en passant par de multiples essais d'inspiration philosophique ou poétique. Les contributions de ce numéro en observent quelques déclinaisons contemporaines : José Mourre pour le cinéma, Laurent Feynerou pour la musique, Sergio Dalla Bernardina pour le Land Art, Christie McDonald, Suzanne Blier et Kevin Tervala pour la peinture, Florence Evrard à propos de sa propre expérience d'artiste scénographe. Loin d'être un parti pris, le cadrage sur cette période récente de l'histoire s'est imposé, comme si l'époque était elle-même plus propice à la mise en exergue des sens dans une création, anticipée toutefois de peu par la littérature et la poésie occidentales, des écrits philosophiques ou littéraires nord-américains étudiés par Pauline Nadrigny ou Maud Flamant-Hubert au poète français Robert Marteau étudié par Aline Bergé. Ce resserrement autour du XX^e^ siècle n'est sans doute pas le fruit du hasard car force est de constater qu'il coïncide non seulement avec le tournant affectif des sciences humaines mais aussi avec un changement de la place accordée à la forêt dans les œuvres d'art : elle n'y est plus un simple décor, élément mineur de mise en valeur d'un premier plan ou d'un personnage principal, mais un acteur à part entière de l'histoire mise en scène ou en récit. Elle devient plus sujet qu'objet. Dans les multiples productions culturelles où elle apparaît, la forêt intervient ainsi au service d'un propos qui questionne la place de l'homme dans la société. Dans une perspective plus engagée, à travers les affinités sensorielles établies avec les forêts, se mettent en œuvre des actions qui visent à en prendre soin[8], comme si la forêt prenait la place de l'humain pour revendiquer un monde meilleur.

De ce point de vue, appréhender la forêt en tant que forme esthétique livrée aux sens peut être considéré comme la traduction d'une exigence d'ordre à l'œuvre dans toute pensée, autrement dit l'expression d'une « pensée sauvage »[9]. Dans son analyse, Claude Lévi-Strauss inverse en effet la proposition selon laquelle l'intérêt accordé aux choses dépendrait de leur utilité en affirmant que ce n'est que lorsqu'on identifie quelque chose comme élément doté d'une existence propre qu'il devient ensuite possible de

[8] Paul Arnould, *Au plaisir des forêts. Promenade sous les feuillages du monde*, Paris, Fayard, coll. Documents témoignages, 2014.
[9] Claude Lévi-Strauss 1962, « La science du concret », *in La pensée sauvage*, Paris, Plon, pp. 11-49

lui trouver un intérêt et non l'inverse. La proposition place l'exigence de perception en amont d'une possible compréhension du monde. C'est cette perspective dans laquelle la journée d'études proposée par le Groupe d'Histoire des Forêts Françaises s'est engagée en envisageant la forêt comme élément porteur d'une exigence de perception et d'ordonnancement humains. Décrypter la logique de cet ordonnancement apparaît ainsi être le moyen de saisir l'agir humain non dans sa finalité individuelle mais comme produit de la société et de la culture dans laquelle il évolue. Les contributions de ce numéro montrent ainsi que faire l'épreuve des sens en forêt, au sens de Merleau Ponty, c'est autant faire une expérience de soi-même et de sa propre existence au monde qu'une manière de penser le monde. Les auteurs de ce volume se sont donc prêtés au jeu d'une relecture de leurs terrains à l'aune des sens qui y sont mobilisés et sont mis en avant à travers diverses créations. Rendre compte de l'expérience sensorielle forestière, la décrire et en analyser les enjeux se révèle moins propice à l'inventaire de typologies formelles qu'à la mise en lumière de formes de prises au monde.

Revenant sur l'appel de Paul Arnould, ces contributions présentent la mobilisation d'autres sens que la vue, même si celle-ci reste essentielle, car la forêt peut être sentie, dans certains cas, avant d'être perçue comme visible, elle peut être appréciée par l'odorat, ou même par l'« ambiance » forestière, qui associe divers sens, odeur et sensations sur la peau : le sens du toucher, apparemment négligé, apparaît plus par une sensation globale d'immersion que par un approche tactile, même si celle-ci peut exister pour ceux qui savent apprécier un contact d'écorce.

Ce qui amène à la perception des dimensions de la forêt, du contexte qu'elle crée (pour ne pas reprendre le mot d'environnement qui serait ambigu). Et ce ressenti, s'il est conscientisé, permet d'accéder à l'esprit des lieux de chaque massif, à la relation qui peut être reconnue entre cet espace singulier et le territoire dans lequel il s'inscrit… voie par laquelle se poursuivra en 2017 notre étude du sensible dans le monde forestier.

Fidèle à sa tradition interdisciplinaire et fort du comité scientifique réuni pour sa préparation, le Groupe d'Histoire des Forêts Françaises s'est lancé le défi d'étaler ses échanges sur deux jours : il fallait aussi expérimenter les sens forestiers en direct.

Lors de la traditionnelle assemblée générale qui précède leurs journées d'études, les membres du Groupe se sont retrouvés autour d'un train de bois en chocolat confectionné par la pâtisserie Portal en lien avec l'association Flotescale. Commémoration du train de bois qui a descendu la Seine de Clamecy à Bercy par flottage, cette mise en bouche a permis d'ouvrir les sens des participants.

Ils se sont ensuite retrouvés à la Maison de la Poésie pour une soirée dédiée aux arbres et forêts dans la Poésie organisée par Jean-Patrice Courtois. « Arbres du poème, arbres du tableau », c'est sous cet intitulé que les spectateurs ont pu découvrir quelques déclinaisons contemporaines de la mise en poésie des forêts et les réflexions que suscite leur présence.

Le lendemain, la journée d'études a permis de croiser les regards de professionnels et d'universitaires autour de la question des sens en forêt : une large table-ronde, pilotée par Paul Arnould, a donné la parole à des professionnels tous concernés par les enjeux de mise en esthétique forestière, faisant largement écho aux conférences développées autour d'elle et à l'expérience singulière de l'artiste Florence Evrard qui avait accepté de venir parler d'une de ses créations, tandis que la graphiste et illustratrice Véronique Béné mettait en croquis la journée.

À travers la confrontation des expériences et des analyses, chacun a ainsi apporté sa contribution, à sa manière, pour tenter de répondre à une question essentielle : quel est l'enjeu de la présence sensorielle d'une forêt dans les productions culturelles ?

# Train de bois, gâteau de chocolat !

→ *Jean Genois, Gérard Durand et Emmanuel Portal*[10]

Cette année l'assemblée statutaire du GHFF a quitté la colline Sainte Geneviève et les terres de l'Université pour se rapprocher de celui qui fut longtemps l'artère nourricière de la commune de Paris, le fleuve Sequana pour les uns ou Icauna pour d'autres, et côtoyer de plus près le siège historique de son pouvoir administratif et commercial sis en Place de grève. C'est rue Serpente, à deux pas de la Bûcherie, son tout premier port aux bois, qu'elle s'est tenue.

Illustration 1 : Assemblée générale du Groupe d'Histoire des Forêts Françaises, le 29 janvier 2016, Maison de la recherche Paris Sorbonne. © *V Dassié*

Or, quelques mois auparavant, en juillet 2015, une association et les hommes qui la composent ont voulu rappeler aux Parisiens que, s'ils ont pu pendant trois siècles se loger, se chauffer, se nourrir et continuer à travailler sur et autour de ses rives, c'est bien grâce aux Morvandiaux et Nivernais de la région de Clamecy.

En ce samedi 27 juin 2015, dans un petit matin embrumé, arrive à Bercy un train de bois reconstitué sur le port de Clamecy. Alors que l'événement a été très médiatisé et grandement accueilli tout au long du trajet, ici, ce jour-là, il passe discrètement auprès des Parisiens encore endormis. Il m'a paru être également très peu perçu par nos esprits scientifiques, philosophes et de l'histoire des bois. Les présents furent peu nombreux sur le quai ; c'est dommage, mais merci à ceux-ci de leur soutien.

Certes, sous son aspect mémoriel, cet événement était surtout un « Ne nous oubliez pas ! », un appel à vocation économique au travers d'un tourisme bien compris ; tel fut l'objet du salon du flottage sur le port de Bercy qui a réuni exposition patrimoniale et animations culturelles et commerciales, avec une soirée table ronde dédiée à l'attractivité économique dans le but de promouvoir nos territoires.

[10] Jean Genois est membre de la Société Scientifique et Artistique de Clamecy et membre de l'association Saint Nicolas de Clamecy ; Gérard Durand est président de l'association Flotescale, site web www.flotescale.org ; Emmanuel Portal est pâtissier (Pâtisserie Portal, 22, rue de la Monnaie, 58500 Clamecy)

Que faire au GHFF, en cette soirée du 29 janvier 2016, pour que soit prolongée la mémoire de cet événement ? L'idée fut qu'en prélude d'une copieuse Journée d'études annuelle tant attendue, il devenait nécessaire de bien doper les mémoires de ces gentils participants.

Donc, après distribution des nourritures intellectuelles et exposé des futures réjouissances calendaires, les débats ainsi clos, alors que vient l'instant gastronomique et bachique, rien de mieux pour une si noble assemblée, que de couronner ce joyeux dîner par un train de bois en chocolat réalisé sous les auspices d'un des meilleurs pâtissiers de cette région du Haut-Nivernais !

Ce qui fut fait.

Illustration 2 : Convivialité autour du train de bois en chocolat de la pâtisserie Portal. © V Dassié

À présent que dire d'autre ? Peut-être à bientôt en Haut-Nivernais pour goûter, un jour, toutes nos autres spécialités entre eau et bois, puis surtout d'être présent et vouloir soutenir le projet du futur « Pôle Flottage » en Vaux d'Yonne.

## Un train de bois pour Paris[11]

Au XVI^e^ siècle, le seul combustible connu était le bois. Paris comptait déjà trois cent mille habitants et les forêts des environs de la capitale avaient été dévastées à l'exception des domaines royaux réservés pour la chasse. Il fallait donc trouver du bois de chauffage et surtout l'acheminer jusqu'à Paris, car pas de bois, pas de feu, donc pas de chauffage mais également pas de four et donc pas de pain.

[11] Pour plus d'informations, se reporter aux séquences filmées du train de bois sur le web :
– le feuilleton « un train de bois pour Paris » : http//france3-region.francetvinfo.fr/bourgogne/Yonne/le feuilleton-un-train-de-bois-pour paris (Succession de petites séquences filmées tout au long du parcours du train de bois 2015, avec interventions de nombreuses personnes locales, administratives, membres de l'opération Flotescales)
– « un train de bois pour Paris » le film Terre de Flotteurs : www terredeflotteurs.com (Pages publicitaires sur les étapes préparatoires à l'événement 2015. Images d'archives sur le train de bois lancé en 1949 et l'inauguration par François Mitterrand des manifestations du quatrième centenaire des flottages. Nombreuses images de l'arrivée à Paris des trains de bois en 1949 et 2015).
– « un train de bois pour Paris » site officiel 2015 : www canal-du-nivernais.com/train-de-bois-pour-paris-2015

Illustration 3 : Le passage du Pertuis (barrage) de Clamecy le 11 mars 2015. © Flotescale

Or, il existait dans le massif du Morvan et dans le Nivernais de vastes forêts de chênes et de charmes qui avaient le grand avantage de se trouver à proximité de l'Yonne et de ses affluents, ce qui permettait par flottage d'amener ce bois jusqu'à Paris *via* la Seine. L'opération était conduite en deux temps. Les bûches coupées l'hiver étaient, au printemps, confiées aux courants des nombreux ruisseaux du Nivernais Morvan pour être emportées par le flot jusqu'à Clamecy pour l'Yonne et Vermenton par son affluent, la Cure. De nombreuses personnes étaient mobilisées le long du parcours pour assurer un bon écoulement des bûches. Cette opération s'appelait le flottage à bûches perdues. À Clamecy et à Vermenton, l'Yonne et la Cure devenant trop larges, les flotteurs construisaient d'immenses radeaux de bois, les « *trains de bois* », qu'ils conduisaient à Paris en utilisant uniquement la force motrice de l'eau. Le voyage était semé d'embûches pour les deux flotteurs qui conduisaient leurs trains de bois seulement armés de simples perches. Arrivé à Paris, l'ensemble était démonté pour être stocké par les marchands qui revendaient ensuite ce précieux combustible. Cette activité a connu son point culminant au début du XIX^e^ siècle. En 1804, ce sont un million de stères de bois que la capitale reçut en provenance des forêts du Nivernais Morvan. Le trafic déclina à partir du milieu du XIX^e^ siècle, le charbon prenant le relais du bois et les canaux permettant aux péniches de transport de prendre la place des trains de bois.

Créée en 2011, l'association *Flotescale* s'est donnée pour objectif de promouvoir le patrimoine « flottage du bois » et, au travers de ce patrimoine original, mettre en valeur le territoire du Nivernais Morvan de façon à contribuer à son développement touristique. Composée de retraités passionnés par ce patrimoine unique et spectaculaire et aidée par des jeunes employés dans le cadre du service civique, l'association *Flotescale* avait déjà en 2013 et 2014 fait flotter un train de bois de 36 mètres de long sur le canal du Nivernais. En 2016, l'association se lança dans un pari beaucoup plus audacieux. Construire un train de bois de 72 m de long comme ceux des flotteurs d'antan et le conduire de Clamecy à Paris *via* l'Yonne puis la Seine et ainsi reconstituer le voyage des flotteurs et rendre un hommage appuyé à ces hommes courageux et inventifs dont Romain Rolland disait « qu'ils étaient pour Clamecy sa noblesse aux rudes mains et aux têtes dures comme leurs poings ».

Illustration 4 : Départ du train de bois à Clamecy le 7 juin 2015. © Flotescale

Cette aventure fut difficile à préparer en ce XXIe siècle où la sécurité et le principe de précaution sont érigés en dogme, et alors que les conditions de navigation sont bien différentes de ce qu'elles étaient au XIXe siècle. Mais l'équipage est arrivé à bon port, fier d'avoir réalisé cet exploit car un tel train de bois n'avait plus parcouru cette distance depuis 1877, ému d'avoir remporté ce pari fou que les observateurs pensaient perdu d'avance, heureux d'avoir reconstitué pour les milliers de spectateurs massés le long du parcours cette page de l'histoire du Nivernais Morvan et de Paris, et satisfait d'avoir contribué à faire connaître le flottage du bois. Cerise sur le gâteau, l'équipage a été autorisé à traverser Paris sur la Seine avec le train de bois. Ce fut l'occasion de faire connaître à la tour Eiffel cet étrange engin, sa construction étant postérieure à l'arrêt de la fabrication de ceux-ci.

Illustration 5 : Le train de bois sur le canal du Nivernais aux rochers du Saussoy le 9 juin 2015. © Flotescale

Illustration 6 : Le train de bois sur la Seine le 22 juin 2015, © Flotescale

Certes, notre train de bois n'était pas exactement similaire à ceux que les flotteurs construisaient, car les contraintes de sécurité imposées et la nécessité d'être manœuvrable, en raison du trafic de grosses péniches sur la Seine et la haute Yonne, nous ont contraints à des aménagements ; mais nous avons tenu à ce que la partie visible du train de bois soit similaire à ce qu'étaient ces embarcations à l'époque. Nous nous sommes ainsi pleinement rendus compte du courage dont faisaient preuve ces hommes hors du commun qui voyageaient dans des conditions beaucoup plus difficiles que nous ne l'avons fait.

Cette aventure hors du temps a duré du 7 juin au 5 juillet 2015 ; elle a eu un succès médiatique considérable ; de nombreux journaux, les radios et les chaînes de télévision ont apprécié ce spectacle insolite et ont ainsi contribué à faire connaître le flottage du bois.

Puisse cette belle aventure aider à la promotion du transport fluvial et de cette énergie renouvelable indispensable qu'est le bois.

Illustration 7 : Train de bois à Paris, 5 juillet 2015. © Flotescale

## Un Train de bois en chocolat

Après une formation en cuisine, c'est en 1992 qu'Emmanuel Portal intègre l'équipe de pâtissiers de Jean-Marc Avignon, installé rue de la Monnaie à Clamecy, qui lui enseigne le métier et son savoir-faire. Il lui succédera à tout juste 24 ans et aura dès lors à cœur de poursuivre et de développer l'entreprise dans la même optique : la qualité.

Icaunais d'origine, le jeune artisan tombe amoureux du patrimoine clamecyçois au travers de spécialités qu'il reprend comme « *les Flotteurs* », un bonbon de chocolat composé d'un intérieur praliné à l'ancienne, noix et nougatine, fait maison bien sûr. En 2002, il élabore un noyau de nougatine avec de l'orange confite, pistache et amandes enrobé de chocolat noir (61 %) et de pailleté, qu'il baptise « *Les Chi dans l'iau* », toujours en référence au flottage du bois, une des principales activités économiques de Clamecy du milieu du XVI^e^ au début du XX^e^ siècle.

C'est à l'occasion d'une fête du flottage qu'il poursuit cette série de spécialités en reproduisant des « *branches* » puis des « *trains de bois* », à l'aide d'oranges confites de 16 cm, enrobées de chocolat noir. Pour chaque produit conçu, le maître artisan teste, assemble, ajuste, innove, mais pas seulement. Car pour créer des spécialités en lien avec l'histoire locale, il se documente et effectue de nombreuses recherches (ouvrages, cartes postales anciennes, maquettes..) et n'hésite pas à faire appel aux érudits locaux et à la Société scientifique et artistique de Clamecy, société savante locale.

C'est ce savoir-faire, cette exigence de la qualité, du fait maison et cet amour du patrimoine, que le maître d'apprentissage confirmé transmet chaque jour et depuis plus de 17 ans aux jeunes passionnés. Rendez-vous donc au cœur de la cité médiévale clamecyçoise, pour découvrir ses spécialités et ses confiseries. Vous pourrez prendre un instant pour déguster une pâtisserie, une glace, une viennoiserie au salon de thé ou en terrasse.

### Le cycle des journées Forêt, arts et culture est mis en place sous la direction du Comité scientifique interdisciplinaire suivant :

- Jean-Patrice Courtois, littérature, maître de conférences HDR, Université Paris-Diderot
- Véronique Dassié, anthropologie, chargée de recherche CNRS, Idemec, Aix-Marseille Université
- Michel Dupuy, histoire, chercheur associé, Institut d'histoire moderne et contemporaine, Paris
- Raphaël Larrère, sociologie, ingénieur agronome, directeur de recherche, INRA (e. r)
- Vincent Moriniaux, géographie, maître de conférences université Paris Sorbonne, ENeC
- Jean Mottet, esthétique du cinéma, professeur émérite, Université Panthéon Sorbonne, Paris I
- Olivier Nougarède, histoire, agronome, chargé de recherche INRA, Ivry-sur-Seine
- Yves Poss, ingénieur général honoraire des ponts des eaux et des forêts, Agro Paris Tech
- Danielle Quéruel, littérature, professeur, Université Reims Champagne-Ardenne

# L'arbre et la forêt dans l'imaginaire littéraire et pictural : rencontre, lecture et projection[12]

→ *Jean-Patrice Courtois*[13]

> *Le nom que porte le bois de Kôdate m'est étrangement resté dans l'oreille. On n'aurait pas dû lui donner le nom de bois. Pourquoi a-t-on appelé ainsi un endroit où il n'y a qu'un arbre ?*
>
> *Sei Shônagon, Notes de chevet, traduction André Beaujard, Gallimard/ Unesco, 1966, 52, "Bois", p. 139.*

**AVEC JEAN-PATRICE COURTOIS,** Christine Planté, Martin Rueff, Aurélie Foglia, Céline Flécheux, Fabienne Raphoz et Bertrand Fillaudeau, il s'agissait ce soir-là de donner à entendre une réflexion à plusieurs voix sur l'arbre et la forêt. Pas seulement sur l'arbre mais aussi sur la forêt. La langue, la philosophie, la littérature et la poésie en toutes leurs interrelations furent largement présentes (Jean-Patrice Courtois, Christine Planté et Martin Rueff). La peinture permit de projeter dans l'image et la construction du tableau le rôle de l'arbre (Céline Flécheux). Enfin, les poètes donnèrent une lecture mémorable de leur rapport aux arbres et à la forêt (Aurélie Foglia et Fabienne Raphoz). Les Éditions Corti ont rappelé que la question de la nature et des forêts forme un fil rouge depuis leur fondation et le soutien de Julien Gracq (Bertrand Fillaudeau et Fabienne Raphoz).

**JEAN-PATRICE COURTOIS,** Université Paris Diderot, ouvre la soirée avec le rappel des enseignements donnés par l'étymologie du terme « arbre ». La langue hébraïque en fait le conseil qui guide la réflexion tandis que le grec nous mène à *drus* qui d'arbre en général finit par signifier « chêne ». La racine indo-européenne rassemble les sens de confiance, respect, loyauté, solidité et fermeté comme le *trust* anglais et le *treu* allemand l'indiquent encore. Benveniste a montré la « filiation inverse » qui commande à cette étymologie : nous devons donc comprendre que ce n'est pas l'arbre qui donne ses qualités aux vertus morales mais le contraire. L'arbre ne cache pas la forêt comme le dit un passage de l'*Odyssée* d'Homère où Ulysse choisit la forêt plutôt que la rive du fleuve pour protéger sa nuit (Chant V). On finit par un exemple de poème avec le poème en prose « Le banyan » de Claudel – *Connaissance de l'Est* contient d'ailleurs trois poèmes d'arbres : Le cocotier, Le pin et Le banyan. La lecture ouvre sur cet arbre, déjà décrit et pensé par les Grecs et les Latins, arbre conversation et commercial donc arbre social et politique, à partir de la triple référence à Mallarmé, à Saint Thomas et sa philosophie du « comprendre » et d'une théorie du langage faisant toute sa place au consonantisme. Enfin une lecture du « chagrin de la mousse », un passage tiré du livre de Thomas Harlan, Rosa, traduit par Marianne Dautrey, *L'arachnéen*, 2015, conclut l'intervention de Jean-Patrice Courtois.

[12] Cette soirée a servi de prélude de la journée d'études « Forêt, arts et culture (1) : l'épreuve des sens », le GHFF inaugurant ainsi une nouvelle formule de mise en réflexion des forêts. Elle s'est tenue à la Maison de la Poésie, Passage Molière, au 157 de la rue Saint-Martin, à Paris, le 29 janvier 2016 et a été organisée par Jean-Patrice Courtois.

[13] Maître de conférences en littérature à l'Université Paris-Diderot.

**CHRISTINE PLANTÉ,** Université Lyon 2, présente un George Sand et « La Forêt de Fontainebleau », qui expose un point de la littérature du XIX^e^ siècle la concernant à travers un article, assez mal connu en détail, que la romancière et essayiste consacre à cette forêt en train de devenir célèbre.

L'article intitulé « La Forêt de Fontainebleau » a paru dans le journal *Le Temps* du 17 novembre 1872 (il est ensuite repris dans le volume *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873). George Sand y réagit publiquement à la demande d'artistes constitués en un « Comité de protection artistique de la forêt de Fontainebleau » qui demande son soutien. Il proteste contre les coupes importantes que veut faire le gouvernement dans une forêt qui est déjà un espace naturel pour partie protégé, après l'interruption imposée pendant deux ans par la guerre franco-prussienne et la Commune. La romancière, qui connaît la forêt de Fontainebleau de longue date, répond favorablement, tout en affirmant une position originale. Si elle approuve l'idée d'un « patrimoine naturel » à préserver, elle se refuse à privilégier ici le point de vue des artistes. Consciente que « la nature s'en va », elle considère que la forêt est tout autant le domaine des savants et surtout un bien commun de l'humanité, qu'il est de la responsabilité de tous et de l'État de préserver et de transmettre.

**MARTIN RUEFF,** Université de Genève, examine ensuite la fascination qu'exerce sur nous les *Métamorphoses* d'Ovide, texte cardinal de la transformation en arbres.

Parmi les *Métamorphoses* d'Ovide, celles qui transforment les personnages en arbres occupent une place particulière, et pour peu qu'on veuille lire le poète latin avec l'attention qu'il requiert, on est en droit de se demander si la fascination qu'exercent sur nous Daphné transformée en laurier, Syrinx en roseau perpétuée pour la conservation de son nom (« *inter se iunctis nomen tenuisse puellae* »), les sœurs Héliades transformées en peupliers de plaintes (II, 346), Pyrame colorant le mûrier de son sang jailli dru (IV, 51), Clytié, « tournesolée » à force de suivre ce soleil qui lui fait perdre la tête (IV, 262 sq), Philémon et Baucis gardant le temple de l'amour de leur frondaison de chêne et de tilleul (VIII, 712), Lotis devenue Lotus pour fuir Priape en conservant son nom (IX, 346), avant Driopé dont il faudra conter plus loin le *factum mirabile* (le fait digne d'admiration), mais aussi Cyparyssus devenu cyprès pour amour des bois d'un cerf (X, 106), et Myrrha la myrrhe éplorée (X, 310 sq), les Édoniennes, assassines d'Orphée muées en arbres innomés (XI, 67), ainsi qu'un berger calomniateur devenu olivier sauvage aux olives âpres comme ses mots (XVI, 517), si la fascination exercée par ces dryades ou hamadryades (il faut les distinguer car les première vivent parmi les arbres, ce sont en somme les nymphes des bois, tandis que les secondes vivent à l'intérieur de l'arbre sous l'enveloppe ligneuse), si cette fascination, donc, ne naît pas de ce que la métamorphose en arbre dramatise l'expérience que nous faisons de l'énigme de l'arbre. Le mystère du poète redirait à travers le récit l'énigme de l'arbre. C'est à situer cette énigme à partir de la définition de la *phusis* comme kinésis dans la *Physique* d'Aristote (et du puissant commentaire qu'en a offert Heidegger) que nous nous attacherons pour voir ensuite cette énigme à l'œuvre dans le corps des *Métamorphoses*.

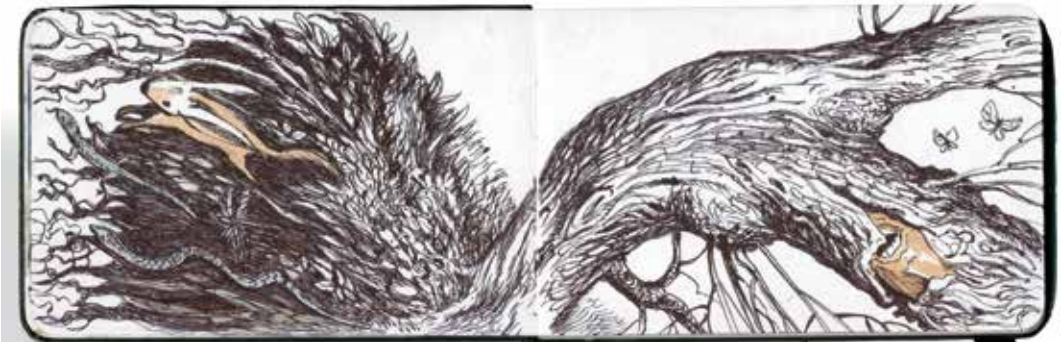
**CÉLINE FLÉCHEUX** (Université Paris Diderot) présente ensuite *Quelques arbres en perspective*. L'auteur a choisi d'étudier quelques arbres dans des tableaux italiens de la Renaissance, afin de montrer leur rôle dans la construction en perspective. Étudier l'arbre dans certaines *Annonciations* (avec le cyprès, parfait pinceau, dans celle de Fra Carnevale, 1445, Washington) ou au fond d'une Cène (Le Pérugin, 1493, Florence) permet d'entrer dans cette peinture qui, généralement, s'impose par *l'historia*. S'intéresser aux arbres et à leur lieu dans le tableau rend sensible la spatialisation du récit adossé à la perspective. Leurs frondaisons donnent à voir la transparence ou l'opacité de l'air, selon le mystère raconté par le récit. En hommage à Daniel Arasse, Céline Flécheux a ouvert par *L'Annonciation* de Fra Angelico (1434, Cortone) dans laquelle le regard, attiré vers le fond grâce à l'architecture en arcade, aboutit à un palmier qui assure une transition visuelle entre le lieu de la Chute (le Jardin d'Éden) et celui, fertile, de la Rédemption (la chambre virginale). Le palmier fait figure d'articulation entre l'histoire et l'espace, jouant pleinement son rôle dans la perspective du tableau en coordonnant des espaces et des temporalités sinon dispersées.

La construction du récit s'appuie sur les arbres qui deviennent le prolongement naturel des colonnes et des piliers de l'architecture, tout comme des charpentes (Mantegna, *Sagitation de Saint Christophe*, 1452, Padoue). Là où elle semble légère, c'est qu'en réalité elle s'appuie sur des ramures d'arbres qui rendent visible le point de fuite tout en le masquant. L'entrelacement de l'arbre, du récit et de la vie est particulièrement à l'œuvre dans le Saint François dans le désert de Bellini (1460, Frick collection, New York), où le peintre a prêté la même attention aux grandes perspectives qu'aux infimes détails. Bellini a célébré l'arbre dans tous ses états, depuis l'arbre sur la gauche qui semble dialoguer avec le saint, jusqu'à ceux travaillés sur la droite, qui lui servent de *studiolo* naturel. À l'image des troncs d'arbres tressés, les ordres s'entremêlent pour faire régner une unité que vient soutenir une lumière douce et rasante propice au foisonnement de la vie. Qu'il serve de support architectural ou qu'il enjoigne à se mêler à la nature, l'arbre, comme la forêt, produit des effets structurés et enveloppants à la fois.

**AURÉLIE FOGLIA,** poète, dernier livre publié *Gens de peine, Nous*, 2014, nous livre les raisons de sa proximité avec les arbres, les feuilles et les forêts. *Grand-Monde* est un inédit dont elle a donné une lecture. Elle enseigne à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle.

Les arbres ne m'ont jamais quittée. Je suis née avec. En raison de mon nom peut-être, Foglia, qui veut dire Feuille en italien ; nom selon lequel peut-être, comme Perséphone épousant Hadès tous les hivers, je me suis sentie atteinte dans mon être chaque fois que les feuilles meurent aux branches et tombent à terre. Grand-Monde, le livre de poésie que j'ai voulu tourner vers les arbres, veut rendre plus attentif chacun à leur présence, si familière qu'elle en est devenue presque invisible, et pourtant menacée. Ils se dressent, protecteurs et fragiles, dissidents et passifs, cloués sur place, repères disparaissant. J'ai cherché à rendre leur présence dans le temps, la façon dont ils se penchent sur nous. La façon dont ils nous habitent, dont ils font partie de nous : ne sommes-nous pas faits du même bois ?

# Carnet à dessin de Véro Béné pendant la journée Forêt, arts et culture, janvier 2016.



Croquis 1 et 2 : Les métamorphoses d'Ovide : la transformation des Héliades en peupliers, à l'instant où l'écorce clos la bouche pour toujours…
Croquis réalisés par Véro Béné, 30 janvier 2016. © Véro Béné

Croquis 3 : Cœur flottant, cœur en voyage, relié au cerveau par toutes ses fibres ; foisonnement des fibres nerveuses qui font de nous d'étranges végétaux en quête de savoir et de rencontres

Croquis 4 : Inspiré de ce morceau de poème « La forêt, tête de chien, chasse le jour et mord la plaine », poème peut-être relié au Gévaudan, à ces forêts de Margeride encore habitées par le souvenir de la bête et qui sont mon paysage quand je marche en Haute-Loire.

# Filmer la forêt : un cinéma contemporain à l'épreuve du sensible

→ *José Moure*[14]

Plusieurs cinéastes contemporains – de Philippe Grandrieux à Lisandro Alonso, de Gus Van Sant à Albert Serra – ont fait de la forêt non seulement un décor, mais surtout le lieu d'une relation privilégiée à la nature et d'une expérience radicale de cinéma : un cinéma qui préfère la perception et la sensation à l'action et à la dramatisation, qui enregistre plus qu'il ne réagit, qui écoute et ressent autant qu'il observe. Pour ces cinéastes, filmer la forêt, son silence bruyant et changeant, constitue un enjeu visuel, sonore et tactile. À travers ce geste, ils confrontent le spectateur à la présence d'un dehors qu'on ne peut montrer, ni faire taire et qui, occupant tout l'espace, manifeste l'invisibilité et la prégnance du sensible.

## Filmer la Forêt : une expérience limite

### ••• Une expérience visuelle : un visible enchevêtré et débordant

Filmer la forêt représente d'abord, pour un cinéaste, une expérience visuelle qui le conduit à affronter un visible désordonné qui inquiète le regard et semble vouloir échapper à toute saisie, à toute prise. À l'opposé du désert qui serait le lieu du vide par excellence, la forêt serait le lieu du trop-plein, d'un excès de visible que l'objectif de la caméra aurait du mal à domestiquer. On comprend pourquoi un cinéaste comme Michelangelo Antonioni, cinéaste de la vacuité et de la mise en crise du regard s'il en est, fut aussi tenté par cette expérience-limite qui consiste à filmer au cœur de la forêt. En 1966, après avoir tourné *Le désert rouge*, et avant de réaliser *Blow up*, il écrit un scénario intitulé *Techniquement douce*, resté à l'état de projet[15], où il imagine l'histoire de deux personnages littéralement « parachutés », suite à un accident d'avion, dans la forêt amazonienne. Ce lieu de la luxuriance végétale, inaccessible et inhospitalier, est le pendant exact de l'aridité minérale des déserts que le cinéaste italien filmera quelques années plus tard dans *Zabriskie Point*, puis dans *Profession reporter*. À l'espace dénudé et ouvert de la pure visibilité, de la perte de vue, des étendues et matières répétitives de sable et de lumière que propose le désert, la forêt amazonienne oppose un espace aveugle et étouffant de la non-visibilité : un espace de l'obstruction visuelle, de la prolifération de la matière végétale qui s'avéra très vite invivable pour les deux protagonistes et surtout infilmable pour le cinéaste, comme si le trop-plein du lieu fabriquait de l'informe et de l'indistinct, épuisait tout perception jusqu'à empêcher le visible de prendre, de tisser des écarts, des intervalles entre les choses, comme si paradoxalement l'absence de vide transformait le lieu en un désert optique. Dans une introduction à son scénario, Antonioni expliquait :

*« Plus la forêt est effrayante et moins elle est photogénique. L'entrelacs de la végétation est si épais que les verts sont fondus l'un dans l'autre, sans nuances, tout se pétrit en un amalgame dénué de relief. L'ombre domine. […].*

[14] Professeur en études cinématographiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

[15] Bien que jamais réalisé, *Techniquement douce*, écrit en même temps que *Blow up*, marque un tournant dans la carrière d'Antonioni qui jamais ne s'était autant investi dans un projet de film : « J'avais été tellement plongé dedans qu'il me semblait l'avoir vraiment tourné ce sujet. Je me suis mis à faire, en divers endroits, les photographies qui avaient les mêmes cadrages que j'aurais fait pour le film, un soin, une méticulosité qu'il ne m'était jamais arrivé d'avoir pour les films précédents » (cf. *Présentation à Techniquement douce* – Éd. Albatros 1977). Le tournage aurait dû commencer en 1971. Déçu, Antonioni partit pour la Chine tourner un documentaire..

*À quelques mètres de distance de l'acteur, entre ce dernier et l'objectif, s'interposent tant de branches, tant de feuilles, lianes, racines que le personnage risque de ne pas être visible. Si au contraire on rapproche la caméra de l'acteur, cet entrelacs de branches, feuilles, lianes, racines, qui restent dans le champ, est alors fortement voilé, flou, et cela conditionne l'image, en un sens pour moi négatif. Puis il y a la lumière. Dans une végétation aussi compacte, le soleil filtre peu, rendant nécessaire l'utilisation de projecteurs ou de tout type d'éclairage. Mais on imagine difficilement la lumière artificielle dans la jungle sans penser aux ombres qu'elle provoquerait, faussant ainsi la réalité. Mon intention était de faire […] une sorte de compte rendu très cru de la lutte de deux organismes humains contre d'autres organismes, végétaux et animaux. Mais aussi d'une autre lutte plus effrayante encore, celle des plantes entre elles, à la recherche du soleil* [16] *».*

Comme le démontrent à la suite d'Antonioni des cinéastes comme Lisandro Alonso, dans *La Libertad (2001)*, suivant pendant vingt-quatre heures, Misael, bûcheron solitaire dans la « selva argentine », ou Gus van Sant, dans *Last Days (2005),* revisitant les derniers jours de Kurt Kobain et accompagnant, dès les premiers plans, son personnage qui apparaît et disparaît à travers les arbres d'une forêt américaine près de fleuve Hudson, dans l'état de New-York, à la recherche d'on ne sait quel vert paradis perdu des origines, – ou Albert Serra, dans *Honor de Cavalleria (2007)*, promenant la folie de Don Quichotte et le bon sens de Sancho Panza dans la nature généreuse du parc de l'Empordà en Catalogne, ou Philippe Grandrieux enregistrant fébrilement, dans *Un lac (2008),* le corps à corps d'Alexis avec les arbres dressés vers le ciel d'une forêt froide et lointaine près d'un lac au pied des montagnes suisses…, c'est toujours un défi pour un cinéaste que de filmer la forêt et d'affronter ce visible enchevêtré et débordant qui échappe aux limitations du cadre et obstrue la vision plus qu'il ne la libère.

### ••• Une expérience auditive : une texture sonore riche et complexe

Si la forêt déstabilise le regard, elle met aussi l'ouïe à l'épreuve, proposant à l'écoute une texture sonore riche, trop riche, que le spectateur a du mal à appréhender. La forêt, comme l'a magnifiquement décrite Chateaubriand dans son *Voyage en Amérique*, est aussi musicienne, mais la musique qu'elle produit est faite de « langages différents » souvent indéchiffrables pour le profane :

*« Une heure du matin.*

*Voici le vent, il court sur la cime des arbres ; il les secoue en passant sur ma tête. Maintenant, c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage.*

*Les bruits ont réveillé les bruits. La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, tandis que les sons plus légers errent dans les voûtes de verdure ? Un court silence succède ; la musique aérienne recommence ; partout de douces plaintes, des murmures qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures ; chaque feuille parle un différent langage, chaque brin d'herbe rend une note particulière.*

*Une voix extraordinaire retentit : c'est celle de cette grenouille qui imite les mugissements du taureau. De toutes les parties de la forêt, les chauves-souris accrochées aux feuilles élèvent leurs chants monotones : on croit ouïr des glas continus, ou les tintements funèbres d'une cloche. Tout nous ramène à quelque idée de la mort, parce que cette idée est au fond de la vie*[17] *».*

[16] Michelangelo Antonioni, introduction à *Techniquement douce*, traduit par Anna Buresi, Paris, Albatros, Coll. Ça/Cinéma, 1977.
[17] René de Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et voyages 1*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1969, p. 707.

C'est la richesse d'un espace acoustique d'une grande densité, enregistré en son direct, que doit appréhender le spectateur tout au long de *La Libertad*. Alors que la caméra de Lisandro Alonso, dans un mouvement fluide et presque continu entre les arbustes et les herbes hautes de la pampa, épouse et observe les déplacements et les gestes méthodiques du jeune bûcheron, tout un univers sonore se fait entendre en bruit de fond, suggérant une activité intense et un monde caché que l'œil ne peut saisir. Les crissements des insectes, les chants des oiseaux, le bruissement des branches se superposent en diverses strates et se perturbent mutuellement pour produire un environnement sonore invisible qui dissout les repères, excède tout ancrage dans l'image, perturbe le lien audio-visuel et affecte ainsi l'expérience de l'espace dans son organisation optique en déployant un champ acoustique et acousmatique dont l'extension et le contenu sont insaisissables. Le spectateur entend les sons environnants sans en voir ou en identifier la source et sans pouvoir raccorder les bruits à leur origine, le signifiant à un signifié, le signal à une réponse. La distinction entre le champ et le hors-champ, entre le dedans et le dehors, entre voir et entendre ne fait plus sens. L'écoute se fait en pure perte et l'œil se perd dans son désir d'organiser le chaos des bruits, de réduire les écarts et discontinuités produits par les surgissements et évanouissements de sons qui obligent et empêchent de voir. Se manifeste ainsi la présence continue d'un monde sonore qui se donne à percevoir comme la doublure invisible et sensible de l'image.

La forêt, telle qu'elle est enregistrée dans *La Libertad* de Lisandro Alonso, est un paysage sonore très bruyant. Dans la première séquence, on perçoit et distingue :

- les sons individuels : sons humains et techniques (le crépitement des branches sous les pas du bûcheron, les coups de hache, le vrombissement de la tronçonneuse, le grondement lointain d'un moteur de voiture…) dont on peut identifier la source, qui structurent et arpentent géographiquement l'espace, qui délimitent les frontières entre le champ et le hors-champ, entre le dedans et le dehors ;
- et les sons de la nature : un bruit de fond continu, à 360 °, d'une texture très dense qui élargit l'espace et fonctionne comme un principe totalisant, dont les sons, eux, ne s'articulent pas, ne se discernent pas clairement et ainsi mettent la perception à l'épreuve.

Ce magma électrisant de bruits, qui suggère une vie invisible ne s'arrêtant jamais, construit l'image acoustique de la forêt : une image très différente de celle culturellement associée à cet environnement naturel que l'on aime à se représenter comme un lieu paisible et silencieux. S'il y a un silence de la forêt, il est sonore et parfois même assourdissant comme ce bruit de fond continu qui se fait entendre dans la selva argentine de *La Libertad*. S'instaure ainsi entre le bruit et le silence une logique de réversibilité, bien mise en valeur par Béla Balazs :

*« Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. Soit que les choses se taisent soudain, soit que l'homme pénètre dans le silence comme dans une autre contrée. Le silence devient alors grand événement dramatique. [..]. Mais il faut ensuite que le bruit reprenne comme avant. Voilà pourquoi le silence ne peut être représenté que dans le film parlant. [..]. De quelle manière puis-je percevoir le silence ? Pas tellement du fait que je n'entende rien [..]. Au contraire : quand le vent du matin m'apporte le chant du coq d'un village voisin, quand j'entends là-haut, dans la montagne, la cognée du bûcheron, quand j'écoute, sur la mer, des bruits venant d'hommes que je suis presque incapable de distinguer, quand dans un paysage d'hiver, j'entends au loin, quelque part, un fouet claquer, c'est alors que j'entends le silence*[18] *».*

Le silence a en effet besoin du son comme l'ombre de la lumière. S'il y a un silence de la forêt, il doit se faire entendre et enrober l'image comme une chair invisible et vibrante. Dans cette articulation entre bruit et silence, c'est encore la tension entre le visible et l'audible, entre le dedans et le dehors qui se joue ; une tension qui amplifie le rapport sensible et physique du spectateur au monde.

[18] Béla Balazs, *L'Esprit du cinéma*, Éd. Payot, 1977, p. 242-243.

## Filmer la forêt : une expérience perceptive intense

### ••• Une expérience hyperesthésique

Filmer et enregistrer la forêt en son direct, comme le font Lisandro Alonso, Philippe Grandrieux, Albert Serra ou Gus Van Sant, c'est aussi mettre le spectateur face au double désordre du visible et du sonore. Confronté à un environnement dont l'opacité et l'épaisseur sensibles abolissent toute hiérarchie entre ce qu'il voit et ce qu'il entend, qui interdit toute écoute utilitaire et tout regard ordonnateur, le spectateur est invité à tenir ses sens en éveil, à déployer une perception qualitative. Il devient hypersensible. Dans une quête permanente et inquiète de points d'appui perceptifs, l'œil écoute et l'oreille sollicite le regard. Ce nouveau partage du sensible que consacre la forêt engage un changement de régime de perception qui, parce que la vision ne peut exercer de contrôle sur le sonore, expose le spectateur à l'intensité du non visible et l'oblige à ré-accorder son rapport à l'espace non plus à une logique géographique du sens, mais à une logique intime et physique de la sensation qui déconstruit l'idée même de paysage. Saturé, obstrué, l'espace de la forêt est plus limite qu'horizon. Il nous enclot, tout en nous excluant ; il nous enveloppe tout en nous laissant en dehors, en dehors de lui-même, en dehors de nous-mêmes. Comme le suggère l'étymologie latine du mot « forêt » (foris : en dehors, forestare : retenir en dehors, mettre à l'écart, exclure), il y a dans l'environnement forestier quelque chose qui impose la proximité et qui en même temps met hors de soi. Dans cette proximité qui fait front, ce qui se joue est l'abandon de la conscience, l'expérience d'une intériorité attirée hors de soi jusqu'au vertige, jusqu'à ce que l'extérieur et l'intérieur ne se distinguent plus, jusqu'au corps à corps avec ce dehors trop proche qui creuse le lieu-même où tout rapport ne peut plus être que sensations.

Telle est l'expérience hyperesthésique d'empathie sensorielle avec la forêt que restitue Philippe Grandrieux dans la séquence d'ouverture d'*Un Lac* où l'abattage d'un arbre est filmé par le cinéaste comme une scène d'amour d'un magnétisme et d'une brutalité intenses. Alexis, avec sa hache, attaque un tronc ; sa respiration haletante se mêle aux bruits sourds des coups de hache dont l'onde de choc semble faire trembler l'image. Quand l'arbre s'abat dans un craquement assourdissant, deux plans en contreplongée s'attardent sur les cimes des arbres voisins qui se balancent et frémissent dans le ciel. Alexis, allongé dans la neige, les larmes aux yeux, regarde et écoute ce spectacle sublime, comme s'il attendait de la nature une réponse à son acte de violence, à la violence de son désir de faire corps avec elle. Dans cet échange silencieux où le spectateur épouse le point de vue et le point d'écoute du personnage, telle un sismographe, la caméra de Philippe Grandrieux enregistre l'exacerbation des sensations visuelles, auditives, tactiles d'Alexis. Cette expérience hallucinée du sensible met le jeune homme hors de lui-même, dans un état d'hypersensibilité qui déclenchera chez lui, quelques instants plus tard, sur le chemin du retour, une crise d'épilepsie.

Les cimes des arbres se balancent et frémissent dans le ciel (*Un Lac* de Philippe Grandrieux)

### ••• Une expérience synesthésique

Si la forêt favorise un rapport hyperesthésique au monde, c'est parce qu'elle est le lieu de toutes les correspondances sensibles, où les perceptions tendent à se superposer et fusionner. Comme l'écrit Robert Harrison :

*« Les forêts ont toujours été le lieu de correspondances, de la réunification de ce que la perception ordinaire occulte ou différencie. […].*
*Dans les religions, les mythologies, les littératures occidentales, la forêt se présente comme un lieu où les perceptions se confondent, révèlent certaines dimensions cachées du temps et de la conscience[19] ».*

Dans *La Libertad*, le mouvement de la caméra de Lisandro Alonso conduit le spectateur à travers les ombres et les lumières, les silences et les sons d'une forêt où il finit par s'abandonner à un jeu de pures sensations visuelles, sonores, mais aussi haptiques[20]. Dans cet espace de proximité, sans profondeur visuelle, sans hiérarchies, sans repères qu'est la selva argentine, tout invite à une forme de vision qui non seulement sollicite l'écoute, mais favorise le regard rapproché et permet au regard du spectateur de « toucher » les arbres.

Un pur jeu de sensations visuelles (*La Libertad* de Lisandro Alonso)

Une telle expérience trouve dans *Un lac* une expression qui confine à l'hallucination. Les sons, les couleurs, les formes, les mouvements entrent dans un rapport synesthésique dont l'intensité se manifeste dans le tremblement de la caméra qui, ne pouvant pas prendre tout ce qui se donne à elle, en condense et diffuse l'énergie sensible. La forêt fusionne avec le personnage, dans un corps à corps qui dit tout ce qu'il peut y avoir de démesuré dans notre rapport à la nature. Les bruits et les silences, les éclats de lumières et les ombres, le mouvement et l'immobilité se répondent, impulsant de constants changements de régimes de perception auditive et visuelle, faisant basculer le spectateur d'un régime de micro-perception à un régime de macro-perception. Tout s'interpénètre, l'ombre et la lumière, le flou et le net, le lointain et le proche, le sourd et l'aigu, le visible et le sonore.

Dans cette ambiance fusionnelle où l'espace est vécu avant tout comme présence sensible, s'opèrent ainsi pour le spectateur des glissements constants de l'œil vers l'ouïe, de l'ouïe vers le toucher qui engagent une perception multisensorielle du monde à travers le corps.

S'instaure ainsi une relation empathique entre le corps du ou des personnage(s) et la façon dont prend forme l'expérience du spectateur qui, comme le philosophe sensualiste allemand Johann Gottfried Herder, peut s'écrier : « Je me sens donc je suis » (« Ich fühle mich ! Ich bin ! »).

[19] Robert Harrison, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p. 11

[20] Selon Gilles Deleuze et Felix Guattari, « haptique est un meilleur mot pour tactile puisqu'il n'oppose pas deux organes de sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 614).

C'est cette qualité sensible que restitue *Honor de Cavalleria*, le premier opus du cinéaste catalan. Un film que l'on savoure comme une partie de campagne ou une promenade en forêt. Un film pour spectateur oisif que l'inaction ou plutôt l'utopie de l'action arrive encore à émouvoir, où, entre les feuilles des arbres, le temps s'écoule généreusement, les silences bruissent et la lumière se fraie des passages incertains et vibrants ; un film aux vertus médicinales qui délasse non pas l'esprit mais le corps, comme un bain de sensations dans lequel le spectateur s'immerge pour réveiller ses sens et réapprendre, avec Sancho Panza et Don Quichotte, la démesure des choses les plus élémentaires, jusqu'au désenchantement.

Réapprendre la démesure
des choses élémentaires
(*Honor de Cavalleria* de Albert Serra)

C'est aussi à un bain régénérant de sensations qu'invite la séquence d'ouverture de *Last Days* de Gus Van Sant. La caméra suit, à distance, Blake, créature en errance, noyée au milieu de la forêt, en pleine communion avec la nature. On le voit déambuler en pyjama entre les arbres et les hautes herbes, se baigner dans un torrent purificateur, se réchauffer auprès d'un feu de bois, dormir à la belle étoile, dans ce qui semble être pour lui un baptême de l'air, de la terre, de l'eau et du feu. Si Gus Van Sant a choisi, pour cette première rencontre, de filmer son personnage de loin, c'est moins pour créer une distance, celle de l'observateur détaché, que pour mettre sa présence en résonance avec le monde qui l'entoure et ainsi susciter de la part du spectateur une empathie non pas cognitive, mais sensible. Il ne s'agit pas de savoir qui il est, mais de partager ce qu'il ressent, un partage sensible qui engage le corps et fait de l'expérience spectatorielle une vision incarnée

Noyé au milieu de la forêt
(*Last Days* de Gus Van Sant)

« Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien[21] », écrit Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*. Cette croyance est celle qui anime des cinéastes aussi différents que Lisandro Alonso, Philippe Grandrieux, Albert Serra ou Gus Van Sant quand ils filment la forêt comme le lieu privilégié d'une expérience multisensorielle qui régénère et intensifie notre rapport au monde. Une expérience de la nature certes, mais aussi et surtout une expérience spectatorielle qui mobilise le corps et les sens jusqu'à nous faire éprouver l'invisibilité du sensible.

[21] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 223

# Les forêts naturelles et merveilleuses de Salvatore Sciarrino

→ *Laurent Feneyrou*[22]

Bien des scènes de la forêt jalonnent l'histoire de la musique. Robert Schumann nous en livre un exemple admirable dans ses tardives *Waldszenen* op. 82, pour piano, en neuf courtes pièces : « Entrée », « Chasseurs aux aguets », « Fleurs solitaires », « Lieu maudit », « Paysage souriant », « L'auberge », « L'oiseau prophète », « Chanson de chasse », « Adieu ». On y trouve le végétal, l'esquisse d'un herbier poétique et symbolique dans des contrées amènes, empreintes cependant de mélancolie – cela, avant l'harmonie du vent dans les arbres dont bruissera le *Siegfried* de Richard Wagner, ces murmures de la forêt que les timbres de l'orchestre s'ingénient à traduire. On y trouve aussi l'animal, les divinations sylvestres d'une volière merveilleuse. Le fait n'est pas nouveau en musique, depuis *Le Chant des oyseaux* de Clément Janequin ou les clavecinistes français (Corrette, Couperin, Daquin, Rameau…), donnant à entendre trilles, chantonnements aigus et intervalles caractéristiques – la célèbre tierce descendante du coucou. L'oiseau au cœur de la forêt, Siegfried l'écoutera encore, et ses trilles et roulades résonneront plus récemment dans des partitions d'Olivier Messiaen. On y trouve enfin l'homme et ses chasses, lointains souvenirs des *caccie* italiennes et des *chaces* françaises, avec leur technique du canon, dénotant la poursuite du chasseur et la fuite de la proie. Or, en Allemagne, depuis *Der Freischütz* op. 77 de Carl Maria von Weber, la nature se pare d'anxiété. Le cor, instrument de ces chasses, et ses sonneries nous entraînent bien au cœur de la forêt, mais celle-ci apparaît désormais aussi mystérieuse que menaçante, pleine de loups, de sangliers, de cerfs, de meutes de chiens rageurs. Cris, brames, hurlements, aboiements, grognements y retentissent, manifestant notre angoisse. Il faudra attendre *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janacek, pour qu'un garde forestier, une renarde, un lapin, un blaireau, un chien ou une grenouille à la poursuite d'un moustique participent d'un lieu si beau qu'il laisse éclater sa joie en un cycle de naissance et de mort apaisant l'effroi du romantisme. Mais cet effroi, Arnold Schoenberg le magnifiera encore dans *Erwartung* op. 17, opéra en un acte dans lequel une femme découvre, au milieu d'une sombre forêt, le cadavre de son mari. En somme, la forêt cristallise nombre de thèmes que la musique n'a cessé de sillonner qu'à l'ère des avant-gardes, exaspérant la raison de la tradition occidentale, et qui œuvrèrent, au cours des années 1950 à 1980, à une conception formaliste et abstraite, structuraliste, de la composition. Revenir, depuis peu seulement, à la nature impliquait que l'écriture modifiât les modes de production et de transformation du phénomène sonore, mais aussi les conditions de la perception et de la sensibilité, où les figures musicales, plutôt que d'induire la perception, sont de plus en plus déduites par elle.

[22] Chargé de recherches au CNRS, équipe « Analyse des pratiques musicales », IRCAM

## Écologie de l'écoute

Dans ce contexte, l'œuvre de Salvatore Sciarrino[23] accueille volontiers les rumeurs du monde. Aussi son expérience esthétique, musicale, se nourrit-elle souvent de ce qui l'entoure, d'un milieu : « Je suis ici et maintenant : qu'est-ce que j'entends ? Toutes mes compositions viennent de cette question[24] ». Qu'entendons-nous donc dans ses compositions ? Des éléments d'abord : des pierres et des galets, la mer ou la pluie, le vent… Du végétal, ensuite : comme jadis les prêtres de Dodone, attentifs au bruissement des feuilles de chênes dans le vent, nous écoutons arbres, herbes et fleurs, hors du temps dans la neuvième scène du premier acte du « singspiel » *Aspern* (1978) ou dans *Il giardino di Sara* (2008), pour soprano et ensemble. Dans son opéra *Lohengrin* (1982-1984), composé à partir de la nouvelle de Jules Laforgue et sous-titré « action invisible », des herbes folles envahissent la villa que le ministère des Cultes met à la disposition des amants. Le jardin de l'opéra en deux actes *Luci mie traditrici* (1997-1998), déjà menaçant, devient bientôt délétère, les roses entrant et sortant de la chair, la perçant, promettant la blessure, le saignement et la gangrène, dont la musique rend le percement[25]. En outre, l'auditeur peut écouter un chien, un merle, un rossignol, une volière, le battement d'ailes d'un papillon, la mouche de *Let me die before I Wake*[26] (1982), pour clarinette, des grillons et autres insectes dans *Cailles en sarcophage* (1979-1980), opéra en trois parties, sous-titré « actes pour un musée des obsessions ». La musique, ce sont ces manifestations – le son comme signal, au sens presque animal du terme, que nous partageons avec le monde vivant. Salvatore Sciarrino peuple son œuvre d'un bestiaire réel ou inventé. Mais après Pythagore, considérant l'âme humaine, l'âme animale et l'âme végétale comme de même nature, après Empédocle qui écrivait : « Car déjà autrefois je fus, moi, garçon et fille, buisson, oiseau, muet poisson qui saute hors de la mer[27] », une continuité s'établit entre le minéral, le végétal, l'animal et l'homme, sous le signe de la vie. Nous écouterons alors les battements de notre cœur, angoissé ou voluptaire, et notre respiration, dans un large ambitus qui s'étend de sa suspension, par l'effroi, à quelques soupirs amoureux.

La forêt apparaît assez indistinctement chez Salvatore Sciarrino. Citons-en deux exemples. À propos de *La bocca, i piedi, il suono* (1997), pour quatre saxophones alto et cent saxophones en mouvement, le compositeur explique :

[23] D'une biographie de Salvatore Sciarrino, on retiendra ceci : sa naissance à Palerme en 1947 ; son goût précoce pour les Beaux-Arts, principalement le dessin qu'il pratique activement dans son enfance ; ses premières œuvres musicales, en autodidacte, dès l'âge de douze ans ; les encouragements d'Antonino Titone, assistant à l'Institut d'histoire de la musique de l'Université de Palerme, et de Turi Belfiore, enseignant au Conservatoire ; la découverte de son œuvre lors de la Semaine internationale de la nouvelle musique en 1962, qui provoque un scandale ; son installation à Rome (1969), puis à Milan (1977), et enfin à Città di Castello (Ombrie), où il vit depuis 1983 ; son enseignement aux conservatoires de Milan (1974-1983), de Pérouse (1983-1987) et de Florence (1987-1996), ainsi que ses cours de perfectionnement à travers le monde, parmi lesquels, ceux, fort prisés, qu'il dispensa à Città di Castello (1979-2000) ; la direction artistique du Théâtre communal de Bologne (1978-1980) ; ses nombreux et prestigieux prix et distinctions ; sa nomination à l'Accademia Santa Cecilia, à l'Académie des Beaux-Arts de Bavière et à l'Académie des arts de Berlin ; et surtout son riche catalogue d'œuvres musicales, de livrets et d'essais sur la musique et les arts.

[24] Salvatore Sciarrino dans « A colloquio con Salvatore Sciarrino. Intervista a cura di Francesco Degrada », *Perseo e Andromeda*, Programme pour les représentations de l'opéra au Teatro alla Scala de Milan en 1992, p. 79.

[25] *Luci mie traditrici* s'inspire d'une tragédie du dramaturge Giacinto Andrea Cicognini, *Il tradimento per l'honore* (1664), que Benedetto Croce avait retrouvée dans l'inventaire de 1911 des livres interdits du Vatican. La pièce s'inspire de l'histoire de Carlo Gesualdo. Ce compositeur de la Renaissance tardive, Prince de Venosa, obéissant au code chevaleresque, surprit sa femme en compagnie de son amant, les poignarda dans un raptus d'une rare violence et revint sur ses pas éventrer le corps de sa femme.

[26] « Une mouche parcourt la marge du miroir : c'est une fioriture sur l'éternité », écrit Salvatore Sciarrino, à propos de cette œuvre (« Let me die before I Wake » [1982], Carte da suono (1981-2001), Rome, CIDIM, 2001, p. 115). Toutes les notices sur les œuvres se trouvent aussi sur le site du compositeur : http://www.salvatoresciarrino.eu (lien vérifié le 7 février 2016).

[27] *Empédocle, Légende et Œuvre* (fr. 117), Paris, Imprimerie Nationale, 1997, p. 113.

*« On peut considérer cette œuvre comme une initiation au naturalisme contemporain. Chaque participant apporte en effet son propre son, infime, qui a cependant une responsabilité déterminante dans le résultat d'ensemble. Songez au vent qui varie parce qu'il porte le bruissement de chacune des feuilles des arbres de la vallée. Extrême fascination des sons-masses : nuages et vols d'oiseaux, déluge de pluie que créent les innombrables clés de saxophone, pulsations, multiples appels en miroirs, silence diapré[28] ».*

Et à propos de *Flos Florum* (1981), pour chœur et orchestre, sous-titrée « Les transformations de la matière sonore » :

*« Au moment du détachement, la perte des détails est compensée par la vision inattendue de la totalité : la pierre n'a plus de dureté, les pierres se font montagne et les arbres bois [bosco][29] ».*

Il s'agit, à l'évidence, de la même idée, d'ascendance leibnizienne, d'une perception globale constituée d'une multitude de petites perceptions : le son perçu est un essaim de sons inaudibles en tant que tels, en soi. Salvatore Sciarrino fait ici montre d'intentions écologiques, par son étude subtile sur les symétries et les asymétries entre ces événements infimes et l'événement d'ensemble. La composition se fonde sur les échanges incessants et sur l'éclosion de phénomènes acoustiques, naturels ou non, obtenus grâce à la multiplication de sons minuscules, à l'image des eaux d'une rivière, du chant des grillons, du brouhaha d'un lieu public, et du vent dans les milliers de feuilles ou de branches des arbres d'une forêt. Par cette transcription subtile des symétries et des asymétries entre les événements infimes et l'événement d'ensemble, Savatore Sciarrino marque ses intentions écologiques. L'écoute de l'œuvre appelle ainsi une écoute globale, que l'on dira aussi atmosphérique, à laquelle l'être tout entier se prête et de laquelle il tire la sensation ou le sentiment de pouvoir accéder à un quelque chose d'incompréhensible, une aura qui émane du son. Là sans doute s'ébauche une certaine mélancolie de Salvatore Sciarrino, car la mélancolie se situe au niveau d'une égale expérience, d'un espace et d'un temps thymiques, d'une météorologie créatrice, et d'un climat voué au ralentissement et à la stase.

Après avoir tenté de circonscrire l'imitation telle que Salvatore Sciarrino la renouvelle et la corrompt, nous déclinerons dans cet article deux visions de la forêt, celle de Pan et celle de Macbeth, entre ivresse et terreur.

## Imitation et anamorphose d'un merle

Dans une notice sur *D'un faune* (1980), pour flûte en *sol* et piano, Salvatore Sciarrino écrit :

*« Réalisme et illusionnisme sont des concepts fondamentaux pour comprendre cet éloignement [straniamento, étrangeté, extranéité, voire, si le mot n'était pas si riche d'échos brechtiens, distanciation] caractéristique de ma musique, qui la rend magique. Il faut bien se rendre compte que, sans une forte possibilité d'imitation de la réalité, cette réalité ne peut être ni transformée, ni donc dépassée. La quatrième dimension, fantastique, a une base fortement réaliste, comme l'histoire en témoigne depuis toujours.*

[28] Salvatore Sciarrino, « La bocca, i piedi, il suono » [1997, révisé en 2003], Programme de salle pour le concert du 17 novembre 2003 dans la nef du Musée d'Orsay, Paris, Festival d'automne à Paris, p. 2.

[29] Salvatore Sciarrino, « La formula dell'inflessibile ordine » [1983], *Carte da suono*, op. cit., p. 117. Voir aussi l'usage du mot bosco dans la notice de Frammento [1991] (*ibid.*, p. 153) : « Nymphée : petit temple ou grotte consacrés au culte des Nymphes ; mais aussi : fontaine monumentale qui leur est dédiée. Nymphe, jeune présence parmi les divinités qui peuplent en bande les eaux, les bois, les monts. Dans ces lieux, elle figure la charge panique caractéristique. Présence du divin. Ou mieux absence, autrement dit attente d'une manifestation, tension cachée. /La musique ici recherche non un discours, mais des transformations d'un son à l'autre. Et quant à la forme : des dimensions intermittentes, en parallèle et en une polyphonie de formes et de discours. Non une simple géométrie, donc une forme de différentes formes. Il s'y dresse un nymphée, édifice d'air où la flûte dialogue avec l'écho, se dédouble dans la dimension spatiale. Toute pensée a son histoire. Et à l'écoute, d'une certaine manière, nous suivons le voyage que, depuis sa naissance, elle a tracé dans mon esprit. Un parcours derrière la formation et l'organisation des idées musicales. La mémoire et la forme s'identifient comme transparence du temps ».

*Cela doit être compris relativement à la reproduction des événements sonores, mais aussi à leur situation psychologique au sens le plus complexe, parce que je vise à déterminer de véritables associations ambiantes, plus fortes que les associations simplement visuelles. Il est ainsi possible, à travers les différents états émotifs de ces associations, de parcourir tout l'ambitus des analogies et des interférences, jusqu'à pénétrer le trouble réciproque entre stimulus et association convenue, jusqu'à une dissociation des contextes – selon la technique surréaliste*[30] ».

Si nous adoptons la distinction platonicienne entre l'imitation, art de la copie, et l'évocation, du domaine des apparences, Olivier Messiaen revendique, sans doute indûment, la première, quand Salvatore Sciarrino se range à l'artifice de la seconde, mesurant sans cesse la distance d'avec le végétal ou l'animal, et troublant la partition entre nature et simulacre. Dans la cinquième scène du premier acte de *Luci mie traditrici* – mais il serait aisé de citer d'innombrables autres exemples –, un oiseau comme de travers, de biais, fantasque, précieux, curieux, chante au loin, tout à son oblicité. Cette torsion démasque la nature baroque de l'art de Salvatore Sciarrino, fait de séismes, de rythmes excessifs et de textures nous entraînant tantôt dans un sens ascensionnel tantôt dans une vertigineuse chute, et où le geste se plaît à sa gestualité, comme la musique à ses ornements. Dans le déséquilibre, ou l'équilibre rompu, loin de l'idéal d'unité du classicisme, le corps discordant est condamné à la bizarrerie, aux proportions étranges, laissant place aux figures immodérées, aux mouvements contraires, à la pesanteur et à la grâce, à la précipitation et à la stase, ouvrant dans l'espace et le temps des fenêtres qui en brisent la continuité.

Le merle de *Luci mie traditrici*, car c'est d'un merle qu'il s'agit, ne donne guère les intervalles de l'oiseau, il n'en a pas davantage le timbre ou les rythmes exacts, et à peine la dynamique ou les contours. Et d'ailleurs qu'a-t-il du merle ? Assurément, le respir, le souffle, la volatilité, l'enveloppe du son, dont l'évocation mimétique est en abîme. Procédons pas à pas : l'oiseau, on le sait, reproduit à l'occasion le craquement d'arbres et l'éclat de branches cassées ; il fait aussi écho à l'autre sexe dans la parade amoureuse. Or, dans *Luci mie traditrici*, nous écoutons un chant sans *alter ego*, une imitation sans la source première – allégorie savante de l'impossible étreinte des personnages de l'opéra, de leur solitude constitutive et de la tragédie qui s'y noue. Bien plus, le merle de Salvatore Sciarrino, raffiné, somptueux, ne part pas seulement de l'impression produite par la nature, mais aussi de celle que font sur nous les œuvres d'art. Il est fait appel à des allusions, des copies ou des citations imaginaires, de sorte que, comme Jacques Lacan l'écrit dans *L'Éthique de la psychanalyse* : « Si l'art imite, c'est une ombre d'ombre, une imitation d'imitation[31] ». En cela, la musique participe ici d'un artifice au second degré, d'un art de l'art, d'un maniérisme. Elle suggère que le semblant porté à l'excès, les licences de la règle, les caprices du jeu musical et les illusions de l'écoute sont plus vrais que la nature, ou du moins que les sensations et les sentiments priment sur la conformité avec ce qui serait objectivement perçu par des instruments de mesure – disons, par l'enregistrement numérique. Dans *Luci mie traditrici*, l'écart entre le modèle naturel et son altération musicale (l'œuvre sollicitant d'autres œuvres évoquant un chant d'oiseau, qui imite un autre chant d'oiseau ou quelque bruit sec végétal, avec autant d'ellipses possibles dans la chaîne mimétique) place le merle dans une atmosphère contemplative. Cet écart allonge l'espace et le temps, accroît la luminosité par laquelle, corrélativement, l'ombre s'épaissit, et déploie des figures virtuoses qui rendent le silence insistant, tandis que les déviances hallucinées, subversives, recèlent une puissance qui nie et l'original et la copie, et le modèle et l'imitation. Car, dans *Luci mie traditrici*, nous écoutons par-dessus tout une anamorphose de merle, le point de rencontre, selon des règles rigoureuses, d'une image sonore et

[30] Salvatore Sciarrino, « D'un faune », Programme de salle pour un concert monographique consacré à Salvatore Sciarrino, Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria, Amici della musica, 31 mai 1981, pp. 12-13.
[31] Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse* [1960], Paris, Seuil, 1986, p. 169.

d'une surface courbe. Des perspectives dépravées, aberrantes, ralenties, curieuses, dont les effets ébranlent l'ordre naturel sans le détruire, rétablissent les apparences exactes en altérant leur exactitude, et juxtaposent vérité et illusion. « L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige[32] ». C'est pourquoi le chant de notre merle, d'une austérité cultivée, et qui semble creusé, incurvé et étale, comme si une pression s'exerçait sur lui, continûment, se lie à la respiration nasale du Serviteur, tandis que les violons, dans l'extrême aigu, « souffle sans son, comme de l'extérieur », dans un fixe *ppppp*, sonnent comme un discret acouphène.

Si le merle est torve, gauchi, anamorphique, il est aussi absent. Il est une vision, une image, une *phantasia* de merle[33] – et l'on soulignera ce point capital que l'œuvre de Salvatore Sciarrino noue, en sa composition et en l'écoute, la dimension sonore et la dimension visuelle, et tient de l'ordre du sentir plus que du percevoir[34]. Le temps et l'espace n'y sont pas encore séparés en deux formes distinctes d'appréhension du phénomène, de sorte, précisément, que le sonore et le visuel s'y mêlent. L'imitation, l'artifice radical, l'illusion de mouvement, le trop de forme désignent en effet, paradoxalement, le vide où celui qui scrute le tableau musical se confronte à sa propre scission. La forme, à la lecture malaisée, s'est brisée, l'œuvre s'organisant autour d'une absence ou plutôt maniant les contraires, entre une présence du vivant et son absence intrinsèque, comme sous un masque qui cache un envers à jamais méconnu. « *La vérité de l'objet est tellement vidée dans son excès, que ce n'est finalement plus l'objet qui est à saisir, mais la manière elle-même : l'enveloppe des corps allongés élégants et dansants entoure le vide de l'objet. Le jeu maniériste consiste donc à donner corps à la jouissance en la faisant passer alternativement de son excès à son défaut*[35] ». Aussi le miroir est-il omniprésent dans l'œuvre de Salvatore Sciarrino. Elle donne à écouter l'image sonore sans son modèle, après le merle sans son *alter ego*. Ce jeu, spectral, suscite l'angoisse, l'effroi, la terreur. Nous y restons interdits comme devant la tête de Méduse. Et l'oiseau, justement parce qu'il est gauchi, anamorphique et absent, comme le sont les citations musicales de la chanson de Claude Le Jeune *Qu'est devenu ce bel œil ?* irriguant les trois intermèdes de l'opéra, annonce la mort.

## Les forêts de Pan

L'œuvre de Salvatore Sciarrino se peuple aussi de créatures fabuleuses, d'un territoire qui n'est ni celui de l'animal que nous pourrions voir, toucher, écouter, sentir, blesser par notre chasse, ni celui de l'esprit pur. Ainsi Pan et ses répliques romaines, Faunus ou Sylvanus, ces divinités issues des recoins les plus sombres de notre jardin mental, dragons et boucs ithyphalliques, habitent les vallons, l'eau, les lieux sauvages, les confins, les bois et les forêts, mais non les villages, les maisons ou les terres cultivées par l'homme. Les sanctuaires des cavernes, mais non les temples. Et les grottes obscures, où débordent nos pulsions. En témoignent *Di Zefiro e Pan* (1976), *poemetto* pour dix instruments

[32] Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées, t. 2 : Anamorphoses* [1984], Paris, Flammarion, 1996, p. 7. L'image du monstre figure aussi dans la définition que Diderot et d'Alembert donnent de l'anamorphose dans leur *Encyclopédie* (1751) : « En peinture, anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à un certain point de vue, paraît régulière et faite avec des justes proportions ».

[33] Sur cette notion de phantasia, dont Longin nous apprend qu'elle est susceptible de produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, relisons la *Vie d'Apollonius de Tyane (VI, 19)* de Philostrate : « La phantasia, c'est elle qui a produit ces œuvres, ouvrière plus sage que l'imitation. Car l'imitation ne peut créer que ce qu'elle a vu, mais la phantasia, également, ce qu'elle n'a pas vu, car elle le supposera, en se référant à la réalité ; l'imitation est souvent gênée par la peur, la phantasia n'est gênée par rien, car elle se dirige, sans se laisser détourner, vers le but qu'elle s'est elle-même fixée ».

[34] Nous utilisons « sentir » au sens d'Erwin Straus : « Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot. Un cri atteint *hic* et *nunc* seulement celui qui l'entend, le mot par contre demeure le même, il peut atteindre n'importe qui partout où celui-ci se trouve et à n'importe quel moment. Dans le sentir, toute chose est là pour moi et ce n'est que telle qu'elle est là pour moi et qu'elle est là de quelque manière » (Erwin Straus, *Du sens des sens* [1935], Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 371).

[35] Anita Izcovich, *Le Corps précieux. Essai sur la peinture maniériste*, Paris, Champ lacanien, 2003, p. 84.

à vent, *D'un faune* (1980), pour flûte en *sol* et piano, *Fauno che fischia a un merlo* (1980), pour flûte et harpe, de même que le Dragon de l'opéra en un acte d'après Jules Laforgue *Perseo e Andromeda* (1990), qui en est une déclinaison. Ou encore, *Amore e Psiche* (1971-1972), autre opéra en un acte, où Amour est Éros, mais aussi cheval, d'autres dieux, figures infernales, forces obscures de l'inconscient, et jusqu'au Zeus *meilichios* qui apaise par ces douces paroles, mais sous l'apparence d'un serpent.

Il ne nous revient pas de commenter Hérodote (*L'Enquête*, II, 46), qui compte Pan au nombre des huit premiers dieux égyptiens, ces dieux intelligibles, éternels, inengendrés, ces *theoi agennètoi* les plus anciens selon leur nature, mais non selon l'ordre historique ; il ne nous revient pas davantage de gloser sur le nom de Pan, choisi par les dieux parce qu'il avait réjoui tous (*pan*) leurs esprits – Pan comme « grand pasteur », « veu qu'il est nostre Tout », comme l'écrit François Rabelais dans *Le Quart Livre* (XXVIII) –, même si Salvatore Sciarrino rappelle volontiers que « les traditions orphique et platonicienne tendent à l'identifier à la totalité du Cosmos, semble-t-il par association verbale[36] ». Fils d'on ne sait qui – les lignées sont obscures, on lui accorde au moins une vingtaine de pères, et sa mère, nymphe des bois, Callisto, Pénélope, Hybris ou une chèvre, l'aurait abandonné à la naissance –, Pan, aux pieds de bouc et « à la splendide chevelure négligée », ornée de cornes, est abondamment couvert de poils. Il est le protecteur des troupeaux, le gardien des brebis, des moutons et des chèvres, mais se plait « à jeter l'alarme parmi les bêtes sauvages » (Ovide, *Fastes*, II, 286). Rustique, pastoral et rugueux, il est le dieu des pâturages[37], des bergers, des chasseurs et de tous ceux qui exercent une activité solitaire dans la libre nature, de la nature en somme et de sa puissance, mais un dieu tardif, absent du panthéon hésiodique. Un Dieu hermétique, en tant qu'Hermès l'enveloppa, enfant, de la fourrure épaisse d'un lièvre des montagnes, animal principalement consacré à Aphrodite, à Éros et à la Lune. Une divinité dionysiaque aussi[38], car Dionysos fut le plus séduit par lui, enfant monstrueux et solitaire, quand Hermès le présenta aux Immortels.

Mais Pan, écho des dieux, du divin, ne cesse pas d'être un enfant abandonné et qui, malgré ses transports amoureux, ne parvient jamais à s'unir. Il est toujours dans l'anticipation d'une autre conquête. Celle de Syrinx qui, désespérée, pour échapper à ses ardeurs, demanda aux nymphes de la transformer en roseaux desquels Pan fit une flûte[39]. Ou Écho, dont Pan fut le favori ou l'époux, et qu'il éparpilla sur la Terre entière ; ou Séléné, déesse de la Lune, qui se laissa séduire en acceptant une toison de laine blanche ; ou Diane, qui éblouit ses yeux fascinés : « Il vous attira dans le fond des bois, et vous ne dédaignâtes pas de venir à lui[40] », dit Virgile dans les *Géorgiques* (III, 393)… Entre les cimes neigeuses ou rocailleuses des montagnes, les sentiers escarpés et les tendres vallées boisées, dans le silence des champs et le calme des forêts, Pan est d'abord une anamorphose arrêtée à mi-chemin. Il est un monstre, le seul des dieux grecs qui le soit, l'union du dieu et du bouc, comme il est écrit dans *La Naissance de la tragédie*. À la fois unité et esseulement, existence maudite, il erre en des lieux déserts, que le stupre rend plus vides encore. Comment la musique traduit-elle une telle monstruosité et le sentiment de panique qu'elle suscite ?

[36] Salvatore Sciarrino, « Di Zefiro e Pan » [1976], Programme de salle pour une interprétation de l'œuvre dans le volume Numero e Suono, Venise, Biennale di Venezia, Biennale Musica 1982, p. 127.

[37] Dans cette même notice d'introduction à *Di Zefiro e Pan*, Salvatore Sciarrino rappelle que d'aucuns tiennent Pan pour un dieu de la végétation et, en tant que tel, sujet à un cycle perpétuel de morts et de renaissances.

[38] Voir, de Marcel Detienne, dont Salvatore Sciarrino est un lecteur assidu, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1991.

[39] « Et l'oiseau qui, dans le feuillage du printemps fleuri répandant sa plainte, fait entendre le chant le plus suave, ne l'emporterait pas sur lui », précise l'*Hymne homérique à Pan*, dans la traduction de Leconte de Lisle.

[40] Lucrèce, Virgile, Valerius Flaccus, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 212.

Chez Salvatore Sciarrino, Pan et ses déclinaisons monstrueuses – créatures entre l'enfant et l'animal, entre l'homme et le taureau, entre l'homme et la salamandre, entre l'homme et le cygne, l'homme-oiseau… – dénotent le composite, le chevillage, voire une hybridation stylistique. À l'exemple des Anciens, le zoologique se résout dans l'esthétique, la biologie dans une poétique, la création naturelle, chimérique ou non, dans la création artistique. La pensée de la *physis* et celle de l'art communiquent, s'influencent et se façonnent, à la recherche de concepts, de lois et de modèles qui les satisfassent l'une et l'autre. Pour que le monstre grec existât, des conditions étaient nécessaires autorisant à greffer le cheval sur l'homme, le serpent sur la chèvre, ou la chèvre sur le lion, une greffe qui, nous enseigne Jackie Pigeaud, est une « métaphore qui vit[41] ». Et c'est l'art, revendiquant la pleine liberté, sans doute illusoire, de ses droits, qui servit de médiation entre la nature et l'homme, soucieux de la diversité, de l'acceptation d'une altérité radicale, car « greffer oblige à une réflexion sur le même et sur l'autre[42] ». Dès lors, créer, c'est assembler, composer, mettre ensemble. C'est aussi, sous le signe de la greffe, là où l'homme devient bœuf et le bœuf homme, articuler des ensembles d'éléments et de figures distincts, sinon hétérogènes. « Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ?[43] », écrit Horace dans *L'Art poétique*, condamnant le monstre et réduisant l'esthétique par l'éthique. Or, chez Salvatore Sciarrino, l'éthique est tout autre. Elle préserve la songerie, où le monstrueux est à la fois thème et forme de l'œuvre, en tant que montage de deux compositions autonomes aux jointures sensibles.

Dans une Italie plus familière de Carl Gustav Jung que de Jacques Lacan, de Károly Kerényi que de Jean-Pierre Vernant, il n'est pas inutile d'évoquer *Pan et le cauchemar* (1972) de James Hillman, dont Salvatore Sciarrino est cependant un lecteur critique. Dans le sillage de Jung, Hillman montre que les dieux refoulés réapparaissent sous la forme de noyaux archétypiques de complexes symptomatiques. La figure de Pan comme démon du cauchemar, de la terrifiante visite d'un monstre opprimant le rêveur jusqu'à le paralyser et lui couper le souffle[44] est frappante. Mais il incarne aussi la compulsion instinctuelle et le moyen par lequel cette compulsion, soudaine, peut être modifiée par l'imagination. Force démiurgique et cosmogonique, farouche, cruel, orgiaque, turgescent, qui maintient incessamment la création du monde selon Éros[45], Pan traduit une nature brutale, inquiétante et fantasmatique, qui parle avec des sons et non avec des mots. Dieu que l'*Hymne orphique* qualifie de « fanatique », dont la sauvagerie d'antan n'est qu'en suspens, ceignant encore le corps social, il incarne la peur, l'angoisse, l'effroi, la terreur panique. La peur, toujours de quelque chose, ne distingue pas essentiellement l'animal de l'homme, mais l'angoisse, absolue, libre de tout objet et de tout fondement, participe d'une situation ontologique fondamentale, celle de notre rapport avec le non-être. Le monde de la nature est ici dans un état d'excitation et de panique subliminales. Là où est Pan est l'excitation, est la panique qui, chez Épiménide déjà, se trouvait en relation avec la musique. C'est dire si les bestiaires de Salvatore Sciarrino s'éloignent résolument de l'Éden biblique. Le musicien scrute cette terreur panique non pas tant de la mort que du néant sur lequel tout repose, sans que nous puissions d'avance savoir si cette panique est de destruction ou de jouissance, et si elle nous apportera une autre appréhension de la nature.

[41] Jackie Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 16.
[42] *Ibid.*, p. 192.
[43] Horace, *L'Art poétique*, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/hor/pisonstrad.html (lien vérifié le 7 février 2016).
[44] Voir les études d'Ambroise Paré (*Des monstres et des prodiges*, 1573) à Étienne Wolff (*La Science des monstres*, 1948).
[45] Voir Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

## Maudite forêt

Dans les forêts de *Macbeth* (2002), sous-titré « trois actes sans nom », opéra d'après William Shakespeare, auquel Salvatore Sciarrino songea pendant plus de vingt ans, la mélancolie de Macbeth, élisabéthaine, domine. Elle est celle, raffinée et cruelle, de tueurs, d'un temps de traîtrises, de complots et de meurtres, d'une licence dans le crime, seul moyen d'asseoir un règne et de le maintenir. William Shakespeare, dans l'œuvre duquel les exégètes statisticiens ont relevé, morbide calcul, cinquante-deux suicides, déclina les diverses facettes du mal de vivre, de Timon d'Athènes au Jacques de *Comme il vous plaira*, d'Hamlet, prince des mélancoliques, à Macbeth : la vie « n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre histrion qui se pavane et s'échauffe une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus… une histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit, et qui ne veut rien dire » (scène V, 5), que chante le Macbeth de Salvatore Sciarrino (scène 2 de l'acte III). Et l'on pourrait, à la lumière de sa sombre humeur, faire de Macbeth l'exemple d'une zoanthropie ou de son contraire, la lycanthropie, folie « louvière » qui, longtemps, fit partie du tableau clinique de la mélancolie, le mythe d'un monstre cannibale. Cette mélancolie, les massacres qu'elle cause, les nuits de terreur et les raptus qu'elle connaît, le sentiment de la faute et les alertes de la déraison qui la gangrènent, l'opéra de Salvatore Sciarrino les conserve dans la sphère du beau. Il les teinte de caravagisme et du ténébrisme, des extases peintes par Guido Reni ou Guido Cagnacci, entre blandices et trépas, et des représentations maniéristes et baroques de la mort de Cléopâtre, des martyres de sainte Agathe ou de saint Sébastien, parmi tant d'autres. Une mince trace de sang suffit à causer le trouble, comme suffiront les meurtres de Duncan et de Banquo, avant celui de Macbeth lui-même, et le commencement d'un nouveau cycle de violences. Le ciel sans étoiles, les nuits luttant contre l'aube et où retentit l'ululation du hibou, une tête que Macbeth ressent pleine de scorpions ou l'aspic dissimulé sous la fleur disent l'horreur muette et interdite, au-delà du bien et du mal, de l'apparence et du réel, de ce qui est dans la nature et de ce qui est contre nature. Jusqu'à la confusion des valeurs : « Le beau est vil, le vil est beau » (scène I, 2), que déclamaient, en ouverture, les sorcières de Shakespeare : « Fair is foul, and foul is fair » (scène I, 1).

La forêt de *Macbeth* est fameuse. « Jamais Macbeth ne sera vaincu/tant que le bois [*bosco*] ne marchera pas/contre lui », chante, dans la deuxième scène du deuxième acte, Le Spectre de Salvatore Sciarrino, sur de longues tenues des vents et des cordes en trémolo d'harmoniques – l'archet sur le chevalet rendant leur timbre aigre –, avec grosse caisse et tam-tam, qu'animent de violentes bandes d'harmoniques des deux flûtes, *fortissimo*, et au son sale. La prophétie n'est pas discrète. À l'inverse, la Sentinelle rapportera bientôt, apeurée, que « le bois bouge » sur un simple trille *pppp* de violon et une frêle figure de violoncelle : « Il m'a semblé, j'étais de garde/Tout à coup il m'a semblé/Vous devez me croire/Le bois s'est mis en mouvement » (III, 2). Un presque rien pour haleter d'angoisse. Car la forêt de ce *Macbeth* est une autre anamorphose : l'enchevêtrement de corps (scènes I, 1, I, 2, I, 3, II, 2 et III, 3) et la dépouille sur le champ de bataille en écho à la chair luxurieuse des festivités de la Cour. Salvatore Sciarrino dévoile l'artifice dans une didascalie de la dernière scène :

*« Pendant le dialogue [entre Macbeth et Macduff], l'enchevêtrement [groviglio] de corps se déploie comme une forêt [foresta]. Il en émerge des présences indistinctes dont les traits sont ceux de Macbeth. L'obscurité est plus profonde que dans l'acte I et une ombre nette, comme par clair de lune, coupe la scène transversalement. Macduff, au centre, sort de l'ombre » (III, 3)*

La forêt, dense, enveloppante, tamise de ses arbres et de leurs feuilles la lumière du jour, ou la voile. Métaphore de cette ombre, de la nuit et du sommeil contrarié, la forêt est insomnie causée par le trouble, la frayeur, les affres et l'abîme, les exacerbant, comme dans la scène 1 de l'acte II, entre Banquo et son fils Fléance. L'instrumentation y souligne, par la grave contrebasse dans la fosse (« aphone ») et le violon sur scène dans l'extrême-aigu, en trémolo d'harmoniques, la profondeur, au regard de notre essentielle finitude.

*(Banquo et un jeune garçon sous un abondant feuillage : vision circonscrite, chaude comme de l'ivoire ancien sur un ciel d'émail. À terre, une cithare. Dans l'ombre de la végétation, un centaure [encore une figure de monstre] immobile observe).*

**BANQUO**
Profonde est la nuit ?

**FLÉANCE**
La lune est couchée.

**BANQUO**
Couchée à minuit.

**FLÉANCE**
On dirait qu'il est plus tard. Je n'entends pas la cloche.

**BANQUO**
Prends mon épée.
Le ciel est sans étoiles – tiens ça aussi.
Une grande torpeur m'invite
À m'égarer dans le sommeil…

Cette angoisse sylvestre, la musique ne cesse de la dire : l'essoufflement, la pâleur, la béance, par les fausses continuités et les tout aussi fausses discontinuités entre les scènes ou en leur sein, par les micro-intermittences de la forme, dans les scènes 1 et 2 de l'acte I et dans la scène 3 de l'acte III qui en reprend la texture orchestrale *Concitato*[46], ou encore par les écarts de densité vocale ou instrumentale, ces spectaculaires évidements, émondages, sinon clairières – *Lichtungen*, serait-on tenté d'écrire –, si nombreux qu'on les repère aisément dans diverses scènes et à l'échelle globale de l'opéra. La musique dit aussi la tension nocturne, incessante, que Salvatore Sciarrino saisit par des harmoniques de violoncelles en trémolos larges, et dans la nuance *o<ppp>o*, images de grillons, dans les scènes 3 et 4 de l'acte I, sur d'autres harmoniques des cordes dans l'extrême-aigu, avec de rares souffles des flûtes, *slaps* des autres bois et trilles chromatiques des clarinettes et des saxophones.

« Lieu maudit », titraient les *Waldszenen* de Robert Schumann.

[46] Une texture, d'une grande densité, que constituent la variété des timbres des bois (souffles, trilles, slaps, multiphoniques, clusters d'harmoniques…), les chromatismes distincts des trompettes, les harmoniques des cordes et les figures rapides du piano et du célesta qui, à partir de la mesure 28 (scène I, 1), et avec des oscillations de cordes, lient le tout en un halo qui domine le début de la scène suivante (I, 2, jusqu'à la mesure 27), vient interrompre la variation de la troisième sonnerie (mesures 55-57) et reprend (mesures 65-77 et, après le duo entre Macbeth et Lady Macbeth, de la mesure 98 à la fin de cette deuxième scène, mesure 103). Cette texture se retrouve sur l'intervention latine du chœur à l'unisson ou à l'octave, scène I, 3 (mesures 54-65), mais aussi, rappelons-le, dans toute la scène 3 de l'acte III, avec le halo (mesures 14-15, 28-36, 39-43 et 45-49). La fin de la scène 2 de l'acte III est également notée Concitato, mais développe une autre texture que celle décrite ici.

# Perceptions sauvages. Arte Sella, les charmes de la nature et la domestication de l'art contemporain

→ *Sergio Dalla Bernardina*[47]

## Nous avons toujours été des Land-artistes

Illustration 1 : Vue des installations artistiques sur le site d'Arte Sella. © Manon Koken

Pour présenter « Arte Sella » je commencerai par la description que j'en avais faite il y a plusieurs années dans un article qui est resté très confidentiel[48]. Cet article portait sur le changement de sensibilité de la population locale vis-à-vis de l'art contemporain, qui est passé de l'hostilité des premiers temps à l'agréable découverte, avec le temps, d'avoir toujours fait du *Land art* sans le savoir. Je parle de ce *Land art* du pays s'exprimant dans la géométrie des champs labourés, dans les techniques de stockage du bois de chauffage, dans le façonnage créatif des épouvantails…

*« Le Val de Sella est un plateau alpin à l'allure bucolique situé à la frontière entre la Vénétie et le Trentin, dans la commune de Borgo Valsugana. Traditionnellement, cette enclave pittoresque n'était fréquentée que par les indigènes : agriculteurs et éleveurs de bétail (..). Vers le début du XX^e^ siècle, quelques rares notables découvrirent les attraits esthétiques du lieu et y bâtirent leurs résidences secondaires (..) »*[49].

[47] Professeur d'ethnologie, Université de Bretagne occidentale, Centre Edgar Morin, IIAC, Paris.

[48] Cet article est paru sous deux intitulés différents : « Aux frontières de l'interprétation : Land Art et anthropologie, » *in* O. Sirost (éd.), *La vie au grand air. Aventures du corps et évasions vers la nature*, Presses universitaires de Nancy, pp. 81 – 98 ; « Aux limites de l'interprétation : Land Art et anthropologie », *in La fabrication du paysage*, Actes du colloque homonyme du 12-16 mars 1998, Brest, U.B.O, 1999. J'aborde plus largement la question de la nature comme scénario particulièrement apte aux mises en scène dans la société postmoderne dans mon ouvrage *L'utopie de la nature, Chasseurs, Écologistes, Touristes*, Paris, Imago, 1996.

[49] « Aux frontières de l'interprétation. Land Art et anthropologie », *in* (sous la direction d'Olivier Sirost) *La vie au grand air*, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 81

Illustrations 2 et 3 : Créativité rurale. © Arte Sella

C'est dans ce cadre suggestif que se déroule Arte Sella, exposition d'art contemporain en pleine nature. L'initiative, au départ, ne fit pas que des enthousiastes. Et ceci d'autant plus que les ouvrages en question prévoyaient, comme matière première, des feuillages, des cailloux, du bois mort, des touffes d'herbe. En résumé ce qu'il y avait de plus humble et à portée de main[50] (voir les illustrations 2 à 6). Lors des explications publiques, on avait beau rappeler aux autochtones les liens plus ou moins lointains avec le nouveau-réalisme ou l'*art pauvre (Arte Povera),* les paysans, eux, en étaient restés à l'*art riche*, pour ainsi dire, fait de marbre, bronze, et, à la limite, bois, de préférence doré (j'exagère à peine, pour le plaisir du contraste). D'où les hésitations de la municipalité qui refusait alors de financer des œuvres hermétiques et – ce qui est pire – périssables. Il faut en fait préciser que la manifestation se positionnait en outre de façon critique par rapport au *Land art* américain, dont on déplorait les interventions trop « musclées »[51]. Le projet, en fait, portait résolument sur la notion d'éphémère.

Illustration 4 : Ponte – Bridge, par Steven Siegel, œuvre réalisée avec des journaux, 2009. © Sergio Dalla Bernardina

Illustration 5. Installation de Gabriele Jardini, © Arte Sella

[50] Pour ce qui concerne le déroulement de la manifestation – lisons-nous dans un dépliant de 1996 – « les artistes invités créent leur œuvre directement sur place, en tirant leurs inspiration de la beauté des lieux et en se confrontant mutuellement. Les œuvres sont généralement réalisées avec des pierres, des feuilles, des branches et des troncs d'arbre, en privilégiant l'emploi de matériaux organiques non artificiels. Les œuvres et les matériaux, en tout cas, doivent être en syntonie avec l'impératif d'Arte Sella : respect de la nature et valorisation des caractères environnementaux. Une fois la manifestation finie, les œuvres sont abandonnées à l'évolution du cycle naturel ».

[51] Il est vrai que certains land-artistes américains, pour pérenniser leur geste artistique dans le paysage, n'y allaient pas par quatre chemins. Que l'on songe à Robert Smithson qui, pour réaliser son œuvre « Chemin faisant », s'est frayé un chemin au sens littéral, à l'aide d'un bulldozer.

Mais avec le temps les choses ont changé. La première manifestation s'est révélée un vrai succès et la création d'un comité scientifique – étrange mélange de personnalités internationales et de bénévoles locaux – a institué la *Biennale permanente d'art dans la nature Arte Sella* ».

Illustration 6. Installation de Claudio Costa. © Arte Sella

Quinze années plus tard, certaines tendances se sont toutefois consolidées. Les activités transversales montrant les liens entre l'esthétique spontanée des acteurs ruraux et l'esthétique réfléchie du land-artiste parisien ont été maintenues. La biennale est devenue permanente et le comité scientifique, jugé finalement trop encombrant et dirigiste, a par contre été supprimé. En raison du succès de la manifestation, la création d'une structure plus stable était devenue nécessaire. Le parcours initial, tracé sur un chemin boisé pris en concession aux Eaux et Forêts, est toujours là et dûment entretenu. Mais à son arrivée, en marchant juste un peu, le visiteur peut rejoindre un nouvel « avatar » d'Arte Sella. Il s'agit d'un espace payant (six euros demandés afin de réguler le flux des visiteurs qui, pour préserver l'environnement, ne doivent pas devenir trop nombreux[52]), un circuit plus court mais tout aussi suggestif, qui héberge des œuvres un peu moins éphémères que les précédentes, donc moins proches de l'« Arte povera » et, si l'on grossit un peu le trait, plus évocatrices de l'art monumental. Parler de « nouvelle structure » serait toutefois inapproprié : on s'est limité à utiliser deux ou trois éléments architecturaux préexistants (une vieille étable désaffectée et ses annexes, les murs d'un restaurant pas terrible, en « style alpin », qui était déjà là) sans rien modifier ou presque à l'extérieur. La naissance de ce nouveau circuit s'accompagne d'un « mythe de fondation »[53] qui m'a été raconté il y a trois ans par le responsable d'Arte Sella, un homme créatif et ironique qui aime bien placer les renseignements techniques sur un fond narratif[54].

[52] Et pour financer aussi l'entretien de l'ensemble et toute une série d'activités collatérales.

[53] Je reprends très vite, ici quelques éléments ethnographiques que je compte développer ailleurs. Un premier « mythe de fondation » existait déjà, j'en parle dans l'articlé cité en ouverture.

[54] Celui d'avant, recueilli en 1998 et que je ne peux pas détailler, portait sur une visite des fondateurs d'Arte Sella au tombeau de Tamerlan, en Uzbékistan. C'est là, dans un moment d'inspiration collective, qu'ils prirent la décision de demander aux Eaux et Forêts la concession d'un chemin forestier pour y organiser, une fois tous les deux ans, Arte Sella.

Ce mythe commence par la description des qualités géographiques de la vallée, présentée comme terre de médiation entre les Latins et les Germains, et comme frontière entre le Trentin et la Vénétie. Mais les qualités de Valle Sella seraient aussi d'ordre « organoleptique », pour ainsi les appeler : comme dans la publicité pour les Volcans d'Auvergne, une ancienne puissance géologique (les glaciers, dans ce cas) se serait retirée en laissant sur place son potentiel énergétique. Je cite mon accompagnateur :

*« Ici on a répertorié six mille espèces végétales différentes, c'est le triomphe de la biodiversité. Cela veut dire qu'il y a quelque chose de spécial qui traîne dans le territoire, une force inhabituelle… ».*

Et c'est par une sorte de magnétisme que les fondateurs d'Arte Sella, tout aussi chargés d'énergies positives que le décor environnant, auraient donc été attirés dans ce lieu et à un moment bien précis : « Ce n'est sûrement pas un hasard – je cite encore mon informateur – si Arte Sella est née en 1986. Que s'est-il passé en 1986 ? Tchernobyl, bien sûr ! .. le nuage radioactif de Tchernobyl. Les conditions étaient réunies pour que l'on mette la question environnementale au centre de notre action ». Bref, Arte Sella était en quelque sorte nécessaire, des facteurs physiques et métaphysiques auraient amené à la naissance de ce lieu d'exception.

## De l'éphémère au durable ?

Il faut dire que l'aspect éphémère des œuvres récentes, dans certains cas, prête vraiment à discussion : l'escargot géant en béton d'Alfio Bonanno (2012) (ill. 7) a l'air presque impérissable car il présente la solidité d'un blockhaus. L'installation en granit « Pierres », de François Lelong, s'inspirant de la scène de l'arc d'Ulysse dans laquelle le héros revient, découvre les prétendants qui harcèlent Pénélope et fait un carnage, est également une œuvre solide qui ne semble pas trop craindre les aléas météorologiques. (Ill.8) Et on a du mal à penser que « La chambre du ciel » de Chris Drury, petit bâtiment en pierre qui rappelle vaguement les bories de la France méridionale, puisse être démolie pour faire place à des installations éphémères en pétales de fleur ou en mousse du sous-bois (ill. 9 en page suivante).

Illustration 7. Escargot Géant Alfio Bonanno.
© Manon Koken

Illustration 8. Pierres, par François Lelong, 2008.
© Véronique Douillard

Illustrations 9 : Chambre du ciel, par Chris Drury, Illustrations. © Sergio Dalla Bernardina, 2010. © Arte Sella

On découvre aussi que, si un des plants de charme qui constitue les colonnes de la « Cattedrale » de Giuliano Mauri commence à se dessécher, on le remplace aussitôt par un pied de charme tout frais (ill.10). Et que dire de l'œuvre « Spirales sonores » de Dominique Bailly (2013) qui, quoique bâtie avec de la chaux, à la manière des anciens Romains, reste un véritable muret ? (ill.11). Je ne critique pas la qualité de cette installation qui s'intègre harmonieusement dans le paysage mais je m'interroge sur son adéquation avec le projet officiel, qui se veut peut-être désormais plus exigeant en matière de pérennité des contributions artistiques. Finalement, on a presque l'impression que si le minimalisme initial des créateurs d'Arte Sella est toujours opérant, il est en quelque sorte tempéré par le désir, très humain, de laisser des traces moins périssables dans le territoire[55].

Illustrations 10 : Cattedrale, par Giuliano Maurri, 2001. © Sergio Dalla Bernardin

Illustrations 11 : Spirales sonores, par Dominique Bailly, 2013. © Manon Koken

Le muret de Bailly et les autres œuvres « en dur » méritent une parenthèse. J'ai évoqué plus haut la perplexité d'une partie de la population face à des réalisations artistiques très éloignées de la tradition locale. Cette perplexité a été reprise et amplifiée par les représentants de la Ligue du Nord, un parti populiste et xénophobe, enraciné dans la région, qui prône la sauvegarde des valeurs autochtones (on ne sait pas trop bien lesquelles). Leur objectif était d'affaiblir l'indéniable succès d'une initiative née dans la région et connue désormais au niveau international, mais issue d'une mouvance politiquement incompatible avec la vision du monde « léguiste » (tout récemment, pour ne faire qu'un exemple, la Ligue a dénoncé la présence du blé sarrasin dans les pâtes italiennes car « il faudrait privilégier les produits nationaux »[56]).

[55] « Spirales sonores » est censé transmettre l'idée que lorsqu'on s'assoit, il ne faut pas penser au muret mais écouter le bruit du cours d'eau qui passe tout près… Autrement dit, l'œuvre d'art est moins importante que l'œuvre de la nature...

[56] Diffusée dans les réseaux sociaux cette trouvaille a fait rire des millions d'Italiens, le blé sarrasin étant produit en Italie depuis des siècles et régulièrement utilisé dans la production non seulement des pâtes mais aussi de certains produits typiques de la région comme la polenta « taragna » et les « pizzoccheri de la Valtellina », par conséquent ce qu'il y a de plus autochtone.

L'autre objectif était d'endiguer la prolifération sur les sentiers champêtres d'artefacts incompréhensibles érigés par des étrangers[57] au côté des Crucifix et des chapelles votives consacrées à la sainte Vierge et à Saint Georges qui tue le dragon. Mais comment freiner l'irruption de l'altérité dans la terre des ancêtres ? L'affaire est tout simplement portée au Conseil communal : on s'y plaint des clôtures en bois qui empêchent l'accès au public non payant. On s'interroge aussi sur la gestion des recettes. On avance l'hypothèse que les matériaux utilisés ne proviennent pas toujours « de nos vallées du Trentin, qui ne manquent pas, pourtant, de matériaux naturels de toute sorte »[58]. On veut savoir si un permis de construire a bien été déposé pour les installations en pierre…

## Sous l'empire des sens

L'autre tendance forte, confirmée par les œuvres récentes, concerne le caractère pluriel et polymorphe, des stimulations proposées au public. Alors que la programmation privilégiait au départ les arts plastiques, graduellement, y ont été intégrés la musique, la poésie et le théâtre. Le décor naturel, en fait, se prête admirablement à l'exécution de concerts en plein air. Et au dire des experts, la grande étable de l'alpage, vidée de ses anciens occupants, offrirait une acoustique digne du théâtre La Fenice de Venise (ill.12). Les parois végétales de l'amphithéâtre conçu par Roberto Conte et le toit en bois de l'ancienne étable ont hébergé de très nombreux représentants des avant-gardes nationales et internationales. Tous ces créateurs, paraît-il, ont apprécié la naturalité du décor, qui donne à leur performance un surplus de spontanéité, et parfois de solennité[59]. Plus proche de l'artiste, immergé comme lui dans le cadre homogénéisant du paysage alpestre, le spectateur a le sentiment de contribuer à la performance. Mais ce côté ludique et participatif est aussi présent dans les installations. Dans la coupole d'Aeneas Wilder, le visiteur est par exemple invité à se placer au milieu de la construction pour entendre l'écho de sa propre voix. Dans l'observatoire de Chris Drury, qui joue sur le phénomène optique de la chambre noire, il est proposé de s'asseoir dans l'obscurité pour voir apparaître graduellement sur le mur une image inversée du paysage alpin[60] (ill.13). Au fond de la cathédrale, une sorte de trône en sapin, identique à ceux utilisés pour construire les caisses harmoniques, permet de faire résonner ses cordes vocales comme celles d'un violon (ill.14). La visite à Arte Sella est ainsi conçue comme une aventure sensorielle qui dépasse (ou qui précède) l'expérience strictement artistique : tous les sens y sont convoqués.

Illustration 12 : Etable restaurée,
© Sergio Dalla Bernardina

[57] Je parle des artistes, hébergés pendant plusieurs semaines aux frais de l'association – chaque œuvre, en moyenne, coûte 40-50 000 euros.
[58] Cf. le document : « La Lega interroga su Arte Sella » du 07/08/2009 (http://www.leganordtrentino.org/stampa.php?id=756
[59] Les exemples français, bien entendu, ne manquent pas, que l'on songe au festival de piano de La Roque-d'Anthéron ou au festival « Jazz sous les pommiers » à Coutances, dans la Manche.
[60] J'ai dû constater que certains ennemis de l'art contemporain, au lieu de porter l'affaire devant le Conseil communal, ont détourné cette installation de sa fonction originelle. Marcel Duchamp avait fait d'un urinoir une œuvre d'art, eux ont fait d'une œuvre d'art un urinoir.

Illustration 13. Richard Harris. © Arte Sella

Illustration 14. Siège acoustique en sapin, © Sergio Dalla Bernardina

Et le caractère « synesthésique » de ces œuvres est clairement perçu par les visiteurs qui en font même un des points centraux de leur expérience.

La lecture du livre d'or, de ce point de vue, est passionnante. Il s'agit d'un livre assez récent mais suffisamment nourri pour nous faire comprendre l'hétérogénéité du public. Les étrangers sont nombreux. Parmi les Italiens on retrouve des organismes aussi disparates que l'Accademia di Brera (institution savante), le Garden Club de Bologne ou les Vagabonds du Dharma. La première donnée qui saute aux yeux est le fait que les installations sont très rarement évoquées dans leur individualité. On parle génériquement d'« œuvres d'art », parfois de « sculptures ». Le nom des artistes ne figure presque jamais. Ici et là, on tombe sur le commentaire d'un initié qui s'est déplacé en connaissance de cause (un visiteur de Lodi, par exemple, venu de Lombardie pour voir de près la cathédrale de Mauri). Cela donne lieu à des réflexions savantes, véritables interactions entre les créateurs, les organisateurs et le public. Mais dans la plupart des cas on se contente de formules stéréotypées. D'un point de vue anthropologique l'usage de ces stéréotypes est très instructif : il nous apprend ce qu'il faut dire lorsqu'on visite une exposition d'art dans la nature.

Souvent on se contente d'un superlatif : « Stupendo », « incredibile », « favoloso » : « Simplement merveilleux » écrit Aurelia ; « Simplement incroyable » écrit Riccardo. Certains témoignages mettent en avant les composantes physiques, sensorielles, de l'impact avec les installations : « Merci pour avoir nourri mes sens », écrit Andrea. « Un tour artistique vraiment inhabituel. Une belle expérience sensorielle » écrit Marina. « Aujourd'hui je me suis amusée beaucoup. Surtout dans la boue ». (C'est un enfant qui parle, vraisemblablement…). Et un autre : « Ça a été merveilleux, surtout lorsque tu te lances dans la neige et que tu t'enfonces. N'empêche que les sculptures sont magnifiques ». L'adjectif « magique » est tout aussi récurrent : « Un jardin magique.. la nature magnifiée par le talent (Colette et Hervé). « Ici, la magie est chez elle. Merci ». « Tu perçois la magie qui t'entoure » Luisa. D'autres, en syntonie avec le discours des organisateurs, parlent d'« énergie » : « Une vision fantastique. Une Terre énergétiquement divine ». « J'ai le sentiment de rentrer dans un LIEU. On respire une ÉNERGIE dont on a tellement besoin ». La référence à la magie et au flux d'énergie renvoie au troisième champ sémantique investi par les signataires du livre d'or, le champ religieux : « Une cathédrale pour réunir les croyants et les non-croyants. Un sentier qui amènera ailleurs.. Je reviendrai » (Vittoria).

La dimension artistique, au bout du compte, semble rester au second plan, supplantée par la multiplicité de « prises » ludiques, mystiques, didactiques, etc. Nombreux, d'ailleurs, sont ceux qui oublient l'art et ne parlent que de la nature. « Malgré la pluie ce fut une promenade très intéressante en raison du caractère majestueux de la nature » écrit un membre du Club Alpin de Mantoue. « L'homme qui rencontre la nature c'est la chose la plus belle… c'est une puissance absolue… ». Certains critiquent l'œuvre de Steven Siegel (des bouteilles en plastique stockées dans un filet métallique) parce qu'il a osé désacraliser la nature avec des matériaux polluants, comme si la morale écologique devait primer sur l'inspiration artistique. D'autres en arrivent au point de se plaindre de l'absence de légendes permettant d'identifier les espèces végétales utilisées par les artistes, comme si la botanique, dans ces manifestations de plein air, devait avoir elle aussi le dernier mot.

## Une expérience holiste

La consultation du site *Trip advisor*, hébergeant presque trois cents commentaires consacrés à Arte Sella, confirme cette impression. La manière de traiter l'événement est conventionnelle et extrêmement répétitive. On y saisit tout l'effort déployé par des vacanciers qui ne maîtrisent pas forcément les codes de l'art contemporain pour donner du sens aux installations[61]. Cette attribution de sens est souvent biaisée. Les œuvres ne sont presque jamais citées directement : on préfère évaluer tout ce qui les entoure, comme s'il s'agissait d'évaluer un service de *catering*, une kermesse, une offre touristique. « Cela vaut le jeu », « Une occasion à ne pas perdre », « Un endroit très soigné, bien géré, bien signalé ». On s'approprie l'œuvre d'art par le jugement moral, en remarquant qu'elle « respecte la nature » et « s'intègre parfaitement dans l'environnement ». Et si on se permet de la critiquer c'est aussi au nom de la morale, moins pour ses caractéristiques formelles que parce qu'elle porte atteinte au « bien être végétal » : « Un très beau parcours à ne pas rater. Un seul défaut : la Collana (collier) de Flora Viale qui, à notre sens, fait souffrir les arbres qui la soutiennent. Savoir que depuis 15 ans ces deux pauvres arbres se plient sous le poids d'un lourd chapelet de pierres nous fait du mal au cœur » (15 septembre 2013). On s'approprie l'œuvre d'art de façon métonymique, en se limitant à parler des matériaux qui ont été utilisés pour sa fabrication. Nombreux sont ceux qui, pour résumer l'esprit de l'exposition, ont retenu la notion de « biodégradabilité » : « Agréable surprise de ce « bois à thème » artistique. Œuvres impressionnantes réalisées avec des matériaux biodégradables. Un must si vous êtes dans les environs » (26 janv. 2016).

[61] Art contemporain dont le caractère hermétique et autoréférentiel n'est plus à démontrer. Il ne s'agit pas d'une critique élitiste. Comprendre l'art contemporain demande des compétences, un effort prolongé, et je me range volontiers parmi les ignares.

D'autres, plus paresseux, reprennent à l'identique les termes du dépliant diffusé par les organisateurs : « Arte sella est un parcours d'œuvres d'art faites à partir de matériaux naturels, complètement immergé dans la nature. Une belle idée pour passer une journée différente dans la tranquillité et la verdure. Un parcours adapté même pour les enfants. La cathédrale est magnifique » (juillet 2014). Là aussi l'accent est mis sur la « plurisensorialité » d'Arte Sella. Les suggestions plastiques qui émanent des installations, dans ce cas, ne sont que des composantes d'un tout esthétique (et extatique) dans lequel fusionnent le charme du paysage, la paix champêtre, la fatigue saine et étourdissante de la marche en plein air (déclenchant des endorphines au pouvoir dopant..), le parfum de l'herbe et des sapins, l'odeur tout aussi enivrante de la sueur, du cuir, du plastique, de la crème solaire et du répulsif anti moustiques : « Œuvres de Land art immergées dans les bois, cheminant entre l'art et la nature, expérience énergisante pour le physique, l'esprit et l'âme. Et c'est bien comme ça. Cela mérite vraiment une visite » (septembre 2014). « Pendant une excursion en Mountain Bike nous avions décidé d'effectuer ce détour et je dois dire que le parcours dans le bois, ponctué par ces matériels naturels, est vraiment suggestif, je n'ai presque pas perçu la fatigue de la pente » (26 août 2014).

Les plus contemplatifs, même sur ce site d'informations commerciales, adoptent la métaphore religieuse : « Une véritable œuvre d'art en nature. Des œuvres créées avec ce que Dieu nous a donné.. à visiter à tous âges, notamment avec du beau temps.. même si la neige est spectaculaire » (15 janvier 2013) « Un parcours naturel où l'homme est sûrement inspiré par Dieu dans la construction d'œuvres inimitables » (5 août 2015)[62].

Illustration 15. Escargot Géant Alfio Bonanno. © Manon Koken

Les avis, dans leur ensemble, sont très positifs mais il faut reconnaître que, mises à part les considérations des rares initiés, le propos tourne autour du contenu artistique en cherchant à l'esquiver. Certains admettent ouvertement leur incompétence : « Probablement je me suis trompé de période.. celle qu'ils appellent la « cathédrale » était pratiquement dégarnie.. je n'ai pas réussi à comprendre ces

[62] Sur le déplacement du sentiment religieux vers les champs de l'écologie et de l'expérience esthétique, je renvoie à mon article : « Hymnes à la vie ? Sur l'engouement récent pour les bêtes naturalisées », *Terrain*, n° 60/mars 2013, L'imaginaire écologique, Vanessa Manceron et Marie Roué (éd).

« œuvres d'art » (mais faute à mon ignorance).. disons que les enfants, au moins, se sont bien amusés » (27 août 2014) (ill. 15 en page précédente). D'autres, plus malins, mettent cette difficulté sur le compte du caractère « ineffable » des installations : « Il n'y a pas de mots pour décrire les merveilles du parcours Arte Natura dans ce lieu enchanté » (12 août 2012), voire, ce qui frôle la tautologie : « Décrire Arte Sella est très difficile parce que le caractère unique du contexte et le spectacle de l'intégration des œuvres dans la nature ne peuvent pas être décrits » (30 octobre 2012). La plupart des visiteurs laissent entendre qu'ils ont bien compris le message du créateur mais, sans trop s'exposer, ils y font allusion en creux, de façon elliptique.

## Le cocktail Arte Sella

Le succès d'Arte Sella semble en définitive reposer sur son caractère syncrétique. J'avais déjà été saisi par cette idée il y a une quinzaine d'années, lors de ma première visite, en constatant le caractère « New Age » de la manifestation. On picore ici et là, on mélange les catégories, on choisit à la carte. Arte Sella est un cocktail : une bonne dose de nature, autant d'art contemporain et après, selon les goûts, de la spiritualité, de la promenade, du militantisme écologiste et même un zeste d'anthropologie[63]. Faut-il en vouloir à ce genre d'initiatives ? Faut-il y voir des détournements à des fins pédagogiques (la fréquentation « intelligente » des espaces naturels) du pouvoir subversif de l'art contemporain ? Faut-il les interpréter comme des banalisations d'un message artistique qui se plie aux exigences d'un parc d'attraction ? Les organisateurs d'Arte Sella estiment avoir dépassé cette problématique en proposant une expérience qui poursuit des idéaux culturels et environnementaux sans renoncer, pour autant, à la mise en valeur du potentiel touristique du site. Arte Sella se veut un élément du réseau « rhizomatique » qui contribue, avec le MART de Rovereto (Mario Botta) et le MUSE de Trento (Enzo Piano), au rayonnement du Trentin, une région chargée d'histoire, particulièrement attrayante sur le plan du paysage, qui a beaucoup misé, pour confectionner son image de marque, sur la culture d'avant-garde et sur la recherche artistique.

Vu de l'extérieur (et sans rentrer dans le débat de fond qui nous amènerait trop loin), on pourrait dire qu'Arte Sella est doublement utile, à la fois du point de vue de l'environnement et sur le plan social. L'expérience contribue en effet, par son discours écologiste empreint de ferments mystiques, à une sorte de « sacralisation » des espaces boisés. À la fin de sa visite, le promeneur parle moins des installations que du cadre naturel, à la fois « sublime », « pittoresque », « magique », etc. Après avoir gravé sur le livre d'or ces quelques formules canoniques, sorte d'« éco-litanie » le mettant en harmonie avec les autres fidèles, il repart purifié, comme après un pèlerinage, sincèrement persuadé que la nature est précieuse et qu'il faut la préserver. Mais Arte Sella remplit aussi un rôle sociologique : en jouant sur l'attractivité du sauvage et du primitif, sur l'équivalence du savant et du populaire, sur le primat du naturel sur l'artificiel, elle permet à 60 000 visiteurs par an de « domestiquer », à peu de frais, l'art contemporain.

[63] Comme je le remarquais dans mon article de 1999, beaucoup d'auteurs évoquent explicitement les travaux des anthropologues et des archéologues, trouvant dans ces références anthropologiques au sens large le langage œcuménique permettant de relier message artistique et perception « profane » (la perception « vernaculaire », celle du grand public).

# Réguler la lumière… Ambiances forestières et répertoire de signes : les sens au travail

→ *Nadine Ribet*[64]

## Une anthropologie des techniques et des sens en forêt

*« En forêt, la seule chose qu'on peut faire, c'est réguler la lumière »*[65].

En cherchant à caractériser les savoir-faire professionnels de la filière bois en Chartreuse[66] dans le cadre d'une candidature à une Appellation d'Origine Contrôlée (AOC)[67], la recherche visait à identifier et à rendre explicites les raisons qui président à la décision et à l'exécution de telle ou telle action technique dans les procès de travail de la gestion sylvicole et de l'exploitation forestière. Le double intérêt porté aux savoirs et aux savoir-faire consacre les valeurs intrinsèques de l'habileté et de l'expérience qui ont en commun la médiation du corps, véritable siège de la perception et des sens.

### ••• Langage et engagement du corps : avoir le pied forestier

Premier outil technique de l'homme, le corps concentre, à l'insu même des intéressés, les efforts d'apprentissage professionnel[68]. Car c'est par l'éducation du corps qu'on atteint l'efficience. Prenons l'exemple très élémentaire des déplacements. La simple motion en forêt (de montagne) requiert des dispositions corporelles acquises par habitude. En forêt, *les pas des forestiers* sont malaisés ; ceux des bûcherons le sont encore bien davantage.

*« C'est pénible, on n'est pas sur des chemins, on est dans les versants. On balaie le versant, on ne passe pas où c'est facile, il y a un arbre, il faut aller le chercher, en intégrant que nous on a des outils relativement légers, mais il faut qu'on prenne en compte que le bûcheron a la tronçonneuse et qu'il faut qu'il tienne debout »*[69].

La difficulté, la pénibilité, voire la dangerosité des déplacements en forêt lors des opérations de martelage sont encore amplifiées pour le bûcheron qui, en raison des pentes très raides en Chartreuse et de son matériel encombrant, a littéralement du mal à tenir debout. Tout dans ses déplacements et ses gestes signale l'expérience corporelle et sensorielle du professionnel qui travaille dans une forêt de montagne escarpée. Les fortes pentes (dites pentes « rapides »), les crevasses, la végétation dense, tous ces éléments se traduisent par des épreuves physiques et conditionnent un état corporel ainsi qu'un sens de l'équilibre très éprouvés. *« Les chaussures pour nous, c'est l'outil de travail principal ! »* (Y. Bandet, bûcheron).

[64] Docteur en anthropologie sociale et ethnologie (EHESS), maître-assistant associé à l'école nationale supérieure d'architecture de Toulouse, membre du projet Frugal (FoRmes Urbaines et Gouvernance Alimentaire), chercheur associé au Centre Edgar Morin, EHESS-CNRS, Équipe de l'Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (CNRS/EHESS UMR 8177), Paris.

[65] Jean-Claude Sarter, responsable de l'unité territoriale Chartreuse ONF.

[66] Le massif forestier de la Chartreuse est situé sur les départements de l'Isère et de la Savoie entre Grenoble et Chambéry ; il abrite le fameux monastère de la Grande Chartreuse.

[67] En encourageant la mise en œuvre de procédures de certification, la Loi d'Orientation sur la Forêt (LOF) du 9 juillet 2001 « instaure la possibilité de créer des appellations d'origine contrôlée (AOC) pour les produits forestiers, sur l'initiative des acteurs économiques au niveau d'un terroir identifié ». LOF 2001. Les professionnels de la filière bois de Chartreuse ont créé en 2005 le Centre Interprofessionnel des Bois de Chartreuse (CIBC) pour porter une demande en reconnaissance d'AOC sur des bois massifs en construction (sapin ou épicéa).

[68] Mauss Marcel, 1997 (1950), « Les techniques du corps », *in Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, Quadrige. Selon André Leroi-Gourhan, l'outil et le geste peuvent même se confondre (1964, *Le geste et la parole, II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.

[69] Sauf mention contraire, les propos en italique sont de J.-C. Sarter, responsable au moment de l'étude de l'unité territoriale Chartreuse à l'Office national des forêts. Le discours des autres forestiers rencontrés est restitué dans le portfolio sonore et d'autres écrits sur le sujet.

Les professionnels de la forêt ont en effet ceci de particulier : ils ne marchent quasiment jamais sur un sentier battu.

L'expérience commune de la forêt est celle du promeneur ou du skieur, du peintre ou du naturaliste. Hormis le cueilleur et le chasseur, nous empruntons pour ces diverses activités des pistes, des sentiers, des chemins, le plus souvent balisés. En visiteur occasionnel, on ne se rend pas compte de la difficulté à cheminer dans une forêt hors de tout sentier battu ni du service que les chemins rendent à notre équilibre, nos pieds et nos yeux ainsi libérés lors de nos déplacements. Rien de tel pour les « hommes des bois » qui évoluent en forêt les pieds toujours en porte-à-faux, avec un horizon et un sol saturés d'obstacles (souches, racines, branches basses, trous, troncs, épineux, etc.). On parle du pied marin, mais il faut aussi avoir le pied forestier ! Cela implique de développer un sens de l'équilibre, c'est-à-dire d'incorporer une *technique du corps* qui devient un *habitus* professionnel.

## ••• La culture des sens[70]. Dimension invisible et muette des compétences forestières

À force d'apprentissage, les efforts consentis au départ se muent en aptitudes corporelles. L'habitus est tellement incorporé que sa nature sociale disparaît aux yeux et à l'esprit de celui qui le possède, de même qu'il est invisible au néophyte. Dans son opus consacré au *Sens pratique*, Pierre Bourdieu théorise le *savoir par corps* : « *L'essentiel du modus operandi qui définit la maîtrise pratique se transmet dans la pratique, à l'état pratique, sans accéder au niveau du discours* »[71]. Si le geste technique est aphasique ou muet, il importe de ne pas s'en tenir à la dimension discursive au risque d'omettre « *tout ce qu'on peut penser avec ses doigts, son corps et les objets en mouvement* »[72]. Dès lors, accéder à des « savoirs procéduraux »[73], que Michèle Salmona nomme « savoirs expérientiels »[74], nécessite d'examiner la part indicible des pratiques qui emprunte très largement à l'exercice des sens.

Comme il n'y a pas de savoirs absolus en matière de martelage ou d'abattage, pas de propositions détachables des contingences spatiales et temporelles, celles du terrain et du moment, l'acte technique est nécessairement ancré dans un lieu et un temps, et incorporé sous forme d'automatismes référés à un répertoires de signes. L'efficacité de l'action technique suppose en effet que le praticien ait constitué ce répertoire auxquels il associe le surgissement de tel ou tel événement. Tel phénomène (ou combinaison de phénomènes) est reporté à une expérience antérieure de sa manifestation qui permet de lui associer une chaîne d'effets ou de significations. Ainsi, les sens exercés fournissent à l'esprit des abaques qui sont mobilisés dans la perception, l'estimation et la décision pour l'action.

[70] Salmona Michèle, 2001, « Vous avez-dit « Héliotrope blanc » ? La culture des sens cela n'a rien à voir avec le luxe mais avec le raffinement », *in* Bouillet A. (dir), *A la recherche d'une éducation esthétique : rudiments, affinités, enjeux*, Les Cahiers du Cerfee, n° 17, pp. 73-79.

[71] Bourdieu Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

[72] Warnier Jean-Pierre, 1999, *Construire la culture matérielle*, Paris, PUF, pp. 65-66.

[73] Terminologie empruntée à G. Delbos et P. Jorion à propos de la transmission des savoirs chez les paludiers bretons, *in* Delbos et Jorion, 1984, *La transmission des savoirs*. Distingués des « savoirs propositionnels » qui s'appuient sur une logique visant à théoriser les savoirs en les énonçant de manière explicite comme une succession de propositions, les savoirs procéduraux (*i.e.* expérientiels) résultent quant à eux d'un mode d'acquisition par « voir-faire » où est montré et expérimenté le « comment faire », dans la mesure où le savoir-faire est toujours un savoir quoi faire.

[74] Salmona Michèle, 1994, *Les paysans français. Le travail, les métiers, la transmission des savoirs*, L'Harmattan.

De tels abaques sont le résultat de phénomènes conjugués qu'il est malaisé d'identifier, de mesurer ou de modéliser. Fruits d'une perception aguerrie, d'une mémorisation, d'une habileté, d'un sens des opportunités et d'une capacité à conjecturer, ils sont bel et bien invisibles et aphasiques. Incorporés avec l'expérience, ces mécanismes internes, ou ces « engrammages informels »[75] doivent être entretenus par une pratique régulière. Aussi, le rapport que les professionnels établissent avec la forêt relève d'une familiarité fondée sur la répétition (des actions en forêt) et la culture des sens que cette répétition stimule et enrichit. La combinaison de l'habitude (perception nourrie par la mémoire) et de la capacité à traiter l'imprévu contient toute la tension sensorielle du travail en forêt.

Des caractéristiques de ce travail avec le vivant, identifiées par Michèle Salmona, découlent les principes méthodologiques de leur étude. S'agissant de recueillir et de formaliser des savoirs procéduraux qui mobilisent l'expérience et les sens, savoirs par nature informels et en partie « muets », une approche qualitative est requise sur la base de deux procédés essentiels : l'observation directe (pratiques, procès de travail) et les entretiens (discours, explicitation). Par ces deux modes d'intervention, il s'agissait d'appréhender et de restituer toutes les opérations et les interventions dont l'agent technique n'a pas nécessairement conscience, et dont il ne parle pas (ou pas spontanément), mais qui sont au cœur de son métier. La méthode d'enquête a donc consisté à suivre les professionnels de la filière bois sur le terrain, à participer à leurs travaux dans le temps et la durée, à observer les interactions et les situations, à solliciter verbalement une explicitation des raisons motivant chaque action technique, à éprouver le terrain et les ambiances forestières, le tout au moyen d'une prise de notes, de photographies et d'enregistrements sonores. Ainsi, dans une tension entre une hyperesthésie et une forme de vacuité (Bouillet, 2001), l'ethno-photographie[76] permet de réaliser une description dans le cours de l'action des chaînes opératoires, de l'environnement naturel et matériel, de la gestuelle et des postures, des sens mobilisés, de la langue de métier, des tours de main, de la capacité à conjecturer, etc., avec une attention toute particulière aux registres de la perception. Une partie de ce travail a pris la forme d'un portfolio sonore intitulé « Au fil du bois »[77].

## En forêt, les sens au travail

Suivre des forestiers ou des bûcherons a permis de saisir sur le vif les ambiances perçues et les sens mobilisés dans le travail en forêt. La gestion sylvicole et l'abattage sont faits d'une série d'actions techniques dont les réglages et les ajustements nécessitent la possession des bons moyens et leur emploi au bon moment, lesquels sont fondés sur une culture des sens dont on va voir l'importance dans les situations complexes que sont les ambiances forestières.

### ••• Le feeling : le sens pratique du forestier au martelage

Le martelage est un acte sylvicole d'aménagement de la forêt. Cette opération consiste à désigner et marquer (à l'aide d'un marteau forestier) les bois destinés à être coupés par le(s) bûcheron(s). Le martelage précède et prépare la coupe (l'exploitation) ; il en détermine le lieu et l'importance. Dans une futaie irrégulière[78] et un massif montagnard aussi accidenté que la forêt de Chartreuse, c'est la technique principale par laquelle s'effectue la gestion forestière. « *Il y a beaucoup de choses qui*

[75] Bouillet Alain, 2001, « Le sens de l'observation », *in* Bouillet A. (dir), *À la recherche d'une éducation esthétique : rudiments, affinités, enjeux*, Les Cahiers du Cerfee, n° 17 pp. 131-158.

[76] Conçue comme une série de séquences visuelles (à la manière des séquences cinématographiques), l'approche ethno-photographique concentre l'observation sur les chaînes opératoires d'un processus technique par la médiation de la photographie *in situ* et dans le cours de l'action.

[77] Ribet Nadine, « Au fil du bois. Les savoir-faire de la filière bois de Chartreuse », 9'10", Parc Naturel Régional de Chartreuse et Centre Interprofessionnel du Bois de Chartreuse. Disponible en ligne : http://www.parc-chartreuse.net/decouvrir-la-chartreuse/foret-filiere-bois.html

[78] Dans une futaie irrégulière cohabitent des arbres d'âge et de dimension très variés dont la régénération est spontanée (naturelle).

*ont un support pédagogique et théorique parce qu'on ne travaille pas au hasard, mais il y a beaucoup de choses qui se font au feeling* ». De l'avis de tous les forestiers, il n'y a pas une façon identique de faire le martelage d'un individu à l'autre pour la même parcelle. « *C'est pas une science exacte, on est cinq à discuter, il y a cinq avis différents. C'est très empirique, basé sur une expérience longue dans le temps, vous ne vous corrigez pas tous les matins* ».

L'objectif du martelage est de favoriser la régénération en augmentant l'espace vital des jeunes plants. C'est la principale technique de gestion des peuplements dans la mesure où elle intervient sur la densité et donc sur l'afflux de lumière. « *En forêt, la seule chose qu'on peut faire, c'est réguler la lumière. Donc tout ce qui fait écran en haut empêche la lumière d'arriver en bas et à un moment donné, il faut enlever les grands en dessus si on veut que les petits en dessous aient un avenir* ». Comment régule-t-on la lumière au sein d'un couvert forestier ? Comment s'y prennent les forestiers pour réguler la lumière, matière si mouvante dans un milieu si stable à l'échelle du temps humain ? Comment évaluent-ils l'équilibre entre les grands et les petits arbres ? Ce qu'ils régulent, ce n'est pas tant une qualité qu'une quantité de lumière, laquelle est rapportée aux besoins connus, perçus ou supposés des arbres selon leur essence, leur situation, le climat, selon la station forestière. « *Les espèces végétales n'ont pas toutes les mêmes besoins, les mêmes réactions face à cet afflux de lumière. Le hêtre se contente de très peu de lumière. Le sapin, il lui en faut un tout petit peu plus. L'épicéa, il lui en faut déjà pas mal. Donc si on fait des petites ouvertures, le hêtre se contentant de peu de lumière va prendre le dessus sur certains, et surtout sur l'épicéa. Si on fait des ouvertures un peu plus grandes on va favoriser l'épicéa, et puis si on fait des ouvertures encore plus grandes, on va favoriser la ronce et ça ne donnera rien du tout* ». De toute évidence, le dosage des ouvertures est facilité par les conditions météorologiques du moment. Par temps ensoleillé, les trouées de lumière apparaissent plus nettement dans le sous-bois.

Illustration 1 : Par temps ensoleillé, les trouées donnent des indices aux forestiers pour « réguler la lumière ». © Nadine Ribet.

Même collectif, le martelage repose sur des actes individuels. En fonction de ses perceptions, chaque forestier va doser, estimer, apprécier, juger une situation d'ensemble et finalement désigner un arbre puis un autre et encore un autre, et ainsi jusqu'à la fin de l'opération. Les arbres sont rarement perçus individuellement mais plutôt en interaction avec leur environnement.

De même, l'acte technique est raisonné en fonction de ce que fait le collègue sur lequel on est calé en virée. Les sens sont d'autant plus sollicités que l'acte technique s'effectue en interaction. « *Dans la pente, on se met en lignes décalées, chacun prend le prédécesseur comme guide. S'il y a deux arbres l'un à côté de l'autre et qu'on veut pas faire de trop grands trous, on se cale sur son prédécesseur : il a pris le sien, je prends pas le mien, ou alors il n'a pas pris le sien, je prends le mien, ou alors les deux peuvent partir, donc on se guide. Le premier se base sur la limite de la parcelle et guide les autres. Après on se retourne et chacun suit les marques du précédent* ». Pour tous les forestiers, le choix de marquer un arbre est assez personnel, mélange de savoirs acquis en formation et d'expérience ; formation et expérience combinées s'expriment sous la forme du « feeling », entre savoirs propositionnels et savoirs procéduraux, entre théorie et perceptions de l'ambiance générale du secteur forestier. « *Entre certaines théories issues de la recherche et la pratique, il y a un va-et-vient, un balancier. On s'accorde petit à petit avec l'expérience et on apprend. C'est une vie d'homme. (…) Il y a une connaissance qui s'installe grâce aux archives, aux conseils des anciens, à notre expérience, mais qui n'est pas toujours scientifiquement établie, on est dans l'empirisme* ». « S'accorder petit à petit » c'est combler l'écart entre théorie et pratique, et pour cela, une culture des sens s'élabore. Toute tentative d'explicitation des ajustements que suppose la pratique de terrain (i. e. l'empirisme) rencontre les expressions « ça dépend », « c'est selon » ou « si c'est comme ceci, si c'est comme cela ». Ça dépend des fois, du terrain, du vent, des secteurs, des endroits, du côté, du temps,… *C'est selon* la densité, la situation de la parcelle, le moment, la lumière, l'état du peuplement ou de l'arbre… À travers ces locutions, les professionnels expriment toute la contingence des conditions de mise en œuvre. Comme le paludier, le forestier possède « *une collection infinie de paramètres mais dans laquelle il puise en* situation *un nombre restreint d'éléments considérés* alors *comme pertinents* »[79]. Pour l'analyse d'une technique de travail séculaire, celle qui consiste à récolter le sel de mer à Guérande, l'anthropologue Geneviève Delbos insiste elle aussi sur la locution « ça dépend » en montrant qu'à défaut de règles généralisables, les indices utiles à l'action technique sont perçus par l'ensemble des sens et toujours de façon *contextualisée*. Les variations de contexte sont exprimées par des « si » qui signalent les différentes alternatives auxquelles sont confrontés les forestiers. « *Le choix de marquer tel ou tel arbre, c'est la résultante de l'expérience et de connaissances théoriques. Les facteurs à prendre en compte, c'est la situation géographique. Si vous êtes en sommet de pente ou bas de pente ; en sommet, le sol sera moins profond, en bas de pente, vous avez plus de sol. L'exposition et la direction par laquelle arrive la lumière. Ce qui vous conduit à faire une chose ou à ne pas la faire, c'est la densité de bois de l'endroit où vous êtes, si c'est très serré, vous aurez tendance à en enlever quelques-uns pour donner de l'espace vital aux autres. L'âge général de votre peuplement : si vous avez des bois moyens qui ont encore deux cents ans devant eux, vous n'avez pas à vous faire trop de souci sur la régénération des petits qui prendront la relève. En revanche, si votre peuplement à un endroit donné a un âge moyen élevé, il faut se préoccuper de la succession, donc ouvrir un peu plus mais pas trop sinon vous allez avoir des ronces, un tapis de végétation en dessous et les graines ne tomberont plus par terre, elles resteront sur ce tapis de végétation et vous allez cultiver de la ronce au lieu de cultiver des arbres* ». Pour doser, estimer, et finalement marquer un arbre, les yeux, la main, le corps dans son entier servent d'instruments de mesure. Autant de capacités d'évaluation et d'appréciation qui résident dans la connaissance et la familiarité d'un milieu, dans

[79] Delbos Geneviève, 1983, « Savoir du sel, sel du savoir », *Terrain*, 1 (11-22), pp. 16.

la mémoire longue des événements, et d'une certaine façon, dans une sensibilité, une disposition intime. L'appréciation de l'action à accomplir est fonction d'une habitude, c'est-à-dire d'un travail antérieur recyclé de manière immédiate, dans l'instant pour une situation donnée.

*« Alors je parlais de travailler au feeling… Bien sûr il existe des modèles mathématiques, mais on ne travaille pas avec des équations pour savoir ce qu'on doit faire tous les dix mètres. On ne peut pas se déplacer sur le terrain et tout mettre en équation. Il y a une série de paramètres importants, donc à un moment donné, vous réagissez par intuition, intuition qui repose sur une pratique ».* La référence récurrente à l'expérience, à l'empirisme, au « terrain », signifie à la fois qu'une pratique régulière et une bonne connaissance de *sa* forêt sont indispensables, mais aussi que l'opération de martelage relève d'un rapport qui se règle et s'éprouve personnellement sur le terrain, dans un registre aussi intime que l'intuition. Nous savons que l'intuition rentre dans l'intelligence pratique, l'intelligence des actes, faite aussi d'ingéniosité, de sagacité, de pénétration d'esprit, de finesse, de vivacité ou encore de clairvoyance et de perspicacité.

*« Pour les résineux, il vaut mieux que l'arbre s'élague tout seul, c'est-à-dire de les laisser serrés. On a des abaques logarithmiques pour vous dire qu'en plaine, si vous voulez que ça s'élague, il faut telle ou telle densité d'arbres. Mais en montagne c'est moins évident parce que le terrain n'est pas homogène, il y a des rochers, des vides, etc., donc il faut adapter et le feeling rentre en compte. On sait très bien que si vous espacez trop de jeunes arbres, la lumière fait que le tronc va avoir des branches de haut en bas et les branches vont durer longtemps et ces branches vont faire des nœuds dans le bois. Alors que si on les laisse serrés, les branches poussent, sèchent et tombent très vite, et comme l'arbre pousse très vite vous avez plus tard des grands volumes sans nœuds, et c'est ça qu'on cherche ».* Le savoir que mentionne ce forestier porte sur les conséquences d'une manière de faire qui doit, la fois d'après, permettre de savoir quoi faire. Trop espacés, trop serrés ou pas assez ouvert… *« Trop ou pas assez » est une affaire de proportion qu'il est malaisé de définir dans l'absolu. « Il y a des choses qu'on soupçonne plus qu'on ne les voit ».* Les informations apportées par les sens se combinent en connaissances. L'appréciation porte sur la maturité, la densité d'un peuplement, la présence respective des différentes essences rapportée à leur comportement différent à l'afflux de lumière, la maturité d'un arbre en fonction de son environnement… Tous ces critères se rapportent à des degrés, des états relatifs, de telle sorte que si l'objectif du martelage est simple à exposer, les critères intervenant dans le choix de marquer un arbre sont plus délicats à identifier. Toutefois, une partie des critères est connue avant l'opération. Ainsi, les objectifs de gestion, l'âge et la situation du peuplement, un problème sanitaire éventuel et la valeur marchande des essences, constituent des critères « détachés » du terrain, même s'ils ne trouvent de traduction concrète qu'à l'épreuve du terrain. Les archives d'aménagement forestier complètent les connaissances qui précèdent l'opération elle-même. En revanche, nombre de critères surgissent sur le terrain au cours du martelage. Ils ne sont pas connus à l'avance mais repérés et appréciés *in situ* par l'agent forestier. Infléchi par ses connaissances, son expérience et ses impressions du moment, le jugement de l'agent intervient tout au long de l'opération.

### ••• Quelques critères présidant au martelage

| TYPE DE CRITÈRES | CRITÈRES DÉTAILLÉS |
|---|---|
| Géographique | Situation, exposition de la parcelle ; localisation de l'arbre par rapport aux autres, etc. |
| Sylvicole | Densité, âge du peuplement ; maturité/vieillesse, grosseur de l'arbre, etc. |
| Sanitaire | Présence de parasites, pour éviter leur propagation ; état sanitaire de l'arbre : pourriture, chancre, maladie, etc. |
| Génétique | Arbre fourchu |
| Esthétique | Arbre cassé, taré |
| Technique | Accessibilité et faisabilité de l'exploitation |
| Sécurité | Sécurité publique (risque de chute sur passage public) ou professionnelle (celle du bûcheron notamment) |
| Économique | Valeur marchande (selon les essences, l'état du marché) |

Il n'y a pas vraiment de règles stables, si bien que l'expertise du martelage réside dans l'appréciation de chaque forestier. « *À travers ce que les gens ont fait, on retrouve leur trait de caractère ; untel est prudent, untel y va fort.. La personnalité influe le jugement* ». Mais tous en conviennent, il est difficile de raisonner l'acte du martelage qui dépend tout à la fois d'une ambiance générale et d'une perception individuelle.

### ••• Les sens du bûcheron à l'abattage

Contrairement aux idées reçues, couper ou remuer des pièces de plusieurs mètres cubes et tonnes avec des outils manuels[80] suppose de faire usage de sa tête et de ses sens plus que de sa force. Le corps requis dans l'abattage n'est pas un corps qui tient sa puissance d'un volume musculaire et d'une force physique, mais un corps qui intègre lentement une habileté, une gestuelle, des postures, un savoir-voir, savoir-percevoir et un savoir-faire. Un corps capable du mieux en dépensant le moins, un corps qui sait s'économiser pour rester frais, disponible à toute éventualité et faire face à l'aléa.

Parce qu'il confronte des hommes avec des éléments monumentaux (gros et lourds), l'abattage est une opération dangereuse qui requiert une très grande technicité où le corps et les sens sont mis à contribution et à rude épreuve : conditions atmosphériques, pente et distance, poids du matériel, attention visuelle et sonore, cénesthésique, etc.

L'abattage en futaie irrégulière de Chartreuse oblige le bûcheron à adapter ses déplacements et ses gestes techniques à la densité du peuplement et à la forte pente. La meilleure image du bûcheronnage en futaie irrégulière est celle du Mikado : les arbres marqués sont comme des baguettes que le bûcheron doit retirer sans toucher les autres. À la différence des baguettes du Mikado, les arbres ne sont pas enchevêtrés mais bien verticaux, ce qui ne rend pas la tâche plus aisée. Ces caractéristiques forestières lui imposent de faire un abattage directionnel très contrôlé. Pour cela, il effectue avec beaucoup de soin le façonnage de l'entaille qui est au bûcheron ce que le gouvernail est au marin : l'entaille permet de diriger l'arbre-vaisseau[81]. Elle est nommée « entaille de direction » car l'arbre est censé tomber dans la perpendiculaire de l'entaille.

[80] La tronçonneuse étant bien un outil manuel.

[81] Le lien que nous faisons entre marin et bûcheron se rapporte au *kybérnêtês* (contrôler, conduire, gouverner), art que ces deux professions partagent. Voir Abry Nicolas, 2000, « Les concepts de mètis et de *kybérnêtês* dans la pratique du bûcheron : techniques, outils et chant de travail », *in* Actes du Centre d'études francoprovençales, « Les métiers autour du Mont-Blanc » – 1999, Région autonome de la Vallée d'Aoste, Assessorat de l'éducation et de la culture, Bureau régional pour l'ethnologie et la linguistique.

*Les illustrations 2 à 5 montrent des bûcherons auto-entrepreneurs qui travaillent sur un chantier privé. Ils ne portent pas les tenues de sécurité nécessaires. L'ONF ne saurait bien-sûr cautionner de telles pratiques. Cet exemple, observé sur le terrain, montre qu'il reste du chemin à faire en matière de sécurité*. Note de l'éditeur

Illustration 2 : Analyse de la situation au contact de l'arbre : viser juste. © *Cl. Nadine Ribet*

Le façonnage de l'entaille est décidé après une lecture minutieuse du milieu que le bûcheron réalise au plus près et souvent au contact de l'arbre pour mieux le situer dans son environnement. Aucun bûcheron ne fait l'économie de cette analyse qui est le premier geste technique de l'abattage. Il faut juger, estimer, apprécier la configuration des lieux, la forme de l'arbre, la logique du débardage. Il faut anticiper l'enchaînement des événements, des opérations, des éventuels aléas. L'examen de la situation consiste à étudier la morphologie de l'arbre dans son environnement afin de repérer l'endroit le plus opportun pour verser l'arbre et viser juste.

Illustration 3 : Le façonnage de l'entaille est l'entrée en matière. Le contact avec l'arbre se fait par la médiation de la tronçonneuse. Les oreillettes protègent le bûcheron du bruit inhérent à son activité. © Nadine Ribet

Une fois réalisée, l'entaille est à nouveau examinée. En fonction des caractéristiques de l'arbre et de la direction dans laquelle il doit verser, elle devra compenser la forme de l'arbre ou en profiter. Pour la jauger, le bûcheron place ses mains dans l'entaille, en apprécie la largeur, l'inclinaison, la forme générale ; ainsi, il en estime le centre qui représente la fameuse « perpendiculaire » dans laquelle l'arbre doit tomber. La rectification de l'entaille n'est pas un fait mineur quand on pense que la correction de quelques centimètres à la base de l'arbre peut avoir des conséquences de plusieurs mètres au niveau de la pointe. Cet ultime examen repose sur un bouquet de sensations et de perceptions que révèle une série de postures et de gestes.

Illustrations 4 : Dans un corps à corps avec l'arbre imposé par le relief abrupt, le bûcheron jauge l'entaille pour la corriger et l'ajuster au mieux. Quelques centimètres à la base de l'arbre peuvent corriger plusieurs mètres au moment de la chute.

Une fois l'entaille réalisée, voire retouchée, tout n'est pas joué ; l'abattage proprement dit requiert encore des habiletés techniques que nous n'avons pas la place de détailler ici. À toutes les étapes, les conditions étant extrêmes, le travail lui-même dangereux, le bûcheron est contraint de tout apprécier avec précision.

Illustrations 5 : L'emploi du casque et les postures inhérentes à l'abattage attestent d'un engagement corporel intense dans un relief et un métier dangereux. L'arrêt de la tronçonneuse soulage les oreilles et le corps tout entier.

Un comportement inattendu de l'arbre ou une résistance particulière du guide de la tronçonneuse, un bruit suspect, l'ambiance générale de l'environnement…, autant de variations perçues et rapportées à une expérience antérieure (mémoire) lui signalent le moment critique ou opportun pour adopter une (ré)action adaptée. L'engagement corporel n'est pas seulement une épreuve d'endurance, il représente un effort de concentration, de vigilance extrême où la perception et la *vision* sont primordiales.

## Percevoir, *voir* et prévoir

### ••• La vision c'est plus que la vue

Force est de constater dans la culture des sens de ceux qui travaillent en forêt que *percevoir* c'est d'abord et surtout *voir*. Parmi les sens mobilisés la *vision* est essentielle. En disant cela nous renchérissons *a priori* sur le primat du *voir* dans le *percevoir* que Paul Arnould déplorait[82]. Précisons alors que la vision ne relève pas d'un simple exercice du sens visuel, qu'il faut par ailleurs très affûté, mais d'une capacité intellectuelle toute particulière. *Voir* suppose une expérience, une connaissance qui informe le regard. Il faut *avoir vu* pour *voir*. *Voir*, ce n'est pas seulement observer en vision instantanée ; *voir,* c'est véritablement tenir une vision diachronique qui établit des comparaisons entre diverses situations vécues antérieurement et celle du moment. La vision diachronique procède d'une activité mémorielle et cognitive, car il faut *savoir* pour *voir*. *« La connaissance conjecturale procède par le détour d'une comparaison avec un événement familier. Pour Aristote, la « justesse du coup d'œil » (…) atteint au même résultat : elle permet de deviner une similitude entre des choses à première vue profondément différentes. C'est une opération intellectuelle qui se situe à mi-chemin entre le raisonnement par analyse et l'habileté à déchiffrer les signes qui relient le visible à l'invisible. (…) Son horizon temporel est celui-là même (…) : voir en même temps devant et derrière, c'est-à-dire d'abord avoir l'expérience du passé pour deviner ce qui va se produire »*[83]. *Voir*, c'est estimer la situation pour engager l'action adéquate. *Voir* vaut pour un sa-voir qui permet d'apprécier dans l'instant, mais c'est aussi de pré-voir. *« La main, si précieux et indispensable que soit son rôle, n'est que le serviteur de l'œil, c'est-à-dire de l'esprit, c'est-à-dire l'instrument de l'attention au service de l'intelligence. Et cela est vrai aussi pour l'ouvrier dont on admire les « tours de main ». Car cette adresse apparente de sa main n'est également qu'une manifestation de son intelligence. Son adresse est une qualité qui découle de sa capacité d'attention antérieurement et longuement développée à travers l'expérience de sa pratique manuelle. Plus cette capacité d'attention et de concentration est développée, plus l'homme distingue de détails dans un même objet. Plus il est capable de voir loin dans le domaine de l'idée. Il voit pour ainsi dire à travers des choses, qui pour d'autres, demeurent opaques. (…) Cette attention concentrée permet alors de voir loin, c'est-à-dire de pré-voir, en découvrant le fait futur au-dessous des apparences d'aujourd'hui »*[84]. Pour pré-voir, il faut disposer d'une capacité à lire les signes[85]. Aussi, l'observation est constante pendant le martelage ou l'abattage. Cette observation prend la forme d'une attention permanente et multimodale qui est la condition de la bonne appréciation pour prendre une décision et diriger l'action ; c'est le cadre au sein duquel le coup d'œil va précéder ou succéder à d'autres perceptions pour le bon déroulement des opérations. Couplées aux autres sens, la vue et la mémoire forment la vision.

*Voir*, c'est en effet savoir diriger son œil. Or cette aptitude est moins sensorielle qu'intellectuelle et mémorielle. Les perceptions du moment sont référées aux perceptions antérieures, à celles qui ont fait trace et qui ce faisant ont fabriqué un étalon à l'aune duquel sont traitées les nouvelles informations (perceptives). Parce que pré-voir c'est *voir* par anticipation, *« voir, c'est repérer des signes dans les choses et les situations, signes qui renseignent sur l'invisible, le non-présent [et] c'est l'expérience accumulée qui permet de lire les signes*[86] *»*.

[82] Arnould Paul, 1997, « Conclusion générale. La forêt : le sens et les sens », *in La forêt, perceptions et représentations*, Corvol *et ali* (dir), GHFF, Paris, L'Harmattan.
[83] Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, 1974, *Les ruses de l'intelligence : la métis des Grecs*, Champs, Flammarion, 316 p. : 302.
[84] Dubreuil H., 1963, *Promotion*, Paris, Éd. de l'Entreprise moderne, cité par Cornu R., 1991 : 100.
[85] On retrouve l'importance du répertoire de signes.
[86] Cornu Roger, 1991, « Voir et savoir », *in* Chevallier D. (Dir.), *Savoir-faire et pouvoir transmettre* pp. 83-100.

*Percevoir* est l'activité perceptive, tandis que *voir* est l'activité cognitive qui traite les perceptions en connaissances. Là où les sens du néophyte s'attachent à un état perceptif des choses en présence, les sens experts mobilisent un acquis invisible de la mémoire en pré-vision. Tenir en même temps le passé et le futur dans le présent de la perception, voilà qui relève d'une culture des sens très particulière en forêt puisque le résultat obtenu lors de la coupe n'aura des effets qu'à très long terme, c'est-à-dire à l'échelle séculaire de la forêt. L'essentiel est invisible aux yeux du néophyte. Il peut assister au même événement et ne rien voir comme l'expert faute de références et d'indices significatifs. Car « voir, c'est reconnaître » selon Lenclud[87], pour qui un « schème conceptuel anticipatif » s'interpose entre le dispositif sensoriel du sujet et le monde sur lequel il intervient. Si le néophyte ne *voit* rien, ce que *voient* le forestier ou le bûcheron, du fait de leur expérience et de leur familiarité avec la forêt, leur permet d'estimer et d'apprécier l'arbre ou l'ambiance générale pour effectuer l'acte technique adéquat. Or, pour *voir*, il faut disposer d'une capacité à lire les signes visuels, sonores, cénesthésiques. *Voir* pour travailler en forêt revient à identifier des indices dans la lumière, la densité, les sons, les formes et les volumes, les couleurs, l'état des arbres et de la végétation dans son ensemble, à respirer les odeurs, sentir la fraîcheur, l'humidité ou la sécheresse, parfois la fatigue, rester vigilent en dépit des conditions difficiles. Autrement dit, la *vision* inclut aussi la dimension sonore.

### ••• Il sonne clair… Du son et des bruits, ambiances forestières

Dès les premières secondes du portfolio sonore, réalisé pour rendre compte du travail technique des professionnels de la forêt, nos oreilles sont interpelées avant nos yeux, d'abord par des coups portés sur les bois, puis par une voix « *il sonne bien là* », et une autre voix qui approuve « *il sonne clair…* ». Nous sommes au cours d'un martelage. À la question du chercheur : *« et là, pourquoi vous mettez un petit coup de marteau sur la blessure [de l'arbre] ?* », le technicien de la coopérative forestière répond : *« c'était pour voir s'il sonne creux; l'épicéa sonne beaucoup plus creux quand il est pourri. On ne sait pas sur quelle longueur, mais c'est sûr que le premier billon sera pourri* ». À l'indication visuelle de la blessure fait suite une recherche d'indice sonore. Au son produit par l'arbre sous les coups du marteau, le forestier reçoit une double information : à la fois sur l'état de l'arbre et sur l'étendue de la tare. *Marquer* les arbres a pour effet non seulement de désigner visuellement au bûcheron les arbres à abattre, ceux qui portent la marque imprimée par le marteau-forestier, mais également de fournir des informations complémentaires au forestier. En effet, le son émis par chaque arbre et la symphonie globale de l'opération complètent la multitude de signes qui renseignent les forestiers sur la santé, la qualité des arbres et, partant, la valeur commerciale d'une coupe.

Toute personne ayant assisté à un martelage mesure la part sonore de l'activité. Chaque coup de marteau fait sonner plus ou moins clair les fûts dans ce qui est perçu par contraste comme le « silence » de la forêt. C'est ce « silence » de la forêt que goûte le bûcheron au moment d'affûter la chaîne de sa tronçonneuse. La mousse (qui « *pousse et fait monter de la terre dans les arbres* ») émousse la tronçonneuse… et émoustille les oreilles. Pendant l'affûtage, le bûcheron écoute la forêt.

Il goûte d'abord des sonorités familières, celles qui émanent de la forêt selon les secteurs et les saisons. Telle route à proximité, tel chant d'oiseau auquel s'attache un proverbe, telle rumeur du sous-bois se déchargeant de l'excès d'eau après une période pluvieuse, tel bruissement des cimes filtrées par le vent, tel clocher à douze heures, telle présence animale ou humaine, tel craquement sous les pas, telle ambiance feutrée par temps de neige, tel coucou en avril ou en mai selon les années, tel souvenir avec son père, etc. Mais ce que goûte le bûcheron à cette occasion, c'est moins le silence animé de la forêt que l'absence de bruits. *« Les tracteurs, les tronçonneuses, ça n'arrête pas. Avant*

[87] Lenclud Gérard, 1995, « Quand voir, c'est reconnaître », *Enquête*, Les terrains de l'enquête, pp. 113-129.

*on faisait du pic. Pour le pic, il faut souvent être plusieurs… On arrivait à communiquer un peu… Maintenant c'est fini ça, c'est que du bruit… » (L. Genève, bûcheron-débardeur)*[88]. Avec la mécanisation de l'activité, l'évolution du métier ces dernières décennies et les normes de sécurité, les bûcherons locaux travaillent seuls, équipés de casque ou d'oreillettes, et produisent beaucoup de bruit. Les bruits qu'ils émettent opèrent aussi comme des signaux permettant de repérer leur présence dans tel secteur, ce qui, dans une société d'interconnaissance où la propriété forestière demeure une préoccupation importante, traduit immédiatement pour qui il travaille (chez untel ou dans la domaniale). L'arrêt inopiné d'une tronçonneuse, les bruits anormaux qui s'en suivront attireront l'attention d'un autre bûcheron occupé dans un secteur voisin. La gravité d'un accident sera ainsi limitée. De toute évidence, les bruits, lorsqu'ils sont perçus, fournissent des signes précieux aux bûcherons, moins pour leur stricte activité d'abattage que pour tout ce qui peut se passer en forêt. Car la perte (relative) des indicateurs sonores liée au maniement de la tronçonneuse, tels les craquements avant-coureurs de l'arbre pendant le trait de coupe, reporte la perception sur le visuel et le ressenti dans les bras à travers l'outil. Les sensations sont moins tactiles qu'éprouvées dans une partie ou l'ensemble du corps, y compris par la médiation de l'outil (masse, pic ou tronçonneuse). Le comportement de l'arbre juste avant de verser requiert toute l'attention du bûcheron qui doit s'écarter au bon moment.

En raison de leur technique très adaptée au terrain et de la vigilance extrême requise par leur métier, les bûcherons sont eux aussi des représentants exemplaires d'une technique fondée sur la culture des sens.

## ••• Le sens des sens dans la technique en forêt

Pourquoi les sens et la perception sont-ils si importants dans la technique, et particulièrement dans « le travail avec le vivant » ? Parce que le travail avec le vivant, tel le travail en forêt, est caractérisé par la complexité, l'aléa, et des réalités mouvantes. Dès lors, la qualité requise pour travailler en pareilles situations tient dans la capacité d'adaptation. Adaptation aux caractéristiques climatiques, sanitaires, écologiques de la forêt à un moment donné. Adaptation à des volumes, des matières, des ambiances, un état de la forêt. À chaque nouvelle situation, et toute opération de martelage ou d'abattage constitue une nouvelle situation, savoir agir relève de l'adaptation pour laquelle le *feeling* joue un rôle majeur. La culture des sens résulte d'un apprentissage continu, sur le terrain, à repérer et fixer des indices significatifs et valides pour l'action. La performance technique provient alors de la capacité à repérer des signes ou des indices pertinents, capacité accrue avec l'expérience. Variés et issus de situations complexes, ils font intervenir l'ensemble des sens et repose sur une science des ambiances. À n'en pas douter, la connaissance des métiers de la forêt gagnerait à emprunter le champ récent de recherches urbaines développées sur les ambiances dont l'intérêt principal ici concerne les théories de la perception et la notion d'*affordance* forgée par J. J. Gibson (1979)[89]. Traduite par le terme de « prise » (I. Joseph) ou d'« offrande » (J.-P. Thibaud), l'*affordance* peut aussi bien être entendue comme une « potentialité » ou « ressource » qui n'est disponible et utile que dans la mesure où le sujet la perçoit dans son environnement et la mobilise dans son action. L'*affordance* n'est donc pas une propriété des objets ou de l'environnement, elle est relative au contexte de l'action et aux facultés perceptives de l'agent. Enfin, l'autre intérêt du champ des ambiances réside dans l'approche interdisciplinaire requise par l'étude du rapport sensible au monde qui articule le savoir et l'action.

[88] Le pic est l'outil traditionnel du bûcheron en Chartreuse ; il était employé pour faire glisser les bois (lançage). Il reste un outil très adapté pour remuer les grumes mais le pic est de moins en moins utilisé du fait de la disparition progressive du lançage (remplacé par le débusquage/débardage au tracteur forestier) et de l'exercice de plus en plus solitaire du métier des bûcherons locaux.

[89] Gibson James J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company.

Nous avons vu que la vision primait sur tous les autres sens. Mais il convient de rappeler que la *vision* ne se réduit pas au sens visuel. *In fine*, la *vision* réintroduit et contient tous les autres sens. Car dans l'action technique plus qu'ailleurs, les sens sont utiles et guidés par le sens de l'action. Et ils ne peuvent tenir leur utilité, c'est-à-dire être constitués en savoirs techniques, qu'informés par la mémoire, laquelle fait feu de tout bois. Et si l'ethnologue ne trouve pas plus présents les autres sens chez les professionnels de la forêt, c'est à la fois parce que les connaissances qu'il élabore sont subordonnées à ce qu'il rencontre sur le terrain, mais aussi parce qu'il demeure malaisé d'identifier, d'atteindre puis de restituer le sensible, *a fortiori* celui des autres.

Densité importante de bois en futaie irrégulière de Chartreuse. Entre théorie et feeling, les forestiers vont marquer certains d'entre eux. Rien de moins évident que de dire lesquels…. © Nadine Ribet

# Il faut de tout arbre pour faire une forêt

→ *Florence Evrard*[90]

Illustration 1 : *« Habiter le monde ». © Florence Evrard*

Le projet est né en 2013 en Limousin. Il a la particularité d'être à la fois un projet artistique individuel que je porte et un projet collectif, participatif, qui évolue au gré des rencontres. Il a été développé avec les membres de *La Gaillarde*. Cette association artistique et culturelle a pour objectif d'explorer des territoires transversaux (artistiques, scientifiques, sociologiques) et de les « mettre en dialogue » en direction de publics variés. Elle regroupe des bénévoles issus de la commune de Meilhards, en Corrèze, mais aussi nombre de personnes vivant à Paris et alentour, dont un certain nombre d'artistes. Ce qui nous rassemble est un « goût » commun pour la culture orale, et pour la nature.

C'est à travers le prisme de mon expérience de plasticienne et de scénographe pour le spectacle vivant, que je mets en scène à travers le dispositif d'*Il faut de tout arbre pour faire une forêt* les représentations actuelles de la forêt.

[90] Florence Evrard est scénographe et metteur en scène.

## Habiter le monde

### ••• Mon rapport sensible à la forêt

Depuis l'enfance, la forêt occupe une place à part en moi : réservoir inépuisable d'observations et de sensations. D'abord il y a l'expérience vécue : je m'enfonce dans la forêt.. mes sens sont aux aguets.

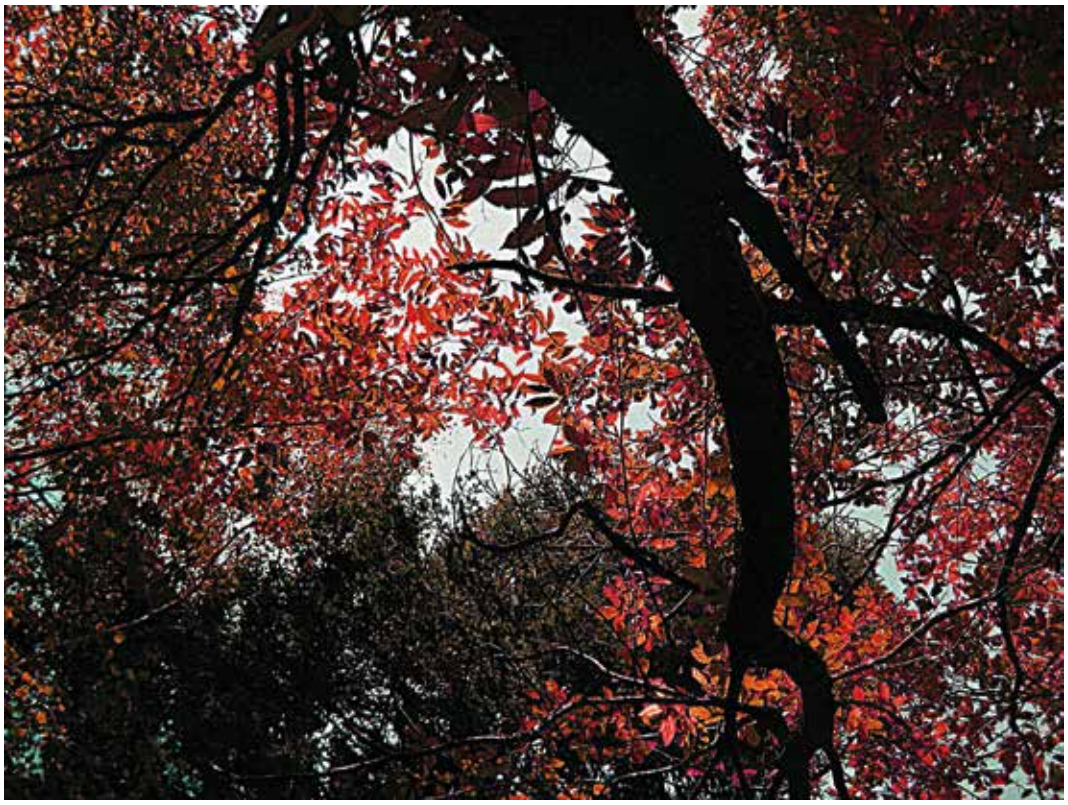


Illustration 2 : *« Habiter le monde »*, *© Florence Evrard*

Bruissement des cimes au-dessus de ma tête, craquement des branches et des feuilles mortes à mes pieds.

Odeurs de mousse, de terreau, de champignons…

Saveurs d'une châtaigne, d'une pomme sauvage, d'une merise trop acide, d'une girolle fraîchement cueillie…

Toucher : le rugueux, le doux, le lisse, le gluant, le sec, l'humide…

Variations colorées du feuillage, transparences, vibrations des ombres et des lumières.

Enchevêtrement des ramures et des troncs, infinité des réseaux et des intersections. Mes cinq sens créent une tapisserie sensorielle foisonnante… attentifs aux transformations et aux mutations des formes variées et multiples ; enchevêtrement intime. Un paysage intérieur se dessine, enrichi bien sûr par un arrière-plan culturel.

Mais avant que toutes mes sensations s'organisent dans l'idée d'une représentation construite, composée, rationnelle, artistique… il y a cette dimension qui s'est ouverte en moi dimension inhabituelle, dimension d'Être, enchevêtrée, non domestiquée, sauvage, au-delà du langage… originelle.

*Il faut de tout arbre pour faire une forêt* est né de cette expérience à la fois complètement personnelle et totalement universelle de la forêt.

### ••• Comment rendre compte du rapport de l'homme à son environnement ?

Qu'est-ce que cela ça veut dire « habiter un territoire » ? Comment faire le portrait d'un « pays », en l'occurrence celui du Pays d'Uzerche fait de bocages et de forêts ? Comment témoigner de son paysage, de ses coutumes, et comment aussi parler des hommes qui habitent ce territoire ? Comment faire un pont entre l'ancien monde rural et les nouveaux usages ? Comment aborder la notion d'ancrage, d'attachement à un lieu, un « *topos* » ? Est-ce que cela a encore un sens au XXIe siècle ? Est-ce que la notion de géographie personnelle, de cartographie sensible existe à l'heure de la mondialisation ?

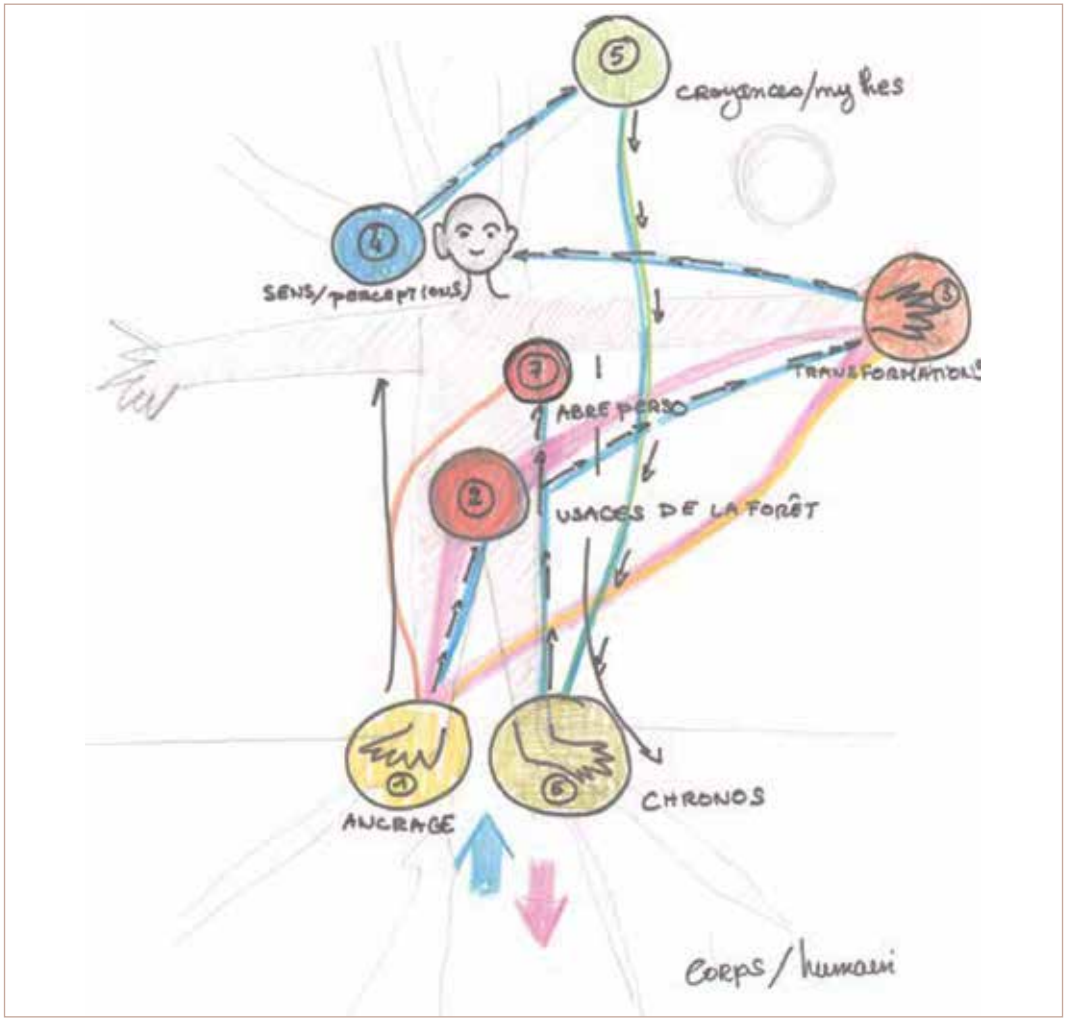



Illustration 3 : *« Schéma d'organisation spatiale des thématiques »*, *© Florence Evrard*

En Limousin, les arbres et la forêt sont omniprésents ; avec les membres de La Gaillarde, nous nous sommes mis à réfléchir à une CHOSE – une sorte de plus petit dénominateur commun – partagé par le plus grand nombre d'habitants de ce territoire.

Une CHOSE qui fasse appel à des aspects très concrets mais aussi symboliques, qui puisse articuler plusieurs plans, allant de l'environnement à l'histoire, en passant par le sacré ou par le plus immédiat des usages…

Cette « baleine blanche » se trouvait sous notre nez : l'arbre, la forêt !

### ••• *« L'Homme habite en poète »* Hölderlin

À partir d'un guide d'entretiens composé de quatorze questions sur la forêt et sur l'arbre nous avons commencé à interviewer des habitants de la commune de Meilhards (l'ancienne institutrice, un forestier, des agriculteurs, des retraités, des enfants).

Il se disait là bien des choses avec des mots simples. Ce qui était assez merveilleux c'était que chacun avait quelque chose à dire, quel que soit son âge, quel que soit son parcours de vie ; les différences d'expériences et de sensibilités se complétant.

Alors que je lui demandais quel était son arbre préféré, mon voisin paysan a refusé de trancher et m'a répondu spontanément : *« Il faut de tout arbre pour faire une forêt ».*

Effectivement, il faut de tout arbre pour faire une forêt et il faut de tout homme, de toute femme pour faire une communauté… même si nous avons parfois tendance à l'oublier.

C'est pourquoi *Il faut de tout arbre pour faire une forêt* est un projet artistique personnel, **et en même temps** une proposition collective ou plutôt une proposition qui fait entendre à la fois le JE et le NOUS, où le rapport à l'altérité est sans cesse questionné. Un projet donc à la lisière de la sociologie et de l'art.

Bientôt nous nous sommes retrouvés dans « une véritable forêt de paroles »…

À l'écoute de ces voix, au travers des mots employés, des rythmes, des intonations, des accents… j'avais l'impression de me promener à la fois dans ce paysage familier corrézien mais aussi dans autant de paysages personnels révélés.

J'ai eu très vite envie d'élargir le champ de vision en interviewant des scientifiques et des passionnés de la forêt. Ce projet qui s'ancrait au départ dans le bocage corrézien se révélait décidément arborescent !

## Apparitions

### ••• Les Holtzwege

*« Dans la forêt il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle Holtzwege.*

*Chacun suit son propre chemin mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre, mais ce n'est qu'une apparence.*

*Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un Holtzwege, un chemin qui ne mène nulle part »,* écrit Heidegger.

Avec le collectif d'artistes *Onomatopées*, nous avons d'abord envisagé de restituer ces témoignages sous la forme d'un site web. Mais la perspective de dématérialiser ainsi l'expérience de la forêt n'était pas totalement satisfaisante. Car le point de départ était de proposer une transcription sensible de l'expérience de la forêt.

Nous avons donc imaginé une première scénographie *Songe d'une nuit d'été*, dans laquelle les visiteurs sont invités à suivre, de nuit en forêt, un parcours sensoriel et immersif à travers sept séquences fantasmagoriques : *Le chant des écritures, La pluie de feu, Le sol qui parle, L'arbre aux visions, Entre deux cimes, La matière de nos songes, Les paysages cachés.*

Le coût du projet et les impératifs techniques liés à une présentation en extérieur nous ont contraints à différer sa mise en œuvre.

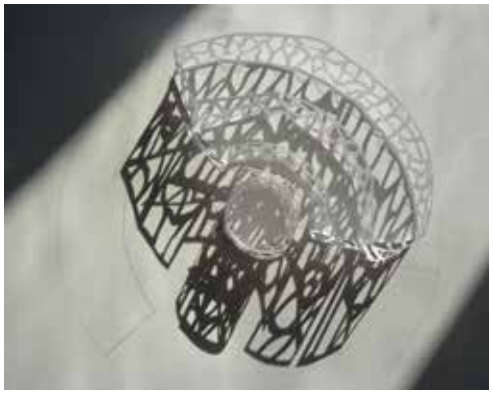


Illustration 4 : *« Recherches scénographiques »*, © *Florence Evrard*

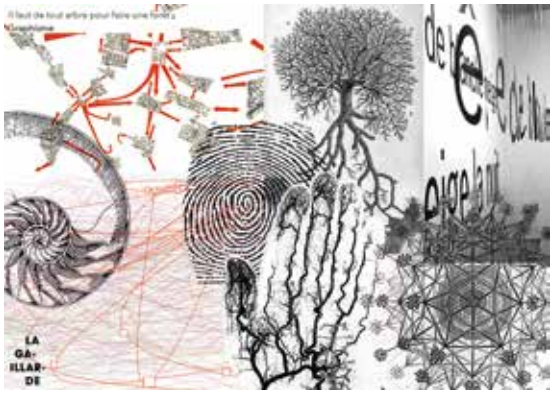


Illustration 5 : *« Recherches graphiques »*, © *Florence Evrard*

Le sujet même de la forêt résistait. Il est difficile en tant qu'artiste de se l'approprier, tant son contenu, tel le cerf blanc de St-Hubert, échappe sans cesse.

### ••• Composition de la matière sonore

Nous avons donc repris un autre chemin : la parole et les récits prenant de plus en plus de place. Les témoignages ont été rassemblés autour de sept thèmes : l'ancrage, les usages de l'arbre et la forêt, les transformations, les sens et les perceptions, les croyances et les mythes, l'arbre personnel, l'arbre et le temps (*chronos*).

Nous avons créé ainsi, comme au cinéma, plusieurs séquences narratives autonomes.

### ••• Une scénographie qui convoque la dimension végétale de l'homme

Habiter le monde, c'est habiter le langage mais aussi l'espace.

Pour cette troisième étape j'ai travaillé avec Aurélia Michelin autour d'un dispositif scénographique en relation cette fois avec des lieux architecturés. Le postulat de départ est que les témoignages audio génèrent suffisamment d'images et qu'il n'était pas nécessaire d'en illustrer le contenu. La scénographie doit juste proposer un cadre propice à une écoute attentive : à chaque « auditeur » de se « faire son cinéma ».

Illustration 6 : *« Prototype de la cabane »*. © Florence Evrard

Nous avons développé deux dynamiques :
- celle du parcours, du flux, de l'orientation ;
- celle de l'isolement, de l'intimité, du nid, du refuge dans la nature.

Le parcours se fait au fil d'une déambulation libre à travers différents pôles d'écoute matérialisés par des cabanes, toutes différentes, fabriquées à partir de branchages et d'une membrane translucide sorte de frontière fragile et poreuse avec l'extérieur. Chaque visiteur choisit sa cabane selon son attirance. À chaque cabane correspond une bande sonore spécifique diffusée dans une ambiance intimiste, propice à la méditation.

La forêt est évoquée de manière allégorique et minimaliste, grâce à des jeux d'ombres et de lumières diffusées par des lanternes magiques.

Ces paysages d'ombres évoluent et se transforment pour évoquer tantôt l'aspect bruissant de la forêt, tantôt son aspect angoissant.

Il s'agit de replonger le visiteur dans des sensations premières éprouvées en forêt comme ce premier souvenir qu'évoque Jacques Brosse :

*« Si je ne peux dire que je suis né dans un arbre, c'est bien sous un arbre que je me suis éveillé à la vie, que j'ai tout à coup pris conscience de ma propre existence et du monde immense qui l'entourait. Je n'avais pas un an, je ne marchais pas encore. Cela se passait au Jardin des Plantes de Paris, où ma mère me promenait. J'étais couché dans ma voiture d'enfant lorsque, soudain, mes yeux se sont ouverts sur une vision merveilleuse, celle des feuilles encore translucides d'un grand arbre et, entre les feuilles, la profondeur infinie du ciel bleu ».*

Illustration 7 : Sensation. © Florence Evrard

## CONCLUSION

*« La technique, le symbolique et l'écologique sont les trois dimensions qui font l'existence humaine, aucune des trois ne devrait prendre le pas sur les autres »,* écrit Augustin Berque.

*Il faut de tout arbre pour faire une forêt* souhaite soulever ces questions : faisons-nous encore partie de la forêt, de la nature ou sommes-nous devenus uniquement des êtres de culture, des êtres entièrement rationnels et « civilisés » ? La nature, le végétal sont-ils devenus extérieurs à nous, coupés de nous ou y voyons-nous encore notre propre reflet ? De qui parle l'homme lorsqu'il parle de la forêt et des arbres ? De ce qui l'environne et est extérieur à lui, ou de lui-même ?

L'expérience de la forêt avec ses entrelacs de sensations, d'émotions, de souvenirs qui nous traversent et deviennent couleurs, matières, lumières, me fait penser à une allégorie de notre corps avec ses lacis de veines, de circonvolutions cérébrales, intestinales, ses myriades de cellules, de bruissements, de transformations.

La forêt comme lieu de rencontre du corps, de l'imaginaire et du monde. Macrocosme et microcosme animés des mêmes dynamiques du vivant.

Les points communs entre l'homme et la plante ne sont-ils pas plus nombreux qu'on ne le supposait jusque-là ?

Nous avons en commun notamment d'avoir des ramifications étendues dans l'espace et dans le temps. Le monde végétal ne nous apparaît plus alors comme étranger mais comme notre lointain parent, notre semblable.

*Je tiens à remercier tous ceux qui accompagnent ce projet et lui ont consacré leur temps, leur attention et leur savoir-faire : ceux nombreux qui se sont prêtés aux interviews, Claudine Evrard qui en a fait le montage, Roger Amoros, Jean-Marc Shick qui ont fait les arrangements sonores, Aurélia Michelin et Suzanne Gonnier qui ont réfléchi à la scénographie, Pierre Didelot qui a construit la première cabane, Jules Philippe et Léo Lescop d'Onomatopees ainsi que Pénélope Michel et Nicolas Devos de PUCE MOMENT qui ont inventé avec moi Songe d'une nuit d'été.*
*Cela commence à faire une petite forêt…*

# Habiter, goûter, penser le monde en forestier : l'œuvre poétique de Robert Marteau

→ *Aline Bergé*[91]

Auteur d'une cinquantaine de livres, proses, poèmes, journaux, essais sur l'art et traductions[92], apprécié de ses pairs en France et à l'étranger[93], Grand prix de poésie de l'Académie française en 2005 et Prix Mallarmé en 2009, l'écrivain et traducteur franco-canadien Robert Marteau (1925-2011) compte parmi les plus étonnants poètes des forêts et de la nature de notre temps. Issu d'une ascendance forestière et paysanne du Poitou, ami de poètes et artistes attentifs aux mutations paysagères du siècle, il a enseigné puis rejoint la revue *Esprit*, voyagé en Europe et vécu en Amérique du Nord, travaillé à la radio au Québec et tenu une galerie de peinture sur les bords de Seine à Paris, fréquentant ainsi divers milieux et métiers d'arts français et étrangers. Admirateur de Claudel, Giono et Ramuz, ami de Michel Deguy qui l'accueillit dans sa *Revue de poésie*, il fut de ceux qui s'engagèrent après guerre à « habiter poétiquement la terre »[94], formule du romantique allemand Friedrich Hölderlin (1770-1843) qui trouva un large écho en Europe, après traduction de l'œuvre et de son commentaire par Heidegger[95]. Robert Marteau salue ce double héritage lors d'un voyage en Allemagne en 1983[96], mais son ouverture au vivant est par avance plus généreuse que celle de l'auteur des *Holzwege*. En forêt dans ses écrits, l'attention au grain le plus menu de l'expérience sensible se prolonge en une rêverie nomade sur le bois, dans une méditation visionnaire sur l'histoire longue des hommes et des cultures. L'enquête qui suit explore donc l'univers de ses textes depuis trois gestes nécessairement situés mais toujours amples : habiter, goûter, penser le monde en forestier, par où le poète manifeste la part « sylvestre »[97] de l'homme et « le continu du monde »[98], mais aussi sa résistance à ce qui, d'hier à aujourd'hui, défait le lien des hommes à la terre et les prive de sens.

## Forêt, monde, poème : une cohabitation

Souvent ancrée dans des sites forestiers, mais toujours ouverte sur le dehors et nomade d'aspiration, la topographie de Robert Marteau s'inscrit à la croisée de trois espaces, forêt, monde et poème, que l'extraterritorialité de la littérature accueille et entretisse. Dans l'espace et le temps du texte, son lecteur peut habiter les trois lieux à la fois ou passer de l'un à l'autre. Concrètement, par quelles forêts et expériences sensibles s'effectuent ces branchements et passages, et sous le couvert de quelles formes d'écriture ?

[91] Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, UMR 7172 Thalim (Paris 3/CNRS)

[92] Parus pour le plus grand nombre chez Champ Vallon, éditeur attentif au paysage et à la poésie contemporaine.

[93] Un très beau recueil d'hommages a paru sous la direction de Richard Millet, *Pour saluer Robert Marteau*, Seyssel, Champ Vallon, 1996. [PSRM]

[94] « […] mais poétiquement toujours/Sur terre habite l'homme. » Hölderlin, « En bleu adorable » (trad. A. du Bouchet), *Œuvres*, Ph. Jaccottet dir., Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 939.

[95] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. de l'allemand par H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier, J. Launay, Paris, Gallimard, 1962.

[96] Robert Marteau, *Forestières*, Paris, Métailié, 1990, p. 26. [F]

[97] Robert Marteau, Liturgie, poésie, Seyssel, Champ Vallon, 1992, quatrième de couverture. [L]

[98] F, pp. 47-48.

### ••• Le registre des forêts

Robert Marteau travaille en forestier « sur le motif », titre un de ses livres. *In situ*, mais non devant un chevalet : en marche sur le terrain et carnet en main, car il s'agit d'« obéir à la modulation que le motif engendre »[99]. Ses écrits sont souvent datés et situés, mais la référence au lieu, mouvante, est plus intermittente. La cartographie des forêts fréquentées se dessine donc à la lecture des livres et de la biographie.

Originaire de Virollet, dans la commune de Villiers-en-bois, au cœur de la forêt de Chizé, elle-même issue de la très ancienne forêt d'Argenson, dans les Deux-Sèvres en Poitou-Charentes, l'auteur est issu d'une famille de forestiers et d'un monde paysan en bordure de forêt que hantent les tempêtes de l'Atlantique. Homme de lisières, son chant du monde embrasse ces trois univers, forêt, campagne et rivages marins dès les premiers recueils (*Royaumes*, 1962), pour y viser une « terre commune » (*Travaux sur la terre,* 1966) à déchiffrer (*Sibylles*, 1971)[100]. La forêt y paraît avec ses différents métiers d'entretien et de production, de transport et de vente du bois, ses acteurs, bûcherons et scieurs de long, rouliers, marchands, gardes à « capes bleues » et « signes grenade cor de chasse », et quelques gestes : arpenter, cadastrer, ébrancher, marteler, faucher, amonceler, lier, accumuler, compulser, noter. De ceux-ci, Robert Marteau tient « registre », autre titre de livre, comme faisait son père forestier : le « carnet » de l'un relaie le « calepin »[101] de l'autre.

*Aux registres, sur ma chaise d'osier, je tiens compte*
*De l'intensité de la chlorophylle en chaque essence.*[102]

Mais du père au fils, le geste d'écriture s'est affranchi et changé, déployé et cultivé en d'autres lieux et métiers que ceux de la coupe et de la vente de bois. Sous le signe d'Hermès, il vole, devenu chant : *« Par des jeux d'écriture se transmet ou détourne l'héritage »*[103]. En 1990, *Fragments de la France* fait le tour des forêts et parcs forestiers du pays : « Forêt de Chizé, août », « Forêt de Compiègne, dimanche 7 septembre », « Forêt de Rambouillet, mardi 23 septembre »[104]. Ailleurs d'autres sonnets évoquent les forêts de Morny et de Laigue, mais la mention du lieu se raréfie. Une part du métier du garde forestier – « Selon les rites, mêler avec art les essences »[105] – passe au poète, qui mêle à sa façon les sens, les sons et les rites que son art poétique élit ou invente.

Certains poèmes disent ainsi l'heureuse cohabitation du poète au présent en forêt et en poésie, sans que l'on sache si les vers naissent de l'une ou de l'autre, de la vertu évocatoire du mot de saison ou de la désignation de la page :

*J'aime que les bûcherons allument un grand feu*
*dans la hêtraie quand je mets le mot automne sur ma page*
*et qu'en fourrure la fumée bleue festoie.*[106]

La typographie mime la fumée du feu autour de la page en travail, au-dessus de la flambée allitérative des « f ». Deux scènes coïncident, qui associent le geste de l'écrivain à celui du forestier : le poème naît dans la forêt comme la forêt prend feu dans le poème. Poursuivant en prose ce parallèle entre le travail des mots et la geste du monde, Marteau comparera la page au « bois sec »[107] qui s'allume chez le lecteur.

[99] Robert Marteau, *Huit peintres*, Paris, La Table ronde, 1994, p. 94. [HP]
[100] *Royaumes – Travaux sur la terre – Sibylles*, Paris, La Différence, « Orphée », 1997. [RTS]
[101] *Mont-Royal*, Paris, Gallimard, 1981, p. 110. [MR]. Voir aussi *Registre*, Seyssel, Champ Vallon, 1999. [R]
[102] *Fragments de la France*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 9. [FF]
[103] FF, p. 36.
[104] FF, pp. 50, 130, 134.
[105] *Travaux sur la terre*, RTS, p. 87.
[106] *Sibylles*, RTS, p. 169.
[107] Robert Marteau, *Études pour une muse*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 12. [EM]

## ••• De la forêt au monde : marcher, traduire

Mais habiter la terre en forestier, c'est s'adonner d'abord à la marche : maints hommages célèbrent en Robert Marteau le poète piéton, le randonneur[108]. Arpenter la forêt est un toucher rythmé qui éveille à l'écoute et poursuit les signes en chasseur ou guetteur : l'écrivain y exerce ses sens avant de les traduire en une autre marche, en vers ou prose. « Remettre mes pas dans ceux des forestiers, mes géniteurs »[109] : ce geste que Marteau relance s'épanouit en une expérience nomade polysensorielle et poétique jubilatoire. « Marcher, voir, agir et bâtir furent les joies de l'homme »[110]. Outre les régions de France, le poète parcourt et traduit en poèmes, proses et journaux l'Espagne, la Yougoslavie, l'Allemagne et l'Italie, les États-Unis et le Canada, leurs langues et leurs arts[111].

La marche en forêt ancre et balance alternativement le corps mobile dans un sol meuble, fait résonner le pas contre terre de sons divers qui composent avec l'atmosphère alentour. La proximité de la mer un 6 janvier en Poitou, lieu matriciel, avive cette sensation de navigation et de bercement qui connecte le proche au lointain et le visible à l'invisible dans l'œuvre entière :

*[…] la forêt sans fin happe les houles de l'océan, nous les pousse en modulations reprises continûment par des souffles et des tuyaux qu'on ne voit pas, certes, mais qui respirent de partout soufflant leur magnifique musique monotone et pourtant jamais la même, chuintante, rogue, arrogante, avec des couleurs aussi ; […] on pourrait ici tendrement se décomposer dans la tendresse maternelle.*[112]

L'arbre constituait pour le père forestier le « signe majuscule »[113]. L'œuvre du fils s'en ressaisit par le motif de l'onde, figure récurrente de son écriture et « signe majeur »[114] du vivant par où il exalte et résume son appartenance cosmique.

## ••• Arborescence de l'œuvre

En 50 ans, la forêt se révèle le lieu natif majeur de la poésie pour Marteau : les signes du vivant qu'elle dispense et sa métamorphose se prêtent continûment à des retours sur le terrain, à des échos de mémoire, à la réécriture. D'abord dans les carnets qui paraissent en journaux. Le poète y tient chronique de la vie des arbres, de la faune et de la flore au fil des mois et des saisons : les plus belles proses sur la forêt figurent dans *Mont-Royal* et *Forestières*, qui relatent le séjour au Canada et les retours en Poitou. Mais l'œuvre entière s'essaie à traduire et varier l'expérience sensible de la forêt en plusieurs formes d'écriture : la note brève ou longue, mais aussi le vers, la prose, l'écrit sur l'art, ou l'essai même.

De l'une à l'autre, la reprise d'un motif de l'expérience sensible, ou d'une figure de l'écriture – phonème, mot, syntagme – nuance le sens et change le mode de lecture du monde. En prose, le jet ardent d'un chant d'oiseau donne matière à penser ou se souvenir qu'il a été universellement reçu, dans les cultures du monde, comme un modèle du chant divin ou humain :

*Le frêne s'offre en dentelle noire contre la paroi, et devant lui, l'hirondelle se met à gazouiller avec une telle ferveur qu'il m'est clair que le sens ne peut y manquer : voilà le poème jaculatoire avant que l'aient repris les langues humaines.*[115]

[108] S. Bédouret-Larraburu et J.-Y. Casanova éds, *Robert Marteau, arpenteur en vers et en proses*, Presses Universitaires de Rennes, 2015. [RMA]
[109] FF, p. 90.
[110] Robert Marteau, *Sur le motif*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, p. 67. [SM]
[111] Sur Robert Marteau traducteur de l'espagnol, de l'anglais, du serbe, de l'allemand et du grec, voir PSRM et RMA.
[112] SM, p. 53.
[113] MR, p. 12.
[114] Robert Marteau, *Écritures*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 20.
[115] F, p. 43.

En vers il se dit et donne à entendre dans un rythme qui lui ressemble, [1 2 3 8] : « Chant, canto, cantique, jaculatoire poésie »[116]. En 1990, la parution simultanée de *Fragments de la France*, recueil de poèmes, et de *Forestières*, journal à l'enseigne de la quatrième églogue des *Bucoliques* de Virgile – *Si canimus silvas* : « Célébrons les forêts » –, manifeste que les voies complémentaires de la prose et du vers déclinent toute une palette de relations à la forêt. C'est un tournant dans l'œuvre.

Par la suite, l'écrivain se consacre à la réécriture d'une même forme poétique, le sonnet, avec une fréquence telle, sur le terrain, que ses livres adoptent la forme du « journal en sonnets » : *Liturgie* (1992) en réunit 368 composés en 3 ans, de 1987 à 1989. Fondant les quatrains et tercets de la tradition scolaire en une seule strophe, le sonnet de Marteau est une forme compacte mais ouverte : ses 14 vers, des alexandrins blancs souvent sans rimes, favorisent la fluidité des enjambements et tous les jeux de sons internes et externes. Affranchi de la cloche sonore des rimes du sonnet classique, le carré de vers serrés lève à la lecture en un cube de sons et de sens mêlés qui célèbre la forêt en un art très libre de la coupe.

## Goûter la forêt par les sens

Habiter la forêt, c'est donc être habité de ses rites et de ses rythmes, et s'éveiller ainsi à la conscience de son emprise sur nous par les sens. L'habiter en poète, c'est se mettre à l'écoute de cette empreinte sensible et la traduire en langue dans le corps sonnant du poème.

### ••• Les cinq sens : ouvertures et voyage

En prose ou en vers, Robert Marteau goûte la forêt par les cinq sens. Les journaux canadiens regorgent de fines notations sur la texture des sols et les variations saisonnières de l'atmosphère, sur les chants d'oiseaux, les essences d'arbres et les jeux de lumière. La mémoire du goût s'éveille souvent aux couleurs cuivrées et fruitées d'un crépuscule : « La lisière du bois prend ce soir une saveur de prune »[117]. Par les cinq sens, le promeneur connaît divers modes d'approches de la matière du monde, de la distance à la proximité, de l'absorption à son envers, l'immersion. Mais tous ont en commun d'ouvrir au dehors ou d'accueillir en soi l'espace du sensible. L'acuité concrète de la sensation s'espace souvent chez Marteau en une saisissante ouverture d'horizon, ou en un précipité baroque d'images cosmiques. Pour le plus grand plaisir du lecteur, ravi par les jeux d'échelles et le feu roulant des visions :

*[…] le bouleau, soudain, l'arbre qui dénoue les ondes, vibre jusqu'au bord infini de la sphère.*[118]
*Entre les troncs, les menues brindilles, les tigelles, les surgeons, les rejets, le treillis tissé par le bec minutieux des oiseaux, à travers la plomberie, à travers le vitrail, entre les dents du peigne où le vent chuinte, fanal d'un voilier que la terre en tournant efface, voilà ce que c'est que notre étoile, globule avec nous dans une jatte de lait.*[119]

En marche ou à l'arrêt, les sens mûs par l'appel du vivant se connectent à ses flux et se relaient dans l'exploration du monde. La vue se prolonge en un toucher – « On le voit, on le touche » – ou en une écoute apte à saisir même « une musique insonore »[120]. L'écoute elle-même se goûte, comme la musique de la forêt se boit :

*[…] il nous faut boire ce peu de musique*
*que notre terre attrait de la profusion des astres.*[121]

[116] FF, p. 7.
[117] MR, p. 126.
[118] MR, p. 38.
[119] MR, p. 120.
[120] FF, pp. 51 et 76.
[121] FF, p. 66.

Si le toucher de la marche et la vue comptent tant parmi les joies vitales de l'homme, c'est que ces deux sens combinés ouvrent une perspective en forêt et répondent au désir d'aller absorber le monde ou de se fondre en son bain de parfums et de sons[122]. Le jeu des sens invente et commande un voyage qui se déploie dehors et en soi, en une geste sensorielle et mentale complexe[123] :

*Le voyage même, c'est nous,*
*pareils au bois qui travaille. (Vigie, 1987).*[124]

## ••• Passages de relais

Oscillation des feuilles et des branches, vols des oiseaux et virevoltes des écureuils dans les arbres, trajectoires du vent et des astres : chez le poète, l'écoute de la langue en soi est une réponse intuitive à la vibration du monde qui tend au mime. « À quoi je tends ? À entendre en moi chanter la langue comme la mer murmure dans les coquilles »[125]. Marteau rappelle que chaque lecteur dispose de cette capacité d'écoute : « la cavité en vous existe »[126]. Son invitation à la poésie incite à exercer l'attention la plus aiguë au vivant : « Il faut sentir jusqu'aux fibres la matière du monde. Il faut se faire apte à capter de lentes combustions »[127]. À charge pour le poème de tisser en retour cette étoffe subtile de notre expérience, de transmettre ce feu caché. Mimant le voyage de la lune sur les plans phonique, syntaxique, sémantique et rhétorique, le sonnet suivant fait appel à tous les sens :

*La lune silencieusement escalade*
*Le bouleau brille dilatée entre les branches*
*Se hisse sans effort de brindille en brindille*
*Se déguise se masque aspire à plus plus haut*
*Convoite l'intersidéral flotte au-dessus*
*Du pré qui est plié en deux avec de l'eau*
*Au creux de la pliure où elle s'éparpille*
*En particules Elle obéit au voyage*
*Prévu ne songe pas à aucun moment à*
*Dévier son ascension illusoire ; […]*
*Dimanche 13 juillet 2003 – Pleine lune.*[128]

Tout contribue à l'essor et à l'intensification de l'expérience sensible. L'absence de ponctuation et la juxtaposition des propositions se jouent de la grammaire : lune et bouleau confondus « brillent » au singulier. Doublé, assourdi et allégé, l'adverbe « plus » porte l'ascension de la pleine lune en « O » : [plysplyo], et relaie l'articulation vibratile du verbe « aspire » : on s'élève dans le « monde flottant » des paravents japonais que Marteau aimait tant. Le voyage de la lune lie la vue, l'ouïe, le toucher de qui « se hisse » sur le bouleau, fait goûter en la bouche l'écart vocalique « a/i », les éclats épars des particules (**pl**iure/**ép**arpille/**p**artic**u**les), la rencontre du pré et de la lune (P/L) dans la vibration du « r » et le creux du pré humide en « u ». À l'éco-système de la forêt s'accorde l'« écho-système » du poème, espace de tissage et de résonance des sens.

[122] Sur l'expérience immersive et le transport de l'écoute en forêt, voir Jean Mottet (dir.), *La Forêt sonore*, Actes du colloque de Sarlande, juillet 2015, à paraître à Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017.
[123] Geste qu'explorent actuellement les sciences cognitives, en dialogue avec la phénoménologie : voir A. Berthoz et Cl. Debru (dir.), *Anticipation et Prédiction – Du geste au voyage mental*, Paris, Odile Jacob, 2015.
[124] Cité ds PSRM, 94.
[125] SM p. 45.
[126] Robert Marteau, *Voyage en Vendée*, Poitiers, Hautécriture, 1985, p. 12.
[127] SM, p. 13.
[128] Robert Marteau, *Salve, Ceyzérieu*, Champ Vallon, 2015, p. 46.

### ••• La filière du bois : sens, lieux, œuvres

Plus largement dans l'œuvre, le lecteur peut suivre la filière du bois, de l'aubier et de l'écorce, de la tige et de la feuille, de la fibre et du liber en d'autres lieux que la forêt. Par exemple en ville. À Paris qu'il perçoit comme un ensemble de villages, Marteau réinvente depuis le Louvre, ancien « rendez-vous de chasse »[129], des tracées forestières, relève en chemin « la rue Vert-Bois » et les « touffes de verdure »[130] du Vert-Galant qui résistent à la crue de la Seine.

C'est aussi la marque de la forêt ou du bois qu'il aime à déceler au musée et dans les arts de diverses époques et cultures, arts populaires compris. Dans les figures de l'architecture romane, auxquelles il consacre de nombreux poèmes, et dans le vitrail, « art sylvestre » :

*La verrière est née des ciels qu'on voit entre les branches. Les Gaulois et les Goths ont refait dans la pierre leurs forêts, qu'ils ont par le verre teint, par le verre serti, éclairées de leur réelle lumière ».*[131]

De même dans les œuvres de Bach et de Mozart, de Bartok et de Webern, parentes des « musiques sauvages »[132], ou chez les sculpteurs, de Rodin à Schwitters. L'aspiration à renouer avec le bois est la plus vive en peinture, face aux tableaux du Lorrain, des peintres de Barbizon, de Corot, Courbet ou Monet : la vue de la surface peinte s'y prolonge volontiers en un toucher, en une entrée dans l'épaisseur de la matière ou du paysage, en une écoute. Ainsi dans un portrait de Franz Hals, le poète reconnaît au seul reflet d'un feuillage sur une main la lumière des forêts du Nord. Devant la fameuse fresque du Déluge (1447-1448) du « cloître vert » de l'église Santa-Maria Novella de Florence, il discerne même la cognée du tonnelier sous le geste du peintre renaissant :

*Hommage soit ceci à Paolo Uccello,*
*Qui taille comme un tonnelier, de coins et de copeaux.*[133]

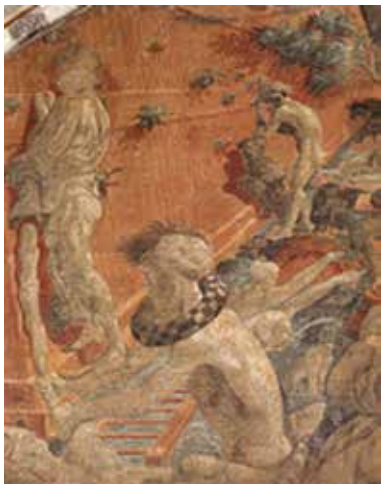


Illustration 1 : Paolo Uccello, *Le Déluge* (1447-1448). © *http://www.wga.hu/html_m/u/uccello/1green/*

[129] SM, p. 8.
[130] SM, pp. 14, 61.
[131] SM, p. 65.
[132] MR, p. 11.
[133] FF, p. 41.

Derrière Noé en prière à bord de l'Arche en construction, un homme s'extirpe d'un tonneau… Nul doute que l'image rappelle au poète la « cuve de châtaignier » des Travaux sur la terre : « J'entends depuis des siècles les charpentiers »[134]. Marteau chante le pouvoir sensible de l'œuvre d'art, qui « rend visible l'intelligence qui nous gouverne et nous engrène au monde ».[135]

## Penser « le continu du monde » et son envers

Affaire de goût et de sensibilité, la forêt est aussi, chez Marteau, la matrice d'une pensée du monde, de l'homme et du vivant qui se déploie en une méditation visionnaire sur l'histoire longue des sociétés humaines. Cette ampleur de vue naît à la faveur des voyages en Amérique et du long séjour au Canada : la mise à distance géographique et culturelle de l'Europe favorise le parallèle entre l'Ancien et le Nouveau Monde et la vue planétaire du monde contemporain.

### ••• Un monde vivant continu : la part sylvestre de l'homme

Pour Marteau, la poésie est une aventure des sens et de l'esprit qui n'a pas vocation à se clore sur elle-même, mais à manifester, comme les mythes du passé, « l'inépuisable pluralité qui nous tisse et en quoi nous sommes tissés. »[136] Elle tente d'approcher « le continu du monde »[137] tout en sachant les insuffisances de la perception et des langues humaines :

*Tous les travaux, notait-il dès 1966, sont des tentatives de rassemblement aux fins de ressembler au modèle essentiel dont nous percevons les effluves mais qui de nous reste séparé en raison du faible degré de vision dont nous sommes pourvus. Percer l'épaisse taie qui nous aveugle, voilà le but de l'aventure, qu'elle prenne pour aire la Colchide, le champ troyen, Brocéliande ou toute autre terre commune sur laquelle le poète s'essaie à inaugurer forme et rite.*[138]

Il importe donc au poète de nouer des liens nombreux avec la tradition poétique des siècles passés qui s'est avant lui attachée à saisir l'énigme du vivant. Son œuvre accueille en ses forêts le souvenir de Brocéliande, mais aussi les mythes et les fables des forêts et des bois de tous les temps et de tous les lieux : « les dieux noirs et verts, Dionysos et Osiris »[139], Tristan et Iseut, Mélusine et les fées, Dsonooka, « la déesse de la sylve »[140] des Indiens du nord-ouest américain, la *selva oscura* de Dante, l'or vert du Mexique et de Vérone… Attentif à la résurgence des signes d'une culture et d'un continent à l'autre, le poète poursuit « l'épiphanie disséminée parmi les nations ».[141]

Mais la « source commune » de l'homme et du vivant, pour cet écrivain également à l'écoute des savoirs du présent, c'est aussi « l'infini biologique »[142]. L'homme se sait « particule »[143] et jouit d'être lié à « la maternelle matière, le monde »[144]. À moins que l'histoire rompe ces liens ou que l'homme « se retire en son ego » : pour résister à cette double rupture qui signe à ses yeux « les débuts d'une narcose »[145], Marteau recourt à la part « sylvestre »[146] de l'homme. Celle-ci se révèle d'abord dans

[134] RTS, pp. 108 et 92.
[135] SM, p. 26.
[136] MR, p. 10.
[137] F, pp. 47-48.
[138] Quatrième de couverture de *Travaux sur la terre*, poèmes, Paris, Seuil, 1966.
[139] SM, 18.
[140] MR, p. 78.
[141] MR, p. 26.
[142] SM, pp. 21-22.
[143] MR, p. 137.
[144] MR, p. 27.
[145] MR, p. 46.
[146] L, quatrième de couverture.

l'aspiration des hommes à se mouvoir en nomades à travers bois et dans le plaisir de circuler anonymes en « passagers clandestins »[147]. « Je m'efface dans les brindilles »[148]. Mais aussi dans une disposition à la parole au fil des pas :

*[…] l'esprit a besoin d'arpentage et toujours veut rompre les limites, porter le corps et sa pesante machinerie au-delà de l'horizon. Ainsi je vois en l'aventure moins un déplacement qu'un branle et je comprends que toute la geste ne dissocie pas l'élan de la parole proférée.*[149]

Interpelé par la rumeur des arbres et le chant des oiseaux en chemin, l'homme sauvage écoute et répond :

*Je n'écoute plus ma voix mais le chant du monde*
*Dans le gosier des oiseaux et sous les nuages*
*La couronne du châtaignier faite d'étoiles.*[150]

Il y a enfin une « part volatile »[151] en l'homme, note Marteau, un désir de s'élever plus haut :

*Si les arbres tiennent ici une grande place, c'est parce qu'ils escaladent, de branche en branche, la lumière, afin de parler plus haut à ce qui reste en nous de sylvestre et de sauvage.*[152]

D'où l'admiration sans bornes pour les voltes d'oiseaux et les volutes de l'art roman, ses acrobates et saltimbanques : « Au noyau de nous-mêmes, nous nous reconnaissons parole et bond »[153].

Aimantés par le désir d'un monde continu, les poèmes de Marteau célèbrent donc surtout une nature où la flore, la faune et l'homme cohabitent « sans rien rompre » ou « briser »[154] d'un équilibre cosmique. Mais en marge de cette vue idyllique, le poète sait bien que la dévoration est aussi à l'œuvre entre espèces et de façon désastreuse parmi les hommes.

### ••• Procès de l'Histoire : la clé des sylves

C'est au Québec, après lecture des écrits de l'anthropologue James Mooney sur les populations amérindiennes, que Marteau dresse le bilan amer de l'histoire longue des sociétés humaines : l'avidité des hommes et le goût de l'empire se sont de fait imposés au monde. Il dénonce alors toutes les formes de colonisation venues d'Europe, déforestation, prédation, aliénation. L'agriculture substituée aux sociétés de chasseurs nomades a conduit à l'exploitation de la terre et des hommes, au repli sur la propriété :

*Les seules grandes belles civilisations furent celles des chasseurs. […] Les Indiens au nord de Mexico cultivaient le moins possible. L'agriculture oblige à la fixation, pétrifie le culte, le fige en culture, mène à l'asservissement. Pour s'en persuader, il suffit d'écouter à travers les millénaires l'immense plainte paysanne. La fixation au sol, le sédentarisme émoussent en l'homme l'instinct, éteignent en lui la noblesse naturelle, le rendent craintif face à la mort. Les plus vicieux en profitent pour prendre de l'ascendant sur la communauté qui tend à laisser prévaloir en elle le goût de la sécurité, du pain et de la procréation.*[155]

[147] E, p. 20.
[148] MR, p. 126.
[149] MR, p. 145.
[150] L, p. 8.
[151] MR, pp. 81 et 91.
[152] L, quatrième de couverture.
[153] MR, p. 145.
[154] R, pp. 75, 88.
[155] MR, pp. 20-21.

Puis à travers les siècles, de l'empire romain à la rencontre du Nouveau Monde, « l'infâmie occidentale »[156] s'étendit à l'autre bord de l'Atlantique : le rapt des terres des autres hommes donna lieu en Europe au « saccage des Celtes », en Amérique et en Afrique au « massacre »[157] des peuples à partir du XVe siècle. Pourtant, note Marteau au sujet du Québec, « il fut difficile aux fleurs de lys de fixer la colonie, les Français dès leur arrivée cédant à l'atavisme forestier et prenant avec l'Indien la clé des sylves »[158].

Dans sa vision de l'histoire en trois âges successifs, Marteau insiste donc sur la fonction nodale de l'arbre dans la vie des hommes : lieu de vie et de transport, ressource et aliment, support des cultes et modèle de beauté. Mais les Temps modernes ont rompu les liens des hommes à la terre :

*Par l'arbre, la race humaine avait la barque et l'abri, la parole et le temple, la mère et la lignée, le feu, la nourriture, le culte, l'art, la beauté. Durant des millénaires, l'humanité qui bâtit de pierre n'a d'autre modèle que l'arbre, la fleur, la gerbe, le bouquet ; puis soudain tout s'arrête quand à la fois on coupe les fûts, interrompt les églises, abolit les tours. C'est alors que la modernité commence, qui est déconnexion de l'humain par rapport à l'univers, au monde, aux règnes. Et c'est maintenant qu'il est possible de se rendre compte qu'il y a eu trois degrés, trois phases, trois âges, lesquels sont l'Âge, le Moyen Âge, l'Âge moderne, le premier étant sauvage, sylvestre ou de salut ; le second de pierre ; le troisième de rupture. Aujourd'hui ces trois âges se superposent en nous, interfèrent, s'emmêlent, se mélangent. En notre intime tissu, l'un n'est pas plus au passé que l'autre, quoique l'homme de rupture veuille persuader du contraire comme s'il avait besoin du rejet pour se projeter.*[159]

Leçons de vigilance pour notre temps… Dès le tournant des années 80, l'écrivain observe aussi que l'empire du marché a « changé les hommes en boîtes de conserve »[160], que le silence des banques règne en ville, et que les « singes intellectuels » ont pris « possession de la lettre »[161] pour enfermer la parole dans le marché des mots. Marteau condamne toutes les cloisons mortifères, y compris la partition des sciences humaines et des sciences exactes, qui prive le cerveau « des plus hautes facultés »[162]. Et plaide pour l'éclosion.

Travaux de terre et de bois, de feuilles et de feu, voltes de plumes, d'encre et d'air, buée d'eau et de lumière : Robert Marteau habite le monde en poète forestier voyageur, mais aussi en paysan tisserand tonnelier, en peintre sculpteur enlumineur. Goûter la forêt en sa compagnie, c'est y marcher pour s'y laisser appeler, hanter et porter par les sens. Penser le monde en ses écrits, c'est rejoindre la vibration du monde et la part sauvage de l'homme pour en témoigner dans l'écoute et l'accueil d'autres cultures. Glanée au fil des ans et des lectures, une part de l'universalité concrète des mythes et des fables du monde entier se rassemble autour de la figure de l'arbre, là où la bibliothèque, le musée imaginaire et la représentation de l'histoire de l'écrivain trouvent à s'accorder. Attentif au destin de la forêt et des hommes sauvages à travers l'histoire et la littérature, Marteau médite sur le bon et le mauvais gouvernement du monde, des hommes et de la nature.

[156] MR, p. 22.
[157] MR, pp. 23, 68-75.
[158] MR, p. 165.
[159] MR, pp. 99-100.
[160] MR, p. 39.
[161] MR, p. 36.
[162] MR, p. 128.

# L'émergence d'un « romantisme à la québécoise » dans les œuvres littéraires de la première moitié du XXe siècle[163]

→ *Maude Flamand-Hubert*[164]

Au Québec, la forêt a tardé à occuper une place significative dans la littérature. Les premiers textes qui font état de la forêt sont issus de récits de voyage produits par des étrangers qui, à la recherche des sensations que peut procurer une nature encore sauvage, entretiennent un imaginaire en continuité avec la tradition occidentale médiévale. Un imaginaire porté par une élite intellectuelle européenne dont les représentations intègrent difficilement la réalité quotidienne des habitants qui vivent immergés dans cet environnement naturel qui leur est à bien des égards hostile, sinon pour l'interpréter à partir de leurs propres référents. Cet espace mythique, véritable « paradis terrestre » pour un poète en quête de romantisme comme Châteaubriand, contraste avec le vécu des populations confrontées aux difficultés que pose l'établissement d'une colonie naissante sur un territoire dominé par un environnement sylvestre inhospitalier[165].

Dans la première moitié du XXe siècle, la littérature canadienne-française tente de se définir et de se doter d'une identité. Les Canadiens français sont en quête d'une « poétisation de l'espace national » et d'une « mise en représentation de l'espace »[166]. Dans cette quête d'affirmation et de distinction, la forêt est reléguée au second plan des imaginaires, dans l'ombre du courant dit « régionaliste » ou « terroiriste », survalorisant l'agriculturisme et le retour à la terre. Cette prédominance d'un imaginaire paysan centré sur la terre est alors étroitement liée à la présence d'une idéologie nationaliste misant sur la colonisation des vastes régions encore vierges du territoire québécois. Cette idéologie, défendue par les élites politiques, religieuses et intellectuelles, donne lieu à une vaste production littéraire où la valorisation de la terre s'oppose à l'incertitude, la solitude, la désorganisation et les vices de la vie en forêt. Au même moment, l'État québécois, responsable de la gestion des forêts depuis l'Acte confédératif de 1867, instaure ses premières politiques forestières visant un aménagement scientifique du territoire forestier pour assurer l'alimentation d'une industrie florissante des pâtes et papiers très gourmande en matière ligneuse.

À compter des années 1930, dans ce contexte de modernisation culturelle, politique et économique qui se déploie sur fond de tensions et de luttes de pouvoir pour l'appropriation du territoire, la forêt émerge dans les œuvres littéraires. Si les écrivains adoptent surtout un ton réaliste pour décrire le milieu forestier, le récit de cette prise de contact avec la forêt passe aussi par l'expression de sensations physiques. En relatant les expériences vécues par leurs personnages, les auteurs s'approprient symboliquement le milieu forestier et traduisent toute la richesse et la diversité des rapports sociaux entretenus avec la forêt. Une certaine forme de « romantisme à la québécoise » se déploie, entre les derniers souffles de la colonisation et l'impulsion de la villégiature, à la rencontre des influences françaises et d'une prise de parole locale.

[163] Les résultats présentés dans cet article s'inscrivent dans une plus vaste recherche portant sur une trentaine d'œuvres littéraires québécoises pour la période s'échelonnant entre 1900 et 1945, sélectionnées pour la place qu'occupe la forêt comme cadre de l'action ou pour sa valeur symbolique.

[164] Doctorante en développement régional, université du Québec à Rimouski et Paris IV Sorbonne.

[165] Maurice Lemire, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, pp. 21, 25 et 113.

[166] L'expression est de Maurice Lemire (*ibid.*, p. 111).

## Les précurseurs

Dès le XIXe siècle, les influences romantiques sont perceptibles chez les auteurs canadiens qui publient des récits de voyage. La subjectivité individuelle y prend place, laissant libre cours aux émotions, incitant bien souvent les auteurs « à privilégier une dimension mythique et pittoresque de [la] réalité au détriment des données objectives[167] ». Cependant, la forêt et les espaces naturels ne figurent pas au premier rang des sujets qui les incitent à livrer leurs sentiments. Si quelques récits de voyage écrits par les Canadiens français au XIXe siècle ont évoqué les routes empruntées par les premiers explorateurs et les coureurs des bois, jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les récits de voyage sont surtout portés sur des descriptions qui font foi de l'existence d'une culture et de son inscription dans la civilisation occidentale[168]. Contrairement à Châteaubriand, en quête d'un retour aux origines, le Canadien français souhaite plutôt marquer la rupture avec le monde sauvage et faire la démonstration que son peuple n'est pas celui dépeint par Lord Durham, vivant dans un « désert », « sans histoire et sans littérature »[169].

Il y avait bien eu des poèmes, comme *L'Hymne au coureur des bois*, d'Henri-Raymond Casgrain (1831-1904), ou ceux de William Chapman (1850-1917), mettant en scène quelques trappeurs et bûcherons. Ceux-ci, côtoyant dans les recueils de poésie les figures de proue de la culture canadienne-française, accédaient pour la première fois au rang des héros nationaux. Mais ces poèmes, tout comme le recueil de contes et de nouvelles *Forestiers et voyageurs* publié en 1863 par le docteur Joseph-Charles Taché (1820-1894), proposaient surtout de renouer avec le folklore des *pays d'en-haut*, ce vaste hinterland qui avait tout d'abord appelé les hommes pour trapper les animaux à fourrure et, au cours du XIXe siècle, de plus en plus pour la coupe du bois. Parce qu'il échappe au contrôle des autorités coloniales, le personnage du coureur des bois pose problème depuis les débuts de la colonie. Son importance dans l'histoire est cependant telle qu'il devient incontournable de l'intégrer dans la trame nationale[170]. Mais ces hommes qui parcourent les bois, s'ils s'imposent aux auteurs comme une urgence intellectuelle et politique, une nécessité à l'appropriation symbolique d'un territoire exploité le plus souvent par des intérêts étrangers, n'en demeurent pas moins des marginaux. Il est préférable de falsifier certaines caractéristiques de leur tempérament avant d'en extraire la valeur collective. Si on admire leur courage et leur force physique, on redoute leur intempérance et les mœurs douteuses que l'éloignement les incite à adopter.

Comme l'a déjà souligné l'historien Cole Harris, « [l]e rapport entre les hommes des chantiers et la nature n'a rien de romantique. Ils travaillent car il faut gagner sa vie et la nature tue assez souvent[171] ». Néanmoins, le rapport à la nature de ces hommes qui ont défriché le territoire, que ce soit pour « faire de la terre » ou alimenter l'industrie forestière, n'était pas futile ni dépourvu de sensibilité. Leur expérience a tracé la voie à ceux qui, une fois le temps venu, ont donné forme à des récits chargés de sens.

[167] Pierre Rajotte, « Le récit de voyage au XIXe siècle. Une pratique de l'intime », *Globe : revue internationale d'études québécoises,* vol.3, n° 1, 2000.
[168] Pierre Rajotte, *Le voyage et ses récits au XXe siècle, Voyage et ses récits au vingtième siècle*, Québec, Éditions Nota bene, 2005, « Présentation », p. 13 ; Pierre Rajotte, « L'influence du romantisme sur la pratique du récit de voyage au XIXe siècle », dans *Les oubliés du romantisme*, Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant, et Isabelle Daunais, Paris, Éditions Nota bene, 2004.
[169] Propos tenus par Lord Durham dans son *Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique*, 1839.
[170] Maurice Lemire, « Préface », dans Joseph-Charles *Taché, Forestiers et Voyageurs*, Montréal, Fides, 1981 [1863], p. 12.
[171] Cole Harris, « Le Canada et la nature : quelques réflexions à l'échelle d'un pays », *Annales de géographie*, n° 649, 2006.

## Colonisation et villégiature

En 1931, en réaction à la crise économique, le gouvernement québécois consacre dix millions de dollars pour encourager la colonisation des régions éloignées de la vallée du Saint-Laurent, contenu dans l'axe tracé entre Montréal et Québec, afin de désengorger les villes face à la multiplication du nombre de chômeurs. Véritable terre promise, les territoires forestiers nordiques du Lac-Saint-Jean, de l'Abitibi et du Témiscamingue, ainsi que les plateaux du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie, deviennent le lieu de convergence de milliers de familles à la recherche d'une vie meilleure. Dernière grande vague de défrichements, cette expérience de colonisation tournée vers les terres rocheuses et infertiles du Bouclier canadien s'avère cependant décevante dans bien des cas. Dans l'imaginaire, elle laisse une empreinte marquée par la misère, les privations et la désillusion.

Les régions de colonisation du Québec dans les années 1930

*Source : d'après la carte « Le Québec, hydrographie », Gouvernement du Québec, Ressources naturelles et Faune Québec, 2006.*

C'est au même moment que, pour la première fois, le ministère des Terres et Forêts (MTF) aborde la question de l'ouverture des territoires forestiers au public. Jusqu'alors, l'accès aux clubs privés de chasse et de pêche qui couvrent le territoire québécois demeurait le privilège d'une élite composée majoritairement d'Américains et de Canadiens anglais. Bien que l'on soit encore loin d'une véritable démocratisation des activités de villégiature, on assiste à une transformation dans la façon d'appréhender les espaces forestiers. Comme le mentionne le chef du Service forestier, Gustave-Clodimir Piché (1880-1956), « [il] est temps de comprendre que la forêt n'est pas seulement une usine de production de matière ligneuse mais, aussi, un lieu de beautés naturelles dont les citoyens de la province ont aussi le droit de jouir[172] ». Avec le développement du transport ferroviaire et de l'urbanisation, certaines des plus anciennes régions de colonisation, comme les Laurentides, au nord de Montréal, se transforment graduellement en espaces touristiques. Afin de canaliser le flot des touristes, Piché envisage la construction de routes et la création de parcs nationaux. Il est même envisagé de conserver des sections de forêt de toute exploitation, « afin que l'on puisse retrouver les beautés particulières de la forêt vierge[173] ».

[172] « Rapport annuel du Chef du Service forestier », dans *Rapport du Ministre des Terres et Forêts de la Province de Québec*, Ministère des Terres et Forêts, 1929-1930, p. 68.

[173] *Ibid.* Sur la démocratisation des activités de loisir en forêt et l'ouverture des territoires, on peut consulter, notamment, Paul-Louis Martin, *La chasse au Québec* (Montréal, Boréal, 1990), 408 p., et Paul Lemieux, « C'est arrivé par chez nous… » : *Tourisme, chasse, pêche, loisir : L'histoire d'un Ministère dans l'Est du Québec* (Rimouski, Ministère du Loisir, de la Chasse et de la Pêche, 1986), 325 p.

La colonisation et la villégiature offrent des expériences totalement différentes d'entrée en relation avec le territoire. La colonisation appelle à une lutte contre l'élément forestier, alors que la villégiature propose plutôt d'établir une complicité avec l'environnement sylvestre. En 1930, ces deux relations entretenues parallèlement avec les espaces forestiers sont évoquées simultanément dans les œuvres littéraires, marquant le coup d'envoi d'une mise en forme poétique du milieu forestier.

Avec son poème « Je suis un fils déchu[174] », Alfred Desrochers (1901-1978) ouvre ainsi une nouvelle ère. Il est le premier à poétiser ce rapport complexe à la nature : à la fois celle qui fut conquise par les ancêtres, et celle aussi envers laquelle l'homme reste soumis. Fils de bûcheron, il avait lui-même connu, adolescent, la vie dans les chantiers forestiers.

*Je suis un fils déchu de race surhumaine*
*Race de violents, de forts, de hasardeux.*
*Et j'ai le mal du pays neuf, que je tiens d'eux,*
*Quand viennent les jours gris que septembre ramène.*
*Tout le passé de ces coureurs des bois :*
*Chasseurs, trappeurs, scieurs de long, flotteurs de cages,*
*Marchands aventuriers ou travailleurs à gages,*
*M'ordonne d'émigrer en haut pour cinq mois.*
*Et je rêve d'aller comme allaient les ancêtres ;*
*J'entends pleurer en moi les grands espaces blancs, qu'ils parcouraient, nimbés de souffles d'ouragans […]*

Dans un autre poème publié dans le même recueil, « Hymne au vent du nord », Des rochers institue le coureur des bois en symbole de l'identité canadienne-française[175]. Il donne une âme et un sens à sa personnalité qui trouve enfin sa place dans l'imaginaire du pays.

La même année, l'auteure bretonne Marie Le Franc (1879-1964) publie son premier roman canadien, *Hélier, fils des bois*. Le récit s'ouvre avec l'arrivée de Julienne, une jeune Française venue se ressourcer dans un chalet isolé, sur le bord d'un lac dans les Laurentides, au nord de Montréal :

*[…] Cette route était sinueuse, humide, spongieuse. Rien n'indiquait que l'homme l'eût tracée. […] La forêt l'enserrait de haies monstrueuses. Elle n'avait ni résonnance, ni souffle, ni voix. Le pied s'enfonçait dans son sol matelassé où elle se découpait d'une seule tranche, parmi les fougères rasées et les racines meurtries par des arbres. Elle ne rendait aucun écho. Elle buvait de sa terre meuble les empreintes et le bruit des pas. Elle mettait une hâte à effacer toutes les traces.*[176]

Au moment de leur publication, les écrits de Marie Le Franc résonnent chez les Canadiens français comme une autorisation à établir une relation empreinte d'intimité avec la nature. La sensualité s'entremêle à une quête intérieure et introspective, à laquelle disposent les grands espaces. En 1961, Alfred Desrochers signera d'ailleurs la préface d'une réédition d'un autre roman de Marie Le Franc, *La Randonnée passionnée*, paru pour la première fois en 1936 : « […] Marie Le Franc est nôtre d'habitation spirituelle sinon de domicile légal ! […] elle fait passer dans ses écrits, en rafales directes ou en rappels, le souffle de notre unique Vent du Nord, ce vent qu'elle a mieux chanté que tout autre […][177] ». Les critiques diront plus tard que son écriture comporte des stratégies de *végétalisation* et de *forestification*, qui atténuent la frontière entre l'homme et le milieu forestier[178].

[174] Alfred Desrochers, « Je suis un fils déchu », *À l'Ombre de l'Orford, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-française*, 1930, pp. 55-57.
[175] Alfred Desrochers, « Hymne au vent du nord », *À l'Ombre de l'Orford, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-française*, 1930, pp. 91-99.
[176] Marie Le Franc, *Hélier, fils des bois, Québec*, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2011 [1930], p. 39.
[177] Alfred Desrochers, « Préface », dans Marie Le Franc, *La randonnée passionnée*, Montréal, Fides, « collection du Nénuphar », 1961 [1936], p. 10.
[178] Bouvet, Rachel, « Introduction », dans Marie Le Franc, 2011 (1930), *Hélier, fils des bois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », pp. 21-22.

Ces deux extraits et cette préface résument le tournant qui s'effectue à compter des années 1930 dans la prise de parole poétique sur la forêt. Les textes d'Alfred Desrochers et de Marie Le Franc, mis en parallèle, posent les bases du dilemme auquel fait face la société québécoise dans ses rapports à la forêt. Dans les années qui suivent, quelques auteurs prennent à leur tour la parole pour exprimer leur amour de la nature. Mais pour ceux qui y sont nés et qui dépendent de cet environnement, le rapprochement avec la nature passe tout d'abord par le besoin d'exprimer la réalité du contact avec une forêt souvent hostile. En filigrane des enjeux idéologiques, les auteurs, marqués le plus souvent par leur propre expérience de colonisation, livrent le sentiment paradoxal qui accompagne l'exaltation et l'enivrement que procure le privilège de fouler une terre nouvelle, de participer à la découverte du pays, d'être partie prenante de la conquête du territoire et de ses ressources. La rencontre avec la nature, pour ceux qui aspirent de la dominer, se fait ici dans la douleur, entre la tyrannie des moustiques, les longues marches hivernales, les pluies diluviennes, la brûlure du soleil ou celle des incendies en forêt, comme le rapporte si bien Damase Potvin, dans son roman *La robe noire. Récit des temps héroïques où fut fondée la Nouvelle France*.

*Quelques-uns de ces portages avaient plus d'une lieue de longueur. Il fallait porter, chacun son tour, le canot sur la tête et cheminer ainsi par d'épouvantables sentiers tracés par les bêtes sauvages, franchir des montagnes et des précipices cachés dans l'abîme de la forêt vierge. […]*

*Alors les moustiques attaquaient avec furie comme ils savent attaquer dans l'humidité chaude de la forêt vierge et quand ils sont affamés. Le jour, la nuit, on les écrase par milliers, d'un seul coup, sur la figure, sur les mains, partout où il y a un bout de peau à découvert. Il y avait de grosses mouches noires qui sortaient on ne sait d'où et qui laissaient des traces de sang où elles s'étaient collées. Il y en avait de presque invisibles qui piquaient comme des aiguilles. Puis il y avait les maringouins qui faisaient une musique infernale autour des oreilles […]*

*Des rochers éventraient le sol. Les pins aux troncs droits étaient remplacés par des épinettes touffues, aux branches immenses entremêlées les unes aux autres. Ou bien c'était des haies de lianes qui se tordaient comme des serpents; des étendues infinies où éclatait comme une ardeur rageuse de nuire, de faire du mal, une âpreté d'envahissement, une opiniâtreté de résistance singulière. Les épines accrochaient les habits et pénétraient les chairs. Quelques arpents dans ce labyrinthe d'enfer, où l'on devait souvent suivre en rampant des trouées tracées par les bêtes, et il fallait s'arrêter, les pieds foulés par les chutes dans des trous invisibles et sur des pointes de roches, la peau et la figure lacérées par le tranchant des herbes et le fouet des branches, les genoux à vif, les mains sanglantes, les yeux calcinés.*[179]

Dans les romans de Marie Le Franc, se perdre en forêt est certes une épreuve, mais c'est surtout une occasion de renouer avec soi-même et avec les éléments. Lorsqu'elle s'égare dans les bois, Julienne « ne put s'empêcher de penser que la forêt avait peut-être choisi ce moyen pour la forcer à ouvrir les yeux[180] ».

[179] Damase Potvin, *La robe noire. Récit des temps héroïques où fut fondée la Nouvelle-France.*, Paris, Éditions Valentin Bresle, le Mercure universel, 1932, pp.75-77.

[180] Marie Le Franc, *Hélier, fils des bois, Québec*, Presses de l'Université du Québec, 2011 (1930), p. 250.

Mais pour le défricheur ou le coureur des bois, se perdre dans la forêt, c'est côtoyer la mort. Pour les plus heureux, la mort se fera douce, transitant par un sommeil hypothermique. Pour les moins chanceux, c'est dans la souffrance et l'agonie, confrontés à l'ultime solitude, qu'ils subissent leur sort. Pour les vivants qui les attendent, la découverte des cadavres transis et gelés, ou encore des squelettes en décomposition, rappelle la soumission du corps aux épreuves d'une nature toujours imprévisible. Félix-Antoine Savard (1896-1982), prêtre missionnaire et auteur du célèbre roman *Menaud, maître draveur* (1937), ne peut dormir le soir, partageant les souffrances d'un jeune homme dont les restes ont été retrouvés dans la journée :

*Il y avait le vent et la neige qui griffent le front, les yeux, la gorge. […] C'est une chose terrible et sans issue que la tempête dans ces brûlés de plaine. Cela tourne et tourne et monte. On devient le centre d'une prodigieuse spirale où tourbillonnent tout le ciel, les arbres, le sol et tous les points de repère.*
*C'était le soir, je suppose. Le malheureux était épuisé. J'ai vu qu'il avait coupé quelques branches pour sa litière. Il s'est couché là. […]*
*Et la neige fondait devant sa bouche, fondait en larmes sous son souffle humain.*
*Le lit lui semblait extraordinairement doux. […]*
*Puis, alors que le vent fuyait dans la nuit, que des chemins s'ouvraient parmi l'aube, que se levaient des apaisements, des espoirs et la vie du matin, au moment même qu'il eût voulu pousser son cri d'homme en détresse, le froid, d'un coup, l'a étranglé au cœur.*[181]

## Le coureur des bois : figure mythique du romantisme

Les années 1930 sont également marquées par une avancée significative dans le domaine de la botanique, avec la publication, par le frère Marie-Victorin (1885-1944), de la *Flore laurentienne* (1935). Depuis déjà une dizaine d'années, Marie-Victorin déplore la méconnaissance de la flore locale et reproche aux écrivains leur incapacité à nommer les beautés naturelles de leur propre pays[182]. Ses contemporains voient poindre dans son écriture « une acuité de vision rare[183] ». Dans ses écrits, il sait faire dérouler le paysage et éduquer l'œil aux beautés de la nature[184]. Le sens de l'observation devient une clé pour entrer en contact avec les espaces forestiers. Les Canadiens français apprennent tout d'abord à nommer le milieu forestier, les montagnes, les rivières et les arbres qui le composent. Dans ce pays marqué par les longues expéditions à travers les lacs et les rivières, les auteurs se métamorphosent, par l'intermédiaire de leurs personnages, en guides et commentateurs du territoire. Quelques récits nous transportent à l'époque de la Nouvelle-France et nous font revivre les parcours mythiques des coureurs des bois. Ces œuvres sont avant tout une opportunité d'entreprendre un dialogue avec la nature sauvage des débuts de la colonie et de renouer avec son essence divine. Lorsque le père jésuite François de Crespieul entreprend en 1676 la remontée de la rivière Saguenay pour une sixième fois, son périple est celui du missionnaire, mais aussi celui d'une âme confrontée à la nature sauvage.

*[…] La glorieuse sauvagerie partout était parée des richesses de la saison. Celles-ci ornaient des montagnes et toujours des montagnes, des caps tourmentés, fantastiques ; des crêtes dénudées, des pics effarants sortant d'abîmes d'eau. De temps à autre, une pente dévalait lentement, garnie de boqueteaux de sapins et de mélèzes, de bouleaux aux troncs de cierges. Et cela adoucit la*

[181] Félix-Antoine Savard, *L'Abatis*, Montréal, Fides, 1943, pp. 120-121.
[182] Marie-Victorin plaide pour une appropriation tant matérielle que symbolique du sol, tout d'abord dans un premier texte, publié en 1917, puis dans un second en 1922. Il reproche notamment aux écrivains d'avoir recours aux pervenches et aux primevères dans leurs œuvres pour discourir sur la nature, des espèces absentes de l'Amérique du Nord. (Frère Marie-Victorin, *Science, culture et nation*, Textes choisis et présentés par Yves Gingras, Montréal, Boréal, 1996, p. 42 ; 56.)
[183] Albert Charland, « Préface », dans Frère Marie-Victorin, *Récits laurentiens*, 2e édition éd., Montréal, Les Frères des Écoles Chrétiennes, 1919, p. 5.
[184] Ernest Bilodeau, « Préface », dans Frère Marie-Victorin, *Croquis Laurentiens*, Montréal, Les frères des Écoles chrétiennes, 1920, pp. 9-10.

*rudesse de ce décor d'une sauvagerie sans nom. Mais des lieues et des lieues, c'est la nature en forme, cyclopéenne, à la longue, fatigante, étouffante.*
*Le Jésuite François de Crespieul ne peut se lasser de contempler ce pays qu'il est si avide de posséder […] Aucun trait de ce sauvage paysage qu'il n'eût observé et cherché à incorporer à son but essentiel. Il s'était pris à aimer cette nature d'un amour qui excluait tout autre excepté celui de Dieu. Et c'était pour Dieu, d'ailleurs, qu'il l'aimait ainsi*[185].

Le père Crespieul, et son rôle de missionnaire, représentent bien la distinction qui est établie entre les Canadiens, ces Européens de souche nés au Canada, et les Français nés sur le vieux continent. Le premier est façonné par la forêt, alors que le second est toujours en adaptation face à l'environnement sylvestre. C'est à travers l'expérience du corps et le monde des sensations que les auteurs tracent la ligne entre ceux qui peuvent ou ne peuvent pas vivre dans les forêts. Le coureur des bois est tout d'abord cet homme sensible à l'appel du « Vent du Nord », ce souffle dont parle Alfred Desrochers, ce « vent de dispersion si dangereux dans la vallée heureuse[186] ». Pour le « vrai » Canadien, bien souvent métis, les mouches, le froid, la chaleur, les longues marches, les cabanes enfumées, tous ces maux qui repoussent l'humanité et la civilisation, se transforment en un univers sensoriel dont l'emprise sur l'homme est ferme et irrépressible :

Cette existence à la mode indienne était aussi tissée de sensations violentes, qui marquaient leur âme comme les rides marquent une figure. Comment oublier la volupté saisissante des repas après une journée en plein air quand les mains tremblent en portant les aliments à la bouche ? la douceur des huttes chauffées après les heures de froid intense qui donnent à tous les pores de la peau une soif inextinguible de chaleur ? le bien-être des vêtements secs après des randonnées sous la pluie, parmi les herbes, les arbres ruisselants ? la torpeur des lourds sommeils si la fatigue vous contraint à abandonner vos membres de-ci de-là ainsi que des objets inanimés ? la griserie des départs dans l'air matinal, la sensualité des longues paresses et des fainéantises après des semaines de travaux ? le tressaillement du corps quand une brise soudaine le frappe dans l'étouffement chaud d'une forêt, la satisfaction animale de la flamme dans la nuit mystérieuse au milieu d'une nature inconnue ?[187]

Pour que l'âme puisse se laisser charmer par la forêt, il faut tout d'abord que le corps ait été disposé à s'en imprégner. Les romans de Marie Le Franc sont construits autour de ces personnages, homme ou femme, intrus parmi les êtres habitués à la forêt. Si certains parviennent à s'ouvrir suffisamment pour accéder à quelques instants d'extase, à se laisser saisir par « l'esprit de la forêt[188] », ces moments éphémères leur font aussi comprendre à quel point ils demeurent exclus de cette vaste nature. Le coureur des bois devient un guide, un médiateur. Simplement en posant sa main sur le bras du jeune homme envoyé la chercher lorsqu'elle s'égare, Julienne peut affirmer : « C'était un Canadien des bois : cela suffisait à inspirer confiance. Ils se ressemblaient tous, comme un arbre ressemble à un autre arbre[189] ». L'expérience en forêt s'accompagne même d'une transformation physique. Pour Jarl, le docteur en quête de ressourcement de la *Randonnée passionnée*, la comparaison avec son guide, le métis Donat Petikwi, met en évidence la nécessité de l'expérience corporelle : « […] Qu'on était léger, neuf, jeune dans l'accoutrement des bois, dépouillé tout d'un coup de ces quarante ans honteux d'être. Lui [Donat] n'avait pas besoin de casquette : son épaisse chevelure le protégeait. Sa peau couleur d'écorce claire défiait le soleil. […] Délibérément, il abandonna le rasoir Gillette sur la planche à la tête de son lit. Il reviendrait avec une barbe d'homme des bois[190] ».

[185] Damase Potvin, *La robe noire. Récit des temps héroïques où fut fondée la Nouvelle-France*, Paris, Éditions Valentin Bresle, le Mercure universel, 1932.
[186] Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, Montréal, les Éditions du « Devoir », 1931, p. 161.
[187] *Ibid.*, p. 159-160.
[188] Marie Le Franc, *La randonnée passionnée*, collection du Nénuphar, Montréal Fides, 1961 [1936].
[189] Le Franc, *Hélier*, fils des bois, p. 218.
[190] Le Franc, *La randonnée passionnée*, p. 13.

## CONCLUSION

Laissée de côté suivant les impératifs idéologiques valorisant la terre et l'agriculture, c'est dans un contexte de transition entre la colonisation et la villégiature que la forêt commence à prendre place dans les œuvres littéraires. La colonisation et la villégiature, opposées dans leur fonction, se rencontrent au profit d'une appropriation symbolique de l'environnement sylvestre et donnent naissance à ce que l'on pourrait qualifier d'un « romantisme à la québécoise ».

Cette appropriation du milieu forestier est le fruit du dialogue entre une auteure étrangère, attirée par un imaginaire romantique de la nature et curieuse de découvrir la réalité des habitants de ces vastes contrées sauvages, et d'autres auteurs canadiens-français portés par la volonté de livrer leurs propres expériences vécues au contact de la forêt. Marie Le Franc, dans ses écrits, se fait la représentante de nouvelles aspirations rendues possibles par l'expérience de la villégiature. La forêt ne se limite plus à un milieu où il faut lutter pour sa survie. Elle devient un lieu de communion avec le territoire et avec soi. Au Québec, si les auteurs qui décident d'aborder la forêt dans leurs œuvres restent peu nombreux, leurs tentatives pour exprimer les émotions ressenties au contact des espaces forestiers ont une grande valeur symbolique. La description des expériences sensorielles vécues par les personnages constitue un moyen privilégié pour les auteurs de se réapproprier le milieu forestier et de s'affranchir momentanément du contrôle idéologique qui pèse encore sur une littérature dont la vocation est de promouvoir le « retour à la terre ». Les auteurs canadiens-français entreprennent l'écriture de la forêt sur la base de leur propre vécu, et de celui de leurs ancêtres, pour qui la forêt a été et demeure, malgré leur ouverture à de nouvelles formes de contemplation, une ennemie. Contrairement au touriste, pour le missionnaire, le colon ou le coureur des bois, il n'y a parfois aucune issue à la vie en forêt. Pour ceux qui ont su intégrer en eux la forêt, que la forêt a acceptés, l'atteinte du sublime est d'une force incomparable, inaccessible à n'importe quelle forme de romantisme intellectualisé. Pour ceux que la forêt n'admet pas, qui ne parviennent pas à adapter leurs sens à ses impératifs, la forêt, malgré les brefs moments d'enchantement qu'elle procure, demeure une nature qui dépasse et domine l'espèce humaine.

# Penser dans les bois : Henry David Thoreau, de la sensibilité à l'éthique

→ *Pauline Nadrigny*[191]

> *« Quand j'écrivis les pages suivantes, ou plutôt en écrivis le principal, je vivais seul, dans les bois, à un mille de tout voisinage, en une maison que j'avais bâtie moi-même, au bord de l'Étang de Walden, à Concord, Massachusetts, et ne devais ma vie qu'au travail de mes mains. J'habitai là deux ans et deux mois. À présent me voici pour une fois encore de passage dans le monde civilisé*[192] *».*

Ces quelques lignes sont connues de tous les lycéens américains. Elles sont un peu leur « Bohême », leur « Heureux qui, comme Ulysse ». Il s'agit de l'incipit de *Walden, ou la vie dans les bois*, récit fait par Thoreau de son expérience qui dura « deux ans, deux mois, et deux jours », dans les bois près de Concord. Ce récit soulève d'innombrables questions quant à son statut : statut de cette expérience et du « je » qui la raconte ; statut littéraire : récit autobiographique, roman, essai philosophique, long poème en prose… Mais, malgré la complexité littéraire de ses écrits, leur caractère inclassable, Henry David Thoreau n'en reste pas moins l'une des figures tutélaires de la pensée américaine.

Il ne l'est pas seulement par sa réflexion politique ou par son intégration ponctuelle au cercle philosophique des transcendantalistes, dont son ami Emerson fut le plus fameux représentant – Emerson sur les terres duquel il construit sa cabane dans les bois. Il l'est aussi par ce rapport unique qu'il décrit entre l'individu et la nature, nature dont on connaît la place dans l'imaginaire américain et dont la forêt est l'une des représentations privilégiées, des premières forêts explorées par les pionniers aux forêts de Californie – on songe à la forêt de séquoia de *Vertigo*. Thoreau fait partie de cette écriture presque mythologique par laquelle l'Amérique se donne un passé, moins par l'histoire et les récits primitifs que par la permanence d'une Nature vierge dans laquelle l'individu se retrouve, se purifie. De même, la forêt est pour Thoreau le lieu d'une expérience intellectuelle et spirituelle. Elle n'est pas un lieu fictif, imaginaire, et se différencie en cela de la forêt « des philosophes » : dans le texte philosophique, la forêt apparaît parfois comme une allégorie, une forme de pensée (on pense ainsi à la forêt labyrinthique décrite par Descartes, et qui représente le difficile cheminement vers la connaissance[193]). La forêt thoreauvienne est un lieu concret d'expérience, dans lequel et par lequel l'individu se trouve – l'expression « *I found myself doing* » (je me trouvais faire) est d'ailleurs récurrente chez Thoreau. Elle est un lieu par lequel une pensée advient. Mais de quelle nature Thoreau se fait-il à la fois l'observateur, l'apôtre, le poète ? Quelle Nature donne-t-il ici à penser ? Et, à travers elle, quelle forêt ?

La forêt mise en texte par Thoreau se livre entre le sauvage et la culture, entre le *Wild* et le monde civilisé. Il y a d'abord la forêt de Walden, fréquentée par les habitants de Concord, située sur les terres d'Emerson, dont le lac est aussi la réserve de glace des villageois et dans laquelle s'immisce le sifflet de la locomotive. Nous y lisons l'expérience d'un homme venu vivre en lisière (*border life*,

[191] Culture, *Esthétique et Philosophie de l'Art* (Philosophies contemporaines).
[192] H.D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. par L. Fabulet, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1922, p. 9
[193] R. Descartes, *Discours de la méthode*, 3e partie « Quelques règles de morale tirées de la méthode ».

pour reprendre l'expression de son essai *Walking*[194]). La forêt est proche de la civilisation pastorale, les échos des vachers et des cloches du village y résonnent régulièrement. C'est donc moins la forêt que « les bois » – *the woods*. La solitude n'y est jamais absolue et l'un des intérêts du récit de Thoreau dans *Walden* est de rendre compte de cette situation marginale – moins hors marge que sur la marge. Cette forêt cultivée de la Nouvelle Angleterre, dans sa « douceur » et sa « variété[195] », est pourtant le lieu d'une expérience initiatique : d'abord ressourcement de l'individu par le contact avec la nature, elle est tout autant, par cette position particulière, un lieu privilégié pour considérer les hommes et leurs échanges, un poste d'observation du monde civilisé.

Mais il y a aussi la forêt que Thoreau décrira, dans les années qui succèdent à cette expérience, dans ses journaux. Forêts du Maine, comme celle qui, par exemple, borde le lac Chesuncook et dont Thoreau répertorie les essences, décrit les spécimens de pins. Forêt dite primaire, dangereuse, profonde, où le monde de l'homme se laisse parfois, quoique jamais totalement, oublier. Cette forêt-là, que Thoreau découvre plus tard – dès 1846, puis au cours d'excursions qui ponctueront la dernière décennie de son existence – et décrit d'abord en naturaliste lui paraît « brute et simple », presque « jusqu'à la stérilité[196] », au sens où l'homme n'en tire aucune culture. Dans la forêt civilisée, les coupes assèchent le sol, le rendent praticables, des chemins se taillent :

*« L'homme civilisé (…) dans une certaine mesure (…) domestique et cultive la forêt elle-même. Du simple fait de sa présence, en quelque sorte, il change la nature des arbres comme aucune autre créature. Le soleil, l'air, le feu peut-être, ont pénétré dans la forêt et on y fait pousser du grain. Elle a perdu son air sauvage, humide, hirsute; les innombrables arbres tombés et pourrissants ont disparu comme a disparu à leur suite l'épais manteau de mousse qui vivait sur leur dos. Et par comparaison la terre est nue, unie et desséchée[197] ».*

Dans la forêt primaire, à l'inverse, le sol est spongieux, marécageux. Il étouffe d'ailleurs les sons qui résonnaient en échos nombreux dans les bois de Walden.

Cependant, Thoreau rétablit un lien entre ces deux espaces : au fond des bois de Walden, le *Wild* est toujours à l'œuvre, moins réalité que principe actif, invitation à l'ensauvagement. Ainsi Thoreau cherche-t-il à entendre, dans le chant du coq du village voisin qui lui parvient en sa retraite, l'oiseau sauvage qu'il fut jadis, à l'arrivée des pionniers[198]. Le poète se sent invité à « suivre de temps en temps la piste de l'Indien et du bûcheron, afin de boire à une autre fontaine des Muses, plus vivifiante, et plus profonde des solitudes[199] ». Les bois et la forêt primaire ne sont pas deux espaces autonomes. Le *Wild* fait place à l'homme, qu'il y opère ses coupes (travail du bûcheron), qu'il y chasse, ou qu'il y botanise. Suivant cette « piste », Thoreau opère une expérience dont la mise en récit nous interpelle et dans laquelle la mise à contribution des sens nous éloigne de toute figuration abstraite.

[194] H.D. Thoreau, *Walking*, Applewood, Bedford MA (Concord), 1862. (trad fr : *Marcher & Une promenade en hiver*, trad. N. Mallet, Marseille, Le Mot et le Reste, 2014).
Cf. F. Specq, « Habiter la frontière. L'humanisme sauvage de Henry David Thoreau », dans Les *Forêts du Maine*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.
[195] H.D. Thoreau, *Les Forêts du Maine*, trad. A. Fayot, Paris, José Corti, 2001.
[196] *Ibid.*, p. 165.
[197] *Ibid.*
[198] H.D.T. Thoreau, *Walden*, p. 149.
[199] H.D.T. Thoreau, *Les Forêts du Maine*, p. 170.

## Hyperesthésie : la forêt sensible

La pensée de Thoreau *naît* en partie dans l'expérience de l'univers forestier. Elle ne s'y projette pas comme en un lieu fictif et abstrait. Si l'imagination opère bien sûr un travail de mise en forme sur ce territoire, elle se fait toujours en relation étroite avec un travail des sens hyperesthésique, une hypersensibilité mise en texte (texte du poète, comme du naturaliste).

Le texte thoreauvien convoque en effet l'ensemble de la sensibilité : il nous invite à une forme d'ouverture sensorielle, en mettant en question la toute-puissance du visuel dans notre appréciation d'un milieu. Ainsi la vue, chez Thoreau, est toujours pensée comme une harmonie de couleurs et de textures dans son appréhension[200] des bois. Elle appelle donc dans le même temps le vocabulaire du toucher, voire du goût. Cette ouverture sensorielle répond d'abord à un souci propre au naturaliste, qui ne s'arrête pas au port de l'arbre et à la forme de ses feuilles, mais prend note des variations de couleur et de texture. Le tactile et le gustatif sont mis à contribution, simplement pour distinguer les essences et appréhender l'objet d'étude sous tous ses aspects : ainsi, dans ce relevé fait sur la Penobscot, dans le Maine, entre les lacs Moosehorn et Chesuncook :

*« Les arbres et buissons baccifères les plus remarquables étaient le hart rouge et ses fruits blanchâtres, la viorne « bois d'orignal » le cormier, le pimbina, les « gueules noires », alors à maturité, le cornouiller alterne et le viburnum glabre duquel, (…) je goûtai le fruit ainsi que celui du « bois d'orignal » : je les trouvai tous deux remplis de graines et plutôt insipides[201] ».*

Faire l'expérience de la forêt, c'est la sentir pleinement, la goûter, la toucher, autant que la voir.

Cette appréhension multisensorielle est, plus profondément, l'occasion d'une transfiguration de la forêt, qui se fait alors réservoir de formes dynamiques, dont la plasticité autorise des métaphores : l'exemple le plus remarquable en serait les observations de l'étang de *Walden*, miroir du ciel et de l'âme. Mais, pour rester pleinement dans un contexte sylvestre, je m'arrêterai sur un passage qui met en texte l'arbre lui-même – comme matière première de l'activité humaine comme de son imagination : l'image de la souche.

*« Mon occupation dehors était de ramasser le bois mort dans la forêt, pour l'apporter dans mes mains ou sur mes épaules, quand je ne traînais pas un pin mort sous chaque bras jusqu'à mon hangar. Quelques tronçons de pin gras constituaient un véritable trésor. Il est intéressant de se rappeler ce que recèlent encore de cet aliment du feu les entrailles de la terre. (…) Des souches vieilles de trente ans ou quarante ans au moins auront encore le cœur sain, alors que l'aubier aura passé à l'état de terre végétale, comme on le voit aux écailles de l'écorce épaisse qui forme un anneau à ras de terre, distant de quatre ou cinq pouces du tour. Avec la hache et la pelle vous explorez cette mine, et suivez la réserve de moelle, jaune comme de la graisse de bœuf, ou comme si vous étiez tombé sur une veine d'or, enfoncée dans la terre[202] ».*

La description illustre cette liaison fréquente entre les registres sensoriels (par la comparaison de la souche à de la moelle ou de la graisse de bœuf). Cette approche texturale du visible permet la transmutation des matériaux. La sève devient or, et l'écriture alchimie dans laquelle se construit une réflexion philosophique sur la valeur de la matière et sur l'aveuglement des hommes (la fièvre de l'or n'est pas loin).

[200] Nous emploierons ce terme dans son sens philosophique, comme l'acte par lequel la conscience se représente le divers du perçu.
[201] *Ibid.*, p. 116.
[202] H.D. Thoreau, *Walden*, p. 287.

Un sens mérite cependant un traitement à part entière : il s'agit de la dimension sonore de la forêt[203]. Dès le récit de l'expérience de Walden, Thoreau invite son lecteur à tendre l'oreille, à mettre fin à la surdité caractéristique de notre rapport pratique et borné à notre milieu. La forêt est donc un milieu sonore, au triple sens du terme : des sons s'y produisent (son des oiseaux, du vent et de la pluie), elle produit des sons (feuilles qui bruissent, branches qui tombent), et elle est un milieu de diffusion sonore bien particulier, caractérisé par un jeu de diffraction dans lequel les troncs et les feuilles jouent un rôle essentiel. Milieu sonore, la forêt est donc auscultée par Thoreau, qui nous livre parfois des descriptions d'une acuité remarquable, comme ici, pour le son d'un simple rameau tombant à terre :

*« Le sumac (Rhus glabra) croissait en abondance autour de la maison. [..] Les gros bourgeons, [..] tard dans le printemps sortaient soudain des tiges sèches [..] et parfois si étourdiment poussaient-ils et mettaient à l'épreuve leurs faibles articulations qu'assis à ma fenêtre il m'arrivait d'entendre quelque frais et délicat rameau soudain retomber à la façon d'un éventail au sol, en l'absence du moindre souffle d'air[204] ».*

La cabane de *Walden* joue le rôle d'un point focal, d'un « défrichement[205] », d'une clairière à partir de laquelle l'on peut prêter attention aux sonorités des bois et à leur organisation en un écosystème – nous reviendrons plus loin sur cette idée. Il s'agit ainsi « d'être toujours en alerte », (« *to be always on the alert*[206] »), mais en nous dégageant des utilités, des urgences quotidiennes. L'attention vise le phénomène pour lui-même, afin de jouir de sa pure manifestation.

Cette invitation à redécouvrir les territoires sonores avec une oreille nettoyée de l'utilité pratique qui l'assourdit a pour corollaire une critique apparente des sons de la modernité qui pénètrent aussi dans la forêt, comme le sifflet de la locomotive. Les sons dits naturels nous invitent à nous tenir en éveil, à entendre (tendre vers eux). À l'inverse, le son de la locomotive atteint l'auteur jusqu'à son refuge – il force l'écoute. La réponse de Thoreau à cette invasion est une naturalisation des sons techniques : le son de la locomotive devient semblable, dans le texte, au cri de la buse, dans une remédiation qui intègre le signal parasite à l'économie des bois.

Dans les écrits postérieurs de Thoreau, ses descriptions naturalistes des forêts du Maine, le sonore garde une importance remarquable. S'y mêlent alors les réflexions acoustiques sur la rivière qui serpente dans les forêts du Maine, sons du vent dans les cimes, cris de l'orignal que l'Indien qui accompagne l'auteur dans ses excursions imite. L'eau et les bois humides se font alors le théâtre, le lieu de résonance des sons qui s'y produisent et leur donnent leur corps, leur texture et leur portée dramatique. Ainsi sur le Chesuncook :

*« Une autre fois, Joe avait encore lancé son appel et nous tendions l'oreille pour déceler l'approche d'un orignal, lorsque nous entendîmes, se répercutant faiblement le long des nefs tendues de mousse de cette cathédrale ou rampant de très loin au ras du sol, un bruit sourd, sec et précipité, avec un noyau dense, mais comme à moitié étouffé sous l'étreinte de cette forêt luxuriante et fongueuse : un bruit semblable à un claquement de porte, loin, là-bas, à l'orée de ces solitudes humides et broussailleuses. N'aurions-nous pas été là que personne ne l'eût entendu. À notre question murmurée, Joe répondit : Un arbre qui tombe[207] ».*

[203] Cf. J. Bock, « « There is music *in* every sound » : Thoreau's modernist understanding of music. » *COPAS : Current Objectives of Postgraduate American Studies 7* (2006). Consultable en ligne http://www-copas.uni-regensburg.de/index.htm Cf. P. Nadrigny, « Échos de Walden : les penseurs du paysage sonore à l'écoute de Henry David Thoreau », *in* P. Arbus et S. Lécole (Dir.), *Le paysage sonore, échographie du monde*, Actes du Colloque de Sorèze, LARA/SEPPI (à paraître).

[204] *Ibid.*, p. 134.

[205] *Ibid.*, p. 149.

[206] *The Writings of Henry D. Thoreau, Journal*, 1842-1848, Vol. 4, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 55. La traduction française des Journaux est en cours : Journal, volume I : 1837-1840, trad. T. Gillyboeuf, Finitude, 2012 et *Journal, volume 2* : 1841-1843, trad. T. Gillyboeuf, Finitude, 2013.

[207] H.D. Thoreau, *Les forêts du Maine*, p. 114.

Le bruit de l'arbre est à la fois lointain, étouffé et résolument présent, dense. Dans ce paradoxe, on comprend encore une fois combien la disponibilité de l'oreille est importante : le naturaliste qui parcourt les bois, le poète qui les chante doit se placer en alerte, faire le guet de ces manifestations sonores.

## La forêt, lieu de l'éveil

Pourquoi le son a-t-il une place si importante dans l'appréhension de la forêt chez Thoreau ? Probablement parce que, pour cet auteur, l'ouïe ne délivre pas que des sons, mais aussi une certaine harmonie, une musique du monde. Il ne nous revient pas ici d'approfondir cette idée, qui s'adosse à une conception métaphysique de la nature. Elle rattache en tout cas Thoreau au courant du transcendantalisme, notamment à Emerson et aux thèses exposées dans son essai « Nature[208] » publié en 1836 – et, à travers lui, un certain nombre de lieux communs romantiques. La forêt est un univers non pas seulement sonore mais musical, au sens où il constitue le milieu où s'exprime une harmonie entre les différents éléments qui composent ce milieu – animaux, végétaux, phénomènes climatiques. Mais cette harmonie exprime, plus profondément, une alliance entre l'homme et la Nature qu'il contemple, et dont le plaisir esthétique pris à la sonorité est le signe le plus évident. Dans Walden, la forêt est l'instrument par lequel est jouée à l'oreille de celui qui sait entendre une musique plus douce et plus libre que celle des salles de concert, une musique qu'exprime chaque aiguille de pin secouée par le vent – ainsi dans la description de l'écho des sons de cloches et des vachers qui parviennent dans les bois :

*« Il m'arrivait, en ce cas, une mélodie que l'air avait filtrée, et qui avait conversé avec chaque feuille, chaque aiguille du bois, telle part du bruit que les éléments avaient reprise, modulée, répétée en écho de vallée en vallée[209] ».*

La vie dans les bois est d'abord l'occasion d'une expérience spirituelle. Mais ce qui fait la singularité de Thoreau par rapport à Emerson est le caractère extrêmement concret de cette appréhension. C'est toujours à partir de l'appréhension sensible de son milieu, de son observation attentive que naît la considération philosophique, voire métaphysique. Comme l'écrit Michel Granger : « Walden témoigne à la fois d'un désir de purification, de spiritualisation, et d'une sensualité qui jouit de la boue des marais et du talus qui s'écroule[210] ».

L'ensauvagement décrit dans *Walden* est en effet une quête de soi, une tentative de dépouillement comme de ressourcement au contact des phénomènes spontanés de la nature. La forêt est un lieu de retraite spirituelle, elle est aussi le lieu d'un témoignage : quête d'un « retour à soi », « tentative de se reconstruire seul[211] », la forêt est une épreuve pour l'individu et sa langue, dans un cadre qui l'émancipe des contraintes de la société. Attention cependant, nous dit Granger, à ne pas faire de ce récit problématique un « manuel de sagesse pratique ». C'est que, précisément, ce que l'on vient chercher, cette nature quasi mythologique est, par définition, déjà perdue : les bois de *Walden* sont déjà civilisés. *Walden* est en fait, comme l'écrit Stanley Cavell, une tentative plus complexe et presque impossible : tentative autour de la possibilité de dire le monde dans sa nudité sauvage. Tentative impossible, mais dans laquelle une expérience décisive se fait – cette expérience n'est pas bruit, elle est déjà écriture. La nature, la forêt ne sont donc pas le but, mais l'impulsion d'un récit dans lequel l'individu se transforme.

[208] R. W. Emerson, *Essais : Nature, Confiance et autonomie, Cercles, L'Âme suprême, Le Transcendantaliste, L'Intellectuel américain, Le Poète, L'Art*, Michel Houdiard Éditeur, 2000.
[209] H.D.T. Thoreau, *Walden*, p. 147.
[210] M. Granger, *Henry David Thoreau*, Paris, Belin, 1999, p. 59.
[211] *Ibid.*

Cependant, cette mue au contact de la nature est une quête de soi que l'on engage sans la connaître : « *L'écrivain s'est retiré auprès de son étang solitaire pour passer la saison de sa mue, écrit Cavell. Ni les hommes, ni la nature ne lui ont dit quand partir, quand elle se faisait en lui*[212] ». Elle n'est pas une série d'étapes, dont le récit retracerait la succession, elle ne saurait ainsi être renouvelée et copiée. Si le poète est comparable, dans sa forêt, au coq (Chanteclerc), ce n'est pas pour inviter ses semblables à y venir à leur tour qu'il claironne mais pour « les inciter à être – réveillés par leur propre Génie –, pour leur insuffler l'aurore, pour leur donner, en plus du fait, l'idée du matin et de la mue[213] ». Il y a là une invitation à l'éveil plutôt qu'à parcourir les bois. Pourtant, on ne peut entendre cette invitation que dans la mise en mot d'une expérience concrète, vivante, sensible – cette expérience de la forêt.

C'est pour cette raison que, dans Walden, les bois ne sont jamais réductibles à un milieu au sens biologique du terme, à ce que nous appellerions aujourd'hui un écosystème. C'est particulièrement net sur le plan sonore : les descriptions sonores de Thoreau ne constituent pas l'environnement en *paysage*. Les entours de la cabane se donnent comme des sons ponctuels. Les bruits sont qualifiés et identifiés, mais ils surgissent l'un après l'autre, sans ordre d'apparition déterminé : « parfois » les rameaux d'un sumac s'écroulent sur le sol. Outre l'alternance très générale du jour et de la nuit (caractérisée par le son des grenouilles et les hululements du hibou), la seule régularité audible est celle du sifflet de la locomotive. Elle représente un autre type de réveil : non plus celui complexe et singulier que chaque lecteur est invité à chercher, mais celui qui nous alerte et rappelle le quadrillage de l'espace économique, l'activité frénétique des hommes. Les sons du chemin de fer renvoient à un espace économique et affairé, à l'inverse des sonorités naturelles qui décrivent un espace intime et qualitatif – un espace où l'éveil est possible.

## Vers une écologie ?

Il semble y avoir une nette différence entre le texte de *Walden*, entre son appréhension de l'univers forestier, et ce que nous livrent les écrits postérieurs de Thoreau – son essai *Walking*, mais surtout ses journaux de voyage et les textes publiés sur les forêts du Maine. On pourrait superficiellement résumer cette différence en opposant poésie et science : les *Journaux*, de plus en plus, privilégient une écriture directe, des descriptions détaillées des faits et délaissent les considérations éthiques, économiques, voire métaphysiques. Ne s'y livrent plus que des récits fournis des excursions de l'auteur et un travail qui le rapproche du naturaliste : répertoires d'espèces, comparaisons, dessins… Ses réflexions sur la dispersion des graines, la succession des essences de pins sont des exemples de cette évolution très nette vers un regard moins « poétique ».

C'est une opposition superficielle cependant : Thoreau, dans son *Journal*, a cette formule remarquable :

« *J'ai un carnet pour les faits et un autre pour la poésie – mais je trouve toujours difficile de préserver la vague distinction que j'ai en tête, car les faits les plus intéressants et les plus beaux sont tellement plus poétiques et c'est ce qui fait leur succès*[214] ».

[212] S. Cavell, *Sens de Walden*, tr. B. Rival et O. Berrada, Paris, Théâtre Typographique, 2007, p. 53.
[213] *Ibid.*
[214] H.D.T., *Journal*, février 1852 (trad. M. Granger).

L'enquête du naturaliste est toujours mêlée à l'entreprise poétique, d'où sa force et sa portée. On a pu voir en Thoreau le précurseur de l'écologie moderne[215] – n'est-ce pas chez lui que se trouve ébauchée, la notion d'écosystème, et ne trouve-t-on pas dans ces mêmes journaux la proposition de l'institution de parcs nationaux pour protéger la forêt de l'action des hommes ? Mais la face naturaliste de Thoreau est traversée par sa conception poétique et spirituelle de la nature : la forêt étudiée est aussi la production d'un texte, elle constitue un réservoir de formes et se perçoit comme l'occasion d'une réflexion sur la valeur de la nature. C'est ainsi dans un élan spirituel qu'une éthique de la protection de la nature voit le jour chez Thoreau.

Dans les forêts du Maine, Thoreau est à la fois témoin et critique de l'activité économique qui dénature l'environnement : sans toujours condamner la coupe des arbres (on l'a vu plus haut dans le passage sur les souches de pin), il critique l'industrialisation de cette dernière, qui ne se soucie guère de l'équilibre interne d'un milieu que Thoreau tâche de décrire. Il en va de même pour la chasse :

*« Cette expérience m'ouvrit les yeux sur la bassesse et la vulgarité des motifs qui poussent ordinairement les gens à pénétrer dans la forêt. (…) Pour un arrivé armé d'un crayon afin de dessiner ou bien d'écrire des vers, ils sont mille à venir avec à la main une hache ou un fusil[216] ».*

Plus qu'à un discours de déploration, Thoreau se livre à une description qui oppose à la matérialisation de la nature sa reconnaissance comme force vive – reconnaissance qui conduit à la mise en évidence d'une dignité. Dignité non pas seulement des formes animales mais de l'arbre lui-même : le pin, encore une fois, est au centre du texte. Le naturaliste tient la plume, tout comme le poète, or c'est celui qui écrit qui sait reconnaître la valeur de l'arbre : plus que celui qui le débite, et le vend.

*« Alors est-ce le bûcheron qui est l'ami du pin, qui est le plus proche de lui, et qui le comprend le mieux ? Est-ce le tanneur qui l'a écorcé ou le gemmeur qui l'a saigné pour en récolter la térébenthine que la postérité, à la fin de la fable, dira avoir été changé en pin ? Non, c'est le poète – c'est lui qui en fait l'usage le plus exact – (…) Tous les pins frissonnent et soupirent lorsque cet homme-là marche dans la forêt. C'est lui, c'est le poète qui les aime comme son ombre et les laisse debout[217] ».*

Il semble ici que Thoreau tombe dans une opposition naïve entre la technique qui transforme, et la poésie qui contemple. Mais le texte est plus subtil :

*« (…) j'ai compris que tous ces usages n'étaient pas les plus éminents qu'on puisse faire du pin. Ce ne sont ni ses os, ni sa peau, ni sa graisse que j'aime le plus, c'est l'essence vivante de l'arbre (non pas son essence de térébenthine) avec laquelle je suis en sympathie et qui cicatrise mes écorchures. IL est tout aussi immortel que je le suis moi-même et s'en ira peut-être dans un ciel aussi élevé pour continuer à m'y dominer de toute sa stature ».*

La métaphore autorise de voir le pin comme un être doué d'une âme qui ne se réduit pas aux os, à la peau, à la graisse. Et entre le corps du pin que les hommes transforment et son âme, entre l'essence au sens botanique et au sens spirituel, le poète choisit la seconde, avec laquelle il reconnaît une parenté presque cosmique, une appartenance à un même mouvement qui nous transcende.

[215] Cf. Michel Granger, « Walden, ou l'aménagement du Territoire », *Revue d'études anglophones*, n° 17, automne 2004 ; D. Worster, *Les pionniers de l'écologie, Une histoire des idées écologiques*, Sang de la terre, Paris, 1992 ; Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Garvard University Press, 1995 ; Frank N. Egerton, History of American ecology, Arno Press, coll. « History of ecology », 1977.

[216] H.D. Thoreau, *Forêts du Maine*, p. 131.

[217] *Ibid.*, pp. 133-134

Il faut donc prendre avec recul l'appel fait par Thoreau à la création de parcs naturels, à la fin de son récit d'excursion sur le Chesuncook :

*« Pourquoi n'aurions-nous pas (…) nos réserves nationales là où il n'y a pas besoin de détruire de village, où existent encore l'ours, la panthère, peut-être même quelques représentants de la race chasseresse, et pourquoi ne serions-nous pas chassés par la civilisation de la terre – de nos forêts, afin de préserver non pas simplement le gibier du roi mais le roi lui-même, le seigneur de la création – en vue non seulement d'un amusement ou d'une nourriture futiles mais pour l'inspiration et notre véritable re-création*[218] *».*

Sans nous attarder sur la question très délicate des populations que Thoreau comprend dans ces réserves – la race chasseresse désignant ici les Américains natifs –, notons d'abord que le souci de préservation a une visée à la fois métaphysique et humaniste. Métaphysique, car cette préservation désigne la forêt comme sacrée, œuvre du créateur ; humaniste car cette préservation est garante de notre propre recréation, de notre renouveau spirituel. Cette invitation traduit une recherche des origines, une quête de l'innocence, un désir de « remythologiser[219] » la forêt, pour reprendre l'expression de François Specq, selon qui « [l] » idée de parc national évoquée dans « Chesuncook » (…) relève plus d'une quête de pureté et d'une fantasmatique des origines que d'une réalité historique. » Car les forêts du Maine sont déjà traversées par l'histoire.

Certes, l'appel de Thoreau à préserver – réserver – la forêt dans sa pureté originelle consiste plus en un geste poétique, voire mythologique, que dans une proposition politique concrète. Cependant, il est frappant de voir combien le projet américain des parcs naturels a suivi cette logique et ce qu'elle traduit politiquement. De fait, la création des parcs naturels aux États-Unis a un sens qui dépasse des considérations purement écologiques. Derrière un geste de protection, elle traduit certainement le mythe d'une terre vierge que le pionnier a découverte, elle déshistoricise la forêt pour mieux consacrer, dans un geste qui célèbre les origines, la « nation » américaine.

Thoreau participe de cette posture, il en est même l'un des précurseurs – à défaut d'en être l'initiateur. Cette approche plus critique ne vise pas à nier la pertinence de ses écrits, mais à le replacer dans un contexte intellectuel. Elle nous permet en cela de comprendre que la conception écologique de Thoreau, si l'on choisit d'avancer ce terme encore anachronique, ne peut se couper d'enjeux qui donnent au texte une résonance sur le plan de l'histoire des idées et du devenir des États-Unis comme nation. La forêt se tient bien au centre de la pensée thoreauvienne, également dans ce qu'elle put avoir de fondateur dans l'imaginaire nord-américain.

[218] *Ibid.*
[219] F. Specq, « Henry D. Thoreau et la naissance de l'idée de parc national », *Écologie et politique* 2008/2 (N° 36), pp. 29-40.

# La Forêt des sens : art, communauté, durabilité

→ *Christie McDonald, Kevin Tervala et Suzanne Blier*[220]

Les forêts tropicales du Congo, qui couvrent entre 1 489 000 et 2 070 000 km², représentent une aire massive, la deuxième par l'étendue après l'Amazonie. Attirés par leur richesse écologique et géographique, des humains venant de presque tous les continents ont ou bien voyagé jusqu'au continent africain et/ou y ont établi leur résidence. Dans cette brève présentation, nous toucherons à la manière, en fait aux différentes manières, dont la forêt a été représentée visuellement à travers un petit échantillon d'exemples. Nous nous intéressons en particulier à la peintre américaine Anne Eisner et aux peuples Kuba et Mbuti qui habitent des forêts depuis des siècles. En abordant l'art de ces groupes et de ces peuples, ce qui nous intéresse est de saisir comment la forêt, en tant qu'environnement, a de longue date influencé la créativité et des formes artistiques. Même si toutes ces œuvres diffèrent les unes des autres, elles partagent des qualités semblables – en raison des caractéristiques écologiques qui définissent cette région forestière. Ce travail fait partie d'un projet plus large sur la forêt congolaise. Il a contribué à la réalisation d'une exposition, « The Sensory Forest : Art, Community, Sustainability », installée à la galerie SNLH Three Columns Gallery, à la Mather House, Université de Harvard, du 1e février au 11 mars 2016.

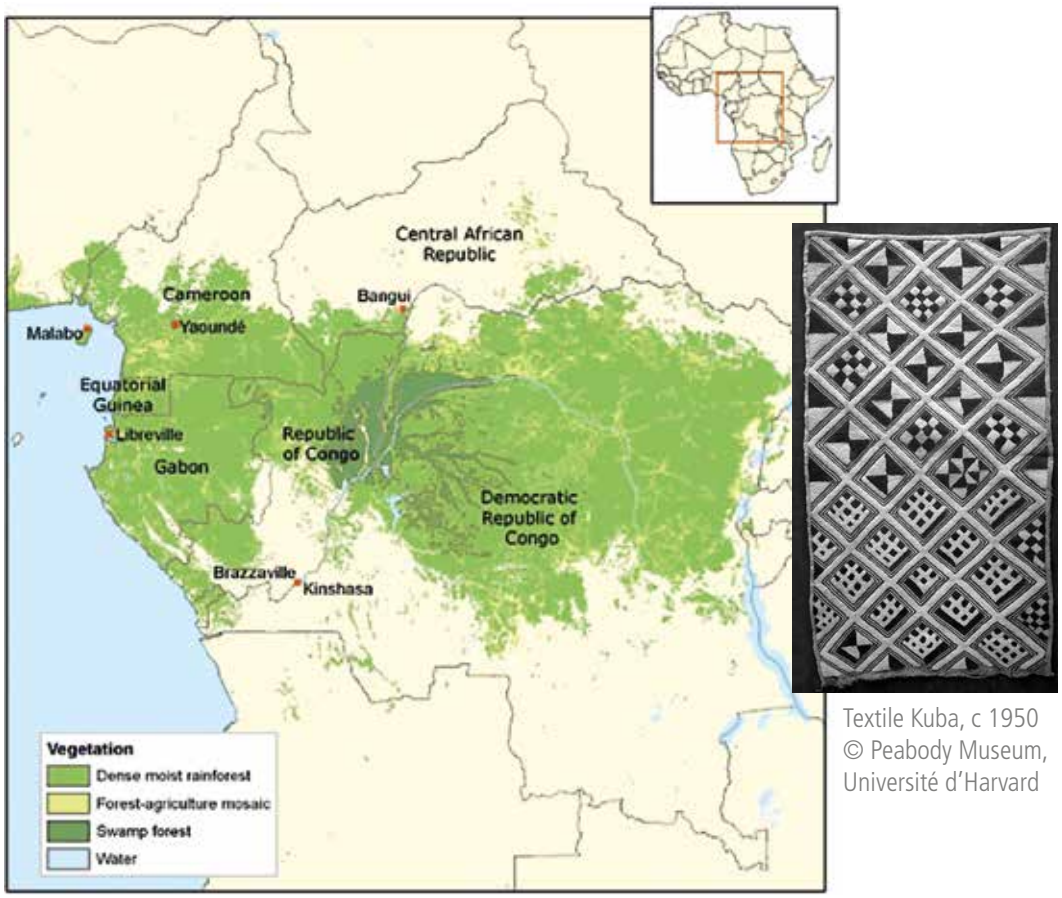
## Le contexte des arts africains de la région

Présentons en premier lieu les artistes qui sont nés dans la forêt et y ont vécu toute leur vie : les Africains. Bien que les forêts congolaises abritent des groupes ethniques et linguistiques très nombreux, nous parlerons uniquement des Mbuti du nord-est et des Kuba du sud central. (figure 1) Les artistes visuels de ces régions ont créé des œuvres que l'on peut définir (partiellement du moins) par une esthétique de l'abstraction et de la juxtaposition, qui privilégie la forme géométrique sur la représentation figurale et qui repose sur des transitions visuelles brutales ayant pour effet d'ébranler le spectateur ou la spectatrice. Les artistes Kuba et Mbuti ont perfectionné cet art de l'abstraction géométrique, surtout dans leurs textiles, qui nous intéressent ici.

[220] Harvard University. Christie Mc Donald est professeure au Département des langues et littératures romanes et de la littérature comparée ; Suzanne Blier est professeure aux Départements d'histoire de l'art et de l'architecture et des études africaines et afro-américaines ; Kevin Tervala est un doctorant au Département des études africaines et afro-américaines.

## Les Kuba

Les Kuba habitent dans la partie centrale du sud de la région forestière située dans la République démocratique du Congo, ils sont reconnus pour leur passion de l'innovation géométrique. Leurs textiles tissés sont fabriqués à partir des fibres de raphia (palmier) avec un répertoire vertigineux de patrons géométriques. S'ils sont unifiés par des tissus et des couleurs semblables, ainsi que, par l'importance accordée aux motifs géométriques en forme de losange, chacun d'entre eux présente un arrangement de motifs en alternance, des déplacements de couleur, et des transitions brusques de conception. En effet, le mathématicien Donald Crow[221] a montré dans une étude sur les traditions de textiles Kuba, que les Kuba utilisent au moins 66 % de toutes les variations possibles du design. Ces motifs sont à tel point frappants – avec des « losanges » qui s'entrecroisent, des formes en losange, et des lignes qui font des méandres – qu'ils figurent de manière importante dans des études sur l'importance des fractales africaines en tant que modèles de l'informatique.[222] Matisse disait d'ailleurs des textiles Kuba de sa propre collection : « Je ne m'ennuie jamais de les regarder longtemps »[223]. Il est clair que la complexité de ces motifs ne se limite pas au contexte de l'élite Kuba mais va au-delà dans d'autres contextes aussi.




Textile Kuba, c 1950
© Peabody Museum, Université d'Harvard

Carte de l'Afrique centrale qui montre la surface recouverte par les forêts tropicales (en vert)

[221] Donald W. Crow, "The Geometry of African Art 1: Bakuba Art," *Journal of Geometry 1*, n°. 12 (1971): 169-183. À partir de ce travail, voir Monni Adams, « Kuba Embroidered Cloth, » *African Arts* 12, n°. 1 (1978) : 24-39 +106-107.
[222] Ron Eglash, *African Fractals : Modern Computing and Indigenous design* 1999. New Brunswick: Rutgers University Press.
[223] Voir les travaux de John Mack, « Making and Seeing : Matisse and the Understanding of Kuba Pattern », *Journal of Art Historiography* 7 (2012) : np. Accessed online : https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/mack.pdf

## Les Mbuti

Comme leurs voisins au sud-ouest, les Mbuti créent aussi des motifs abstraits sur leurs textiles. L'écorce battue est créée avec l'écorce de six espèces spécifiques d'arbres dans la forêt Ituri, et les tissus résultent de la transformation fortement ritualisée de ce matériau végétal en fibre textile grâce à un processus qui comprend la pulvérisation de l'écorce dure avec un maillet jusqu'à ce qu'elle devienne souple et molle. Quand on arrive à ce point, les femmes Mbuti prennent la relève et commencent à s'en occuper ; elles peignent une variété de motifs géométriques sur la surface du tissu avec un pigment fait de racines.

Quoique très différents des productions Kuba compte tenu de l'incorporation d'espaces non décorés et de la linéarité rigoureuse de leurs formes géométriques, les textiles Mbuti se définissent également par un aplatissement (ou planéité) compositionnel et des motifs en juxtaposition. Dans un exemple Mbuti du XX^e^ siècle, on note que c'est la juxtaposition même qui définit la composition du tissu. Au premier abord, le textile semble répéter un rythme stable ABA, dans lequel des bandes de tissu noir et de terre de Sienne sont cousues afin de créer un ensemble. En y regardant de plus près cependant, on voit que la décoration consiste en motifs peints sur chaque bande qui sont uniques et indépendants. Allant des lignes fines à des points, et des contours courbés aux polygones, ces motifs invitent le spectateur à les examiner de près, en l'obligeant à focaliser son attention sur les bandes individuelles de tissu, plutôt que de saisir la composition comme une totalité.

Écorce battue Mbuti, Epulu, 150 X 141 cm, collection Christie McDonald

## Pourquoi ?

Quelles raisons motivent l'abstraction (non moderniste) de ces œuvres ? C'est un sujet d'envergure, que nous ne pourrons qu'effleurer ici. Nous proposons dès lors une explication partielle, une hypothèse qui met l'accent sur le fait que la créativité artistique ne se fait pas hors d'un contexte, mais émerge plutôt d'un dialogue entre l'artiste et le monde qui l'entoure.

Le monde qui entoure les hommes et les femmes Kuba et Mbuti, qui réalisent ces tissus et qui brodent ou peignent les motifs sur leurs surfaces, est dominé par la densité de la forêt congolaise : une forêt dense. La forêt est leur chez soi, la source de leurs moyens de subsistance, et ses caractéristiques environnementales uniques structurent leurs activités quotidiennes aussi bien que la trajectoire de leurs vies. À la différence des chercheurs qui ont écrit au sujet de ces objets[224], nous nous intéressons moins à leur sémiotique, ou à la recherche des « significations » de la forme, qu'aux motivations pour la forme elle-même.

Notre argument est que la forêt influence la manière dont les habitants perçoivent le monde qui les entoure, et que cette perception singulière se traduit en art visuel. Au-delà de l'idée d'un déterminisme environnemental, notre approche porte attention à l'action humaine (« *human agency* ») sans pour autant l'isoler de l'expérience vécue des êtres. En outre, cette approche lie l'histoire de l'art aux études psychologiques concernant les effets de l'environnement sur la pensée spatiale.

Durant les années 1960 et 70, la psychologie interculturelle a connu un certain essor. Des psychologues ont mené une série d'études sur la perception chez divers peuples à travers le monde. Leur conclusion fut que l'environnement dans lequel on vit agit sur les manières de percevoir le monde.[225] Nous soutenons qu'il est possible de relier une bonne partie des caractéristiques et des qualités des motifs Mbuti à la densité de la végétation forestière environnante. En tant qu'écosystème tropical, le Bassin du Congo se caractérise en effet par un manque d'espace ouvert et une profusion extraordinaire de biodiversité ; en outre, moins de 5 % de lumière parvient de la canopée jusqu'au sol de la forêt. N'est-il pas possible d'établir un lien entre l'appréhension visuelle limitée de cet environnement quotidien et des motifs artistiques complexes des artistes qui y vivent ? Nous pensons que oui. Nous proposons que l'innovation géométrique et la passion de la juxtaposition, si évidentes dans ces motifs à deux dimensions, favorise également à une diversité visuelle presqu'infinie.

Entre 40 % et 75 % de toutes les espèces vivantes sont présentes dans des forêts tropicales, de sorte que la simple diversité biologique de l'environnement conduit à une diversité visuelle également presqu'illimitée. Ceci s'explique du fait que l'œil humain devient plus accoutumé et attentif à la perception des différences minimes dans un champ de vision lui-même limité. Somme toute, cette perception visuelle aiguë, combinée à la diminution de la capacité d'appréhender les distances et les profondeurs, donnent à ces textiles leur style unique. Comme nous allons le voir, ces productions sont entrées en dialogue avec celles d'Anne Eisner.

[224] Voir par exemple, Vanessa Drake Moraga, *An Eternity of Forest : Paintings by Mbuti Women. Essay and Introduction to the Exhibition* (Berkeley, CA : Berkeley Art Museum, 1996). En ligne (via Wayback Machine) : http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/mbuti/brochure.html, ; Colin Turnbull, *The Mbuti Pygmies : An Ethnographic Survey* (New York : American Museum of Natural History, 1965).

[225] Voir notamment John W. Berry, « Temne and Eskimo Perceptual Skills, » *International Journal of Psychology* 1, n°. 3 (1966) : 207-229 ; Norman G. Dinges et Albert R. Hollenbeck, « Field dependence-independence *in* Navajo children, » International Journal of Psychology 13, n°. 3 (1978) : 215-220 ; et Sara B. Nerlove, Ruth H. Munroe, et Robert L. Munroe, « Effect of Environmental Experience on Spatial Ability: A Replication, » Journal of Social Psychology 84, n°. 1 (1971), pp. 3-10.

## Anne Eisner

Que dire au sujet des gens qui visitent la forêt ? Quelle sorte d'influence la forêt pourrait-elle avoir sur leurs processus créateurs ?

Anne Eisner (1911-1967), artiste-peintre américaine, a vécu pendant neuf ans dans l'ex-Congo Belge (l'actuelle République démocratique du Congo). Cette expérience l'a fait voyager à travers des frontières culturelles et spatiales. Tant du point de vue anthropologique qu'artistique, sa perspective divergeait des stéréotypes de l'époque [226]. Formée dans la tradition du renouveau du mouvement *American Scene* dans les années 1930, elle a étudié auprès de George Grosz et Emil Holzhauer à la Parson School of Fine Arts et à la Art Students League ; elle s'est également imprégnée de la longue tradition des grands maîtres, en particulier des peintres français du XIXe et du XXe siècle : Cézanne, Matisse, Gauguin, Picasso. Elle-même, comme la plupart des artistes et écrivains contemporains, connaissait jusque-là très peu cette région.

Colin Turnbull, photographie, Anne Eisner dans la forêt, 1957,
Bibliothèque Houghton, Harvard University, Cambridge, Ma.

Anne Eisner s'installa au Camp Putnam (construit par l'anthropologue Patrick Putnam, ancien de Harvard en 1925, qu'elle épousa) à la lisière de la forêt Ituri, proche de la rivière Epulu de 1946-58 ; elle est revenue aux États Unis lorsque son livre, *Madami : My Eight Years Among the Pygmies* parut en 1954. Durant les années 1940 et 50 – la période qui précéda l'effondrement du système colonial belge et l'Indépendance – des anthropologues et des touristes s'intéressèrent au peuple de l'Ituri, partiellement en raison de la communauté unique qu'y avait établie Putnam. Celle-ci consistait en trente-cinq familles de pygmées (chasseurs-cueilleurs semi-nomades) et de villageois agriculteurs Bira qui s'étaient rassemblés pour vivre et travailler autour de lui. Le camp comprenait aussi une auberge qui devint célèbre auprès des touristes et des chercheurs du monde entier, ainsi qu'un

[226] Les archives d'Anne Eisner [Putnam] se trouvent à la Houghton Library à l'Université Harvard. Voir aussi *Images of Congo : Anne Eisner's Art and Ethnography*, 1946-58, 5 Continents Press, Milan, 2005.

dispensaire de santé destiné à la population locale. En fait, depuis au moins 2500 avant Jésus Christ, des penseurs avaient été fascinés par le peuple que les Égyptiens nommaient « Pygmées ». On en trouve ainsi des mentions chez Homère, Aristote, et Hérodote, en tant que fiction ou relation de faits. Première femme blanche à séjourner de longues périodes dans les camps de Pygmées Mbuti, où ils chassaient tandis qu'elle peignait, Anne Eisner a consigné d'abondantes notes ethnographiques et transcrit pas moins de deux cents légendes pygmées.

Camp Pygmée, huile sur toile, 63,5 cm x 76,2 cm, collection privée

La région de l'Épulu constituait un carrefour de plusieurs tribus (Lese soudanique, Bira, Ndaka, Mamvu, BaNguana), et le Camp Putnam était extraordinaire de par la diversité de sa communauté. Des villageois-agriculteurs Bira et des Pygmées Mbuti y vivaient, les Mbuti voyageant entre la forêt et le Camp. Selon Francis Abiola Irele : *« le contexte colonial qui a marqué le rapport de Anne Eisner avec les Pygmées Mbuti, où elle jouissait d'une autorité et du prestige en tant que femme étrangère et blanche, n'a pas affecté fondamentalement sa manière de voir les gens, car Anne Eisner était capable de transcender la barrière raciale, langagière et des positions sociales afin de créer un lien humain dans son rapport avec les Pygmées »*[227].

Anne Eisner s'est engagée profondément dans la vie quotidienne des habitants de la région qui lui ont accordé leur confiance. Ils lui ont ainsi demandé de prendre soin de trois bébés pygmées orphelins qu'elle a élevés durant quelques années, intégrée au sein d'un vaste réseau de « mères » qui comprenait des grand'mères, tantes et voisines. Elle était fascinée par les interactions dans cette communauté complexe, et en particulier par le rapport des femmes qui s'occupaient à la fois des unes, des autres et des enfants de la communauté.

[227] Abiola Irele, « Preface », *in Images of Congo, Op. cit.*, p. 9.

L'écorce battue et la peinture des corps constituaient les seules formes d'art accessibles alors aux femmes Mbuti. Anne Eisner a fait don à l'American Museum of Natural History de vingt-deux écorces battues, et d'autres objets encore collectés à cette époque. Suzanne Blier note dans le livre *Images of Congo* que l'intérêt des modernistes (depuis Picasso, Matisse et d'autres) pour le « Primitif », constituait certainement une partie de la formation artistique de Anne Eisner, mais il semble important de signaler que le mouvement de son art vers le primitif a résulté également du dialogue de sa pratique artistique avec les écorces battues de sa propre collection[228].

Anne Eisner voyait la forêt comme un refuge, où elle se sentait privilégiée de bénéficier de l'hospitalité des Pygmées. On peut dire que dans son cas, l'influence de la forêt est moins cognitive et formelle qu'affective et figurative. Elle voyait la forêt également comme une artiste pour qui le défi consistait à réunir ses perceptions, ses sentiments et son savoir afin de les traduire dans un art visuel qui réfractait la communauté, les rapports familiaux élargis, et la forêt.

Même si nous n'avons évoqué que très peu d'œuvres – par rapport à l'immense production des résidents et visiteurs de la forêt congolaise depuis ces deux cents dernières années, nous espérons que nous avons au moins mis en évidence un lien direct entre écologie et créativité.

La forêt Ituri IX, huile sur toile, 122 cm x 127 cm, 1960, collection privée

[228] Voir Suzanne Blier, *in Images of Congo*, pp. 105-123 et Enid Schildrout, *Ibid.*, pp. 53-71.

# Pionnières et chevalières de la table ronde

→ *Paul Arnould*[229]

Table ronde : un mot qui sonne bon le médiéval légendaire avec la figure mythique du roi Arthur. Une configuration qui est aussi le passage obligé de nombreux colloques et de moult conférences. La table ronde met en scène un groupe de personnes, choisies pour leurs compétences. Elles débattent d'abord entre elles sous l'œil bienveillant et l'oreille vigilante d'un modérateur. Elles sont censées répondre aussi aux questions du public. Le Groupe d'Histoire des Forêts Françaises ne s'était pas encore essayé à cette forme de débat à haut risque. Alors que l'ambition d'une table ronde est de susciter le dialogue, le risque majeur est d'assister à une succession de monologues sans grand intérêt.

Organiser une table ronde à six personnes était une gageure. Tous les bons organisateurs vous le diront, le nombre idéal est de trois, au maximum de quatre personnes. À six, en un laps de temps réduit, il fallait que les intervenantes acceptent de se plier à un cahier des charges drastique, concernant le temps de parole et les thématiques abordées. Il ne s'agissait pas de déraper ou de chercher à tirer la couverture à soi, forcément au détriment des autres oratrices. Miracle ! Les six participantes ont totalement joué ce jeu du temps compté et de l'écoute des autres expériences. Grâce leur en soit rendue ! Les pionnières de l'exercice ont donné un exemple de concision et de densité qui servira de références pour les années à venir, si l'expérience est poursuivie.

Yves Poss, ingénieur des eaux et forêts, et Véronique Dassié, anthropologue, étaient les initiateurs de cet exercice. Ils avaient envisagé cette table ronde pour permettre à des gestionnaires de s'exprimer dans un cadre où le visuel et l'empirique tenaient une place de choix. Les profils des participantes, véritables chevalières de la table ronde, donnaient une belle idée des multiples entrées possibles dans le domaine de l'exercice de tous les sens en forêt. Philosophe, historienne, artiste, juriste, biologiste, gestionnaire…, l'étiquette disciplinaire importait peu. Toutes avaient en fait le même fil directeur, la même foi dans le fait que la forêt mérite mieux que les plates approches en termes techniciens ou simplement éco systémiques qui mutilent la richesse d'un objet foisonnant.

Le modérateur avait proposé aux participantes un canevas de questions pour tenter de cadrer un tant soit peu, *a priori*, l'exercice. En voici le contenu.

> *« Comment vous est venue l'idée de travailler sur l'approche sensorielle ? Quelles motivations ?*
>
> *Idée individuelle ? Proposée par qui ? Ou conception collective impliquant plusieurs partenaires ?*
>
> *Aviez-vous un modèle de référence ? En France ou à l'étranger ?*
>
> *Comment s'est fait le choix du ou des lieux de la mise en spectacle ou en action des sens ? Préciser les types de milieu où l'action s'est déroulée : parking, clairière, lisière, sous-bois, taillis, futaie..?*
>
> *Avez-vous choisi une saison particulière ?*
>
> *Décrire les réticences éventuelles, les blocages. En cas de refus, comment avez-vous réussi à convaincre ? Quelles retombées ?*
>
> *Événement sans suite ou susceptible d'être repris, amplifié, amélioré et proposé éventuellement pour d'autres forêts ? »*

[229] Professeur émérite ENS de Lyon.

Il est remarquable que ces quelques lignes n'aient pas servi de carcan ou n'aient pas bridé la belle créativité des intervenantes.

Sarah Kertudo introduit la séquence avec des extraits d'entretiens, de personnes que l'on hésite souvent à qualifier d'aveugles, de déficientes visuelles, ou de mal voyantes. Ils ont été réalisés à la demande de Chantal Auriel, chargée de mission au Parc naturel régional du Vexin. Sarah nous met immédiatement en garde contre les idées reçues, les risques de simplisme. Les paroles de Zahi, Jean Yves, Teddy, David et du frère de Sarah composent l'étonnante palette des attentes allant de la recherche d'objectivité et de connaissances à la demande de sensible et de poésie pure. Le ton est donné. L'échange et l'écoute réciproque entre celui qui voit et celui qui veut voir sont au cœur du sujet. Nos sens sont en alerte.

Le duo Véronique Pichot/Laëtitia Barbier se veut la voix d'une institution innovante, l'Agence des espaces verts de la région parisienne. Au-delà du rappel des cinq objectifs de l'institution en matière d'environnement et de protection de la nature, elles nous font part d'une expérience unique en France, celle de forestiers juniors, créée en 1992. Un programme « agriculteurs juniors » a vu le jour en 2011 inspiré du modèle forestier. Il est si rare que la forêt soit en avance sur le monde agricole que le fait mérite d'être malicieusement relevé. Le programme « *De jours comme deux nuits* », d'immersion en forêt, dans un contexte de plus en plus aseptisé et hyper sécurisé, où ce type d'initiative casse les prudences excessives, est tout à fait exceptionnel. On comprend que les jeunes participant(e)s en gardent un souvenir fort.

Céline Gandoin fait part de son expérience, en tant que gestionnaire de l'Office national des forêts à Bourg-en-Bresse. Deux principes clés guident les initiatives des agents du grand établissement gestionnaire des forêts de l'État : révéler « l'esprit des lieux » et aider à « vivre la forêt ». Le cahier des charges est ambitieux. Il suppose d'être capable de mobiliser les possibilités du land art pour symboliser le pâturage, les chutes de blocs, le reboisement. Pour éviter l'aspect gadget de l'utilisation de ces médias, Céline Gandoin rappelle avec justesse que, dans certains lieux, il n'est surtout pas question de lourdement souligner ou canaliser l'émotion. *« Les accessoires (panneaux explicatifs, télescopes, etc.) sont incongrus. L'interprète doit se placer en retrait et se taire ».*

Chantal Aurier, chargée de mission éducation au territoire, au Parc naturel régional du Vexin français, fait écho aux propos liminaires de Sarah Kertudo. Après avoir situées les structures institutionnelles que sont les parcs naturels régionaux et celui du Vexin Français en particulier, elle expose la lente maturation des réflexions sur la question du handicap. Les premières prises en compte se font en liaison avec une association au joli nom d'*« Escapade liberté mobilité »*. Elles ont porté au départ sur des aspects essentiellement techniques, l'utilisation d'un véhicule électrique facile à commander pour une personne à mobilité réduite. Plus ambitieuse est la question de l'accueil des personnes. Un des principes de base a été de mêler public en situation de handicap et personnes valides pour nouer un dialogue. Un autre chantier a consisté à sensibiliser et former des animateurs, des accompagnateurs. Beau laboratoire de terrain.

Anne-Marie Granet, de l'Office national des forêts, s'est faite la représentante de trois expériences pour aider les urbains à mieux « *marcher, observer, sentir et ressentir* ».

Les noms de ces expérimentations me séduisent par leur créativité « Débranche en forêt », réalisé en septembre 2015, en forêt de Haguenau, « Sen'Art », en forêt de Sénart dans l'Essonne, en liaison avec un projet européen franco-suédois « Urban Woods for People », en 2003-2005 ou « le chemin des enfants » en forêt communale de Saint – Avold, en 2007.

Les maîtres mots de ces réalisations sont toujours les mêmes, mobilisation de personnes passionnées, souci de faire appel aux sens en donnant du sens et de l'émotion.

Sylvie Dallet n'est pas une gestionnaire mais c'est assurément une visionnaire. Cette universitaire a su, dans le village au nom prestigieux de Chavaniac-Lafayette, résonnant de l'élan révolutionnaire américain et français, en Haute-Loire, mobiliser depuis 2010, les énergies d'artistes-chercheurs. Elle leur propose, sous l'appellation, toujours sous forme de jeux sur les mots « *Les arts foreztiers* », de s'engager sous la bannière des trois beaux mots d'égalité des artistes venus de tous horizons (photographes, chanteurs, danseurs, plasticiens, performers et installateurs), de liberté de la création et de fraternité des passants, des artistes, des forestiers et des botanistes. La magie des lieux et leur charge historique et poétique sont magnifiquement évoquées par Sylvie Dallet. Le métissage et l'hybridation sont au cœur du projet.

Ce palimpseste d'évocations constitue un magnifique bouquet d'expériences non conventionnelles où s'inventent de nouvelles formes de liens avec la forêt. La quête du graal de la connaissance intimiste des milieux forestiers où tous les sens visent à créer un surplus de sens se lit en filigrane de toutes ces expériences. Merci à toutes ces fées inventant des élixirs de jouvence. À déguster sans modér « art » ion.

# La Forêt à l'épreuve des sens

→ *Anne-Sarah Kertudo*[230]

Le handicap a toute sa place dans ces échanges autour de la forêt car il parle de deux choses : du corps et de l'environnement.

Le handicap apparaît quand la déficience de mon corps se heurte à un environnement qui ne lui est pas adapté. Telle est la définition légale de cette situation qu'est le handicap. Le handicap ne se situe donc pas dans mon corps mais exactement entre mon corps et l'extérieur, entre ma personne et les éléments qui l'entourent.

Notre société fait le choix de compenser le handicap. Comment compenser le handicap dans la nature, comment l'effacer lorsqu'on se trouve en forêt ? Je me suis posé cette question à deux occasions, lors d'expériences que je vais vous relater ici.

## Le Parc Naturel Régional du Vexin

Il y a deux ans, j'ai rencontré Chantal Auriel, du Parc naturel régional du Vexin. Elle m'a demandé de rendre accessible le Parc aux personnes déficientes visuelles. Consultante handicap depuis une dizaine d'années, j'ai mené des projets sur mesure en entreprise, dans des écoles, dans des tribunaux.. Mais jamais en milieu naturel. Comment permettre aux personnes aveugles, malvoyantes, de voir, appréhender, percevoir la forêt, l'étang, les prairies, les arbres du Parc ? J'avais moi-même perdu la vue un an plus tôt et découvrir le monde sans le voir restait pour moi une question entière. J'ai proposé à Chantal d'interroger des personnes aveugles ou malvoyantes.

J'ai vu Zahi d'abord, ami d'ami, devenu aveugle dix ans plus tôt suite à un accident. Zahi m'a dit vouloir une description « objective » : combien d'arbres, quelle hauteur, qu'on lui dessine dans la main la forme de l'étang ou qu'il découvre les reliefs à l'aide d'une maquette tactile, pourquoi pas ?

Jean-Yves, mon beau-père, devenu peu à peu aveugle à cause d'une maladie dégénérative, m'a dit que ce qui l'intéressait, lui, c'était d'acquérir de nouvelles connaissances : comment fonctionne l'écosystème, quelle faune vit dans ce milieu, comment travaillent les forestiers ?

Teddy, le père d'une amie, ne partageait pas du tout cette envie bien qu'il ait perdu la vue au même âge et dans les mêmes conditions : « *Je ne veux aucun commentaire. Je veux entendre craquer les branches sous mes pas, sentir le vent et le soleil sur ma peau, respirer les odeurs humides, et poser mes mains sur les arbres, les enlacer pour vibrer de leur énergie.* »

David, lui, est malvoyant, il dirige le Salon du livre de Provins, il a une autre approche : « *La forêt serait le décor rêvé pour des lectures de poèmes. Elle ajouterait la sensualité* ».

Enfin, j'ai interrogé mon frère, qui a perdu la vue il y a quinze ans : « *Le seul besoin que tu as, quand tu ne vois pas, c'est une personne qui t'accompagne. Une personne vivante, une vraie. Les gadgets et la technologie ne remplaceront jamais l'humain* ».

[230] Juriste, chargée de mission « professionnels du droit et handicap », association Droit Pluriel, responsable du Diplôme Universitaire « Le handicap dans l'accès au droit », à l'Université catholique de Lyon.

J'ai visité ce Parc. J'en ai retenu une image magnifique : l'étang est rempli de poissons rouges abandonnés par les gens de passage. Lorsque le soleil se couche, il se reflète dans l'eau qui scintille de mille feux rouge et or. Je ne sais plus qui m'a parlé de ça. Peu importe. L'image que je garde en tête est peut-être plus belle que celle que j'aurais pu voir.

Ce que j'ai appris de cette expérience, c'est qu'il n'y a pas une façon de rendre accessible la forêt mais autant de façons que d'individus. Le handicap ne se pose pas comme une équation problème/solution. Tout repose sur la relation et l'échange.

## Les plantes et la langue des signes

Ma seconde expérience concerne le végétal et la langue des signes.

Avant de perdre la vue, je faisais du conseil juridique pour les sourds et je participais à divers projets artistiques faisant intervenir la langue des signes. Loïc le Noan, responsable de l'association « Ville en herbe », m'avait alors demandé de l'aider à imaginer un événement bilingue où les sourds pourraient venir poser leurs questions liées au végétal.

Nous avons fait appel à des interprètes en langue des signes et l'équipe de « Ville en herbe » a compris qu'un travail préalable serait nécessaire avec les interprètes. Il n'existe pas forcément un signe pour chaque mot. Ainsi, si je parle d'une feuille d'érable, ou d'un rhizome de bambou, l'interprète va les représenter, les dessiner avec ses mains. Il faut donc qu'il sache à quoi ressemblent ces végétaux. La langue des signes va conduire à regarder le végétal, à prendre ce temps-là, à observer ce qui se distingue chez lui, ce qui le caractérise. Il faudra ensuite en décrire les détails, les dents, les nervures de la feuille, les nœuds et les blessures des troncs d'arbres.

Le handicap apprend à écouter, à regarder, à découvrir l'environnement. Comme tout obstacle, le handicap peut devenir ainsi un puissant moteur de création et d'invention, un révélateur qui permet une approche inédite et particulièrement sensuelle de la forêt.

# L'école grandeur nature

→ *Véronique Pichot*[231] *et Laëtitia Barbier*[232]

L'agence des espaces verts (AEV) de la Région Île-de-France met en œuvre, depuis de nombreuses années déjà, deux programmes d'éducation à l'environnement novateurs sur le territoire francilien : « Forestiers Juniors » et « Agriculteurs Juniors » qui touchent, chaque année, près de 10 000 écoliers du CP au CM2. Forte de ce succès, l'AEV a souhaité aller plus loin et encourager encore davantage l'ouverture de l'école vers l'extérieur en développant le programme « De jour comme deux nuits », totalement unique en France, combinant – dans un cadre scolaire – ateliers axés sur la pédagogie corporelle ou l'imaginaire et campement en forêt. Trois jours et deux nuits en immersion totale et en symbiose avec la nature.

## L'AEV et l'éducation à l'environnement : une histoire qui dure !

C'est l'un des défis sans cesse renouvelé de l'AEV : faire découvrir et apprécier les beautés de la forêt aux jeunes Franciliens. Ici plus qu'ailleurs, la pression urbaine fait de la préservation des espaces naturels et de la sensibilisation des jeunes générations un enjeu stratégique. C'est pourquoi l'AEV a développé, en complémentarité avec ses missions historiques dédiées à la protection des espaces naturels, des programmes scolaires d'éducation à l'environnement menés en partenariat avec l'Éducation nationale.

Avec le lancement, en 1992, du programme « Forestiers Juniors » au cœur de la forêt régionale de Bondy (Seine-Saint Denis), l'AEV est devenue un précurseur de l'éducation à l'environnement pour un développement durable. Du CP au CM2, les éco-animateurs de l'Agence des espaces verts, en collaboration avec le corps enseignant, proposent diverses activités pédagogiques en classe et des sorties sur le terrain. Découverte sensorielle de la forêt, traces et indices d'animaux, cycle de l'eau, habitants de la mare, ramassage de déchets, jeux de pistes sur les mystères de la forêt.. sont autant de thématiques que les écoliers découvrent tout au long de leur initiation.

Forte du savoir-faire développé, saison après saison, avec le programme « Forestiers Juniors », l'AEV a décliné le modèle et proposé, en 2011, le pendant agricole pour opérer un véritable travail de reconnexion de la ville avec l'agriculture. Le programme « Agriculteurs Juniors » mixe une fois encore théorie et pratique sur le terrain avec, à la clé, la rencontre avec des agriculteurs locaux directement sur leurs exploitations.

Au total, ces deux programmes accompagnent chaque année près de 10 000 écoliers franciliens dans la découverte, l'apprentissage et la compréhension de leur environnement. L'AEV mène ainsi une expérience unique en France par sa portée et sa longévité et apporte des réponses concrètes à la préservation et à la gestion durable des forêts et des espaces agricoles.

En 2012 germe l'idée d'un tout nouveau programme au sein des équipes de l'AEV. « Il nous semblait que nous pouvions aller plus loin », explique Laëtitia Barbier, responsable Éducation à l'environnement du territoire Nord-Est. « Il manquait selon nous une dimension : celle de l'émerveillement. »

[231] Responsable du service communication, Agence des espaces verts de la Région d'Ile-de-France, 90-92 avenue du Général Leclerc – 93500 Pantin.
[232] Responsable Éducation à L'Environnement du Territoire Nord-Est, Agence des Espaces Verts de la Région d'Ile-de-France, Service Éducation à l'Environnement, Chemin de la Brosse – 77164 Ferrières-en-Brie.

Comment marquer positivement un écolier et créer chez lui un attachement durable pour la forêt ? Trois années de réflexions et d'échanges auront été nécessaires entre l'AEV et l'Éducation nationale pour voir aboutir un concept audacieux, baptisé « De jour comme deux nuits » qui pose comme postulat que l'expérience sensorielle vaut mieux que de longues heures de théorie.

## Une approche immersive

En clôture du cursus « Forestiers Juniors », ce tout nouveau programme, unique en France, permet aux jeunes Robinsons en herbe une vraie rencontre avec la nature. Trois jours et deux nuits en immersion totale en forêt !

« La question de l'éducation à la nature resterait sans lendemain si elle n'était pas soutenue d'une pédagogie permettant la rencontre et l'expérience vivante d'immersion dans les milieux naturels » explique Laëtitia Barbier. « Comprendre » signifie « prendre avec », d'où la nécessaire participation du corps sensoriel et moteur ».

Pour cette approche immersive, largement inspirée d'expériences similaires menées à l'étranger, (dans les pays anglo-saxons notamment), l'AEV a souhaité offrir, en guise d'écrin naturel, l'un des fleurons des propriétés régionales : la forêt de Ferrières, en Seine-et-Marne.

Encadrés par leur professeur et plusieurs éco-animateurs de l'AEV, les élèves de CM2 participent à des ateliers en pleine nature axés sur la pédagogie corporelle ou l'imaginaire, qui cultivent l'aspect émotionnel et le plaisir d'apprendre par la fabrication. Au programme : fabrication de cabanes, confection de jouets naturels, musique verte, marches dans l'obscurité, repérage de traces et indices d'animaux… et, fait unique en France dans un cadre scolaire, un hébergement sous tente, en pleine forêt.

*« La vie moderne ne favorise plus la découverte de l'environnement par les sens, précise Laëtitia Barbier. En passant par une approche immersive, avec une classe plongée dans les sons, les odeurs, les couleurs de l'univers forestier, on favorise son appropriation.. et la longévité des souvenirs chez les enfants ! »*

## Des pédagogies diversifiées au service d'objectifs précis

Dans un lieu à sollicitations multiples tel que la forêt, tous les éléments du milieu constituent des actes d'apprentissage. En outre, les approches pédagogiques sont volontairement les plus diversifiées possibles, de manière à ce que les enfants s'approprient l'espace tout autant que les savoirs, dans la globalité de leur être. Elles combinent ainsi pédagogie rationnelle (apprendre des savoirs, comprendre des notions…), pédagogie de l'imaginaire (réciter des contes, créer des œuvres de land'art..) ou encore pédagogie corporelle (développer les sens et la motricité dans le lieu, enrichir ses outils perceptifs et sa connaissance sensible…).

Un « conseil des enfants » a lieu chaque soir autour du feu pour un retour sur les expériences de la journée et un partage des apprentissages. Il s'agit d'un temps de formalisation fondamental dans la prise de conscience de ce qui se joue entre l'enfant et la forêt. L'occasion également pour l'équipe encadrante de vérifier, au travers des témoignages, que les objectifs de socialisation, d'écologisation et de personnalisation ont bien été atteints.

## Semer des graines d'avenir

Que restera-t-il de cette immersion sous les frondaisons vertes de la forêt régionale de Ferrières ? Si rien ne garantit la durabilité d'un souvenir, une chose est sûre : de retour en classe, les élèves ne tarissent pas de superlatifs pour raconter leur expérience. En se retrouvant en symbiose avec la nature, les enfants font plus facilement appel à leur imaginaire, et déconstruisent d'eux-mêmes leurs éventuels peurs et préjugés sur cet environnement méconnu. En un mot : ils se découvrent.

« L'environnement naturel n'est plus le milieu « naturel » des jeunes. Qu'ils habitent en ville ou à la campagne, leurs loisirs sont devenus majoritairement virtuels », explique Laëtitia Barbier. « Dormir en forêt, de façon totalement sécurisée, aura contribué à lever les peurs, à les rendre sensible à d'autres formes de vie et devenir attentif à leur préservation. C'est un moment de socialisation et d'écologisation puissant ».

Avec autant de bons moments ancrés dans les esprits des jeunes écoliers, l'AEV fait le pari que la forêt et la beauté de ses écosystèmes ne devraient pas être oubliées de sitôt. Le socle d'une attention plus grande à la nature lorsqu'ils seront devenus adultes ?

### L'AEV, UN OUTIL UNIQUE DE PROTECTION DES ESPACES NATURELS

L'agence des espaces verts de la Région Île-de-France (AEV) est née le 2 octobre 1976. Établissement public administratif, elle est un outil essentiel de la politique régionale en matière de protection, d'aménagement et de gestion des espaces naturels. L'AEV poursuit cinq missions sur les 14 000 hectares de propriétés régionales qu'elle gère :

1. **Aménager le territoire**
   Pour sauvegarder le patrimoine écologique et améliorer le cadre de vie des Franciliens, l'AEV acquiert et met en valeur des forêts, sites écologiques, trames vertes… Elle œuvre également, aux côtés des collectivités territoriales, pour un retour de la nature en ville.
2. **Ouvrir les forêts et les espaces naturels**
   Loin de mettre sous cloche les espaces qu'elle acquiert, l'AEV a pour vocation de les ouvrir au public pour favoriser l'accès aux espaces naturels de proximité en faire bénéficier le plus grand nombre. Plus de 30 sites régionaux sont ainsi ouverts à la balade !
3. **Maintenir l'agriculture périurbaine**
   Pour lutter contre la pression urbaine et aider le secteur agricole à se développer, l'AEV pratique une veille foncière et acquiert, si nécessaire, des espaces agricoles dans la « ceinture verte » qu'elle loue à des agriculteurs.
4. **Préserver la biodiversité**
   Par le biais d'études et de modes de gestion écologiques, les agents de terrain de l'AEV assurent la protection de la faune et de la flore, la surveillance et l'entretien des propriétés régionales. L'agence gère également cinq réserves naturelles régionales et trois sites Natura 2000.
5. **Sensibiliser à l'environnement**
   Les programmes d'éducation « Forestiers Juniors », « Agriculteurs Juniors » et « De jour comme deux nuits » permettent à l'AEV de sensibiliser les écoliers franciliens. Des sorties natures gratuites, animées par des spécialistes, sont aussi proposées à tout public, chaque week-end, dans les espaces naturels régionaux.

# Renforcer l'expérience du visiteur par la stimulation sensorielle

→ *Céline Gandoin*[233]

La forêt est un tourbillon de sons, d'odeurs, d'ambiances dans lequel nous pénétrons à travers nos sens et nos émotions. Mais lors d'une visite « banale » en forêt, qu'en est-il du regard porté par les visiteurs ? Comment, en tant que gestionnaire de forêts accueillant du public, révéler « l'esprit » des lieux, et proposer aux visiteurs, aux attentes souvent peu précises et contradictoires, une expérience particulière, celle de « vivre la forêt » ?

Dans un premier temps, le travail du forestier permet d'offrir un « beau tableau ».

Pour le visiteur, une forêt « naturelle » est une forêt où les activités humaines sont peu marquées dans le paysage, par rapport à sa propre perception esthétique de la forêt. Mais il ne va pas apprécier pour autant les forêts non exploitées où le désordre semble régner.

Les aménagements d'accueil sont réalisés en harmonie avec les caractères du lieu, ses formes, ses couleurs. Le cheminement sert de parcours de visite. Il est l'élément de guidage qui permet l'immersion du visiteur à travers la forêt. Il amène un regard différent sur les objets et les formes de la nature (un arbre remarquable, un point de vue, les différences de lumière…), créant des surprises qui rythment la visite en donnant envie au visiteur d'aller d'un point à un autre, de découvrir la suite…

*« C'est le code esthétique – le paysage est constitué d'éléments disparates, disposés en différents plans, différenciés par la distance, la couleur, la texture – qui dicte la création des sentiers de promenade »* (Kalaora, 2009)[234].

Enfin, la mise en place de médias va permettre d'enrichir la rencontre entre le visiteur et la forêt, de créer des effets de sens pour révéler le patrimoine. Certains sont particulièrement adaptés pour renforcer l'expérience esthétique de la forêt :

- les outils sensoriels, pour voir, toucher, observer, écouter et ainsi mettre le visiteur en relation avec toutes les dimensions sensorielles du patrimoine naturel ;
- la création d'œuvres sur sites, comme les sculptures et les œuvres éphémères du land art, qui proposent des « regards d'artistes ». L'émotion esthétique de ces œuvres est renforcée par le cadre naturel, dont elles sont indissociables.

Exemple : Utilisation d'œuvres d'art comme média, sentier d'interprétation « Au fil d'une légende » en forêt domaniale de la Valserine (Ain).

La médiatisation du parcours associe un livret avec des œuvres médias *in situ*. Les sculptures permettent de mettre les visiteurs en relation avec des objets du patrimoine :

- en pleine forêt, de petites sculptures forment un troupeau qui raconte le pâturage de cette partie de la montagne. Elles sont disposées à proximité d'un muret qui témoigne de cette ancienne pratique (Photo 1) ;
- une sculpture monumentale tout en équilibre implantée à proximité d'une zone d'éboulement sensibilise les visiteurs aux risques naturels ;
- des boules de bois plantées sur des tiges d'acier fixées sur un bloc rocheux évoquent le reboisement de la montagne mise à nue par l'érosion (Photo 2).

[233] Office National des Forêts, Agence Ain-Loire-Rhône, Bourg-en-Bresse

[234] Kalaora, B., « Les salons verts : parcours de la ville à la forêt », dans *Collectif, La théorie du paysage en France*. (1974-1994). Sous la direction d'Alain Roger ; Seyssel : Champ Vallon, 2009.

Photo 1 : En pleine forêt, des petites sculptures forment un troupeau qui raconte le pâturage de cette partie de la montagne. Elles sont disposées à proximité d'un muret qui témoigne de cette ancienne pratique. Marc Averly (2011), sentier d'interprétation « Au fil d'une légende », forêt domaniale de la Valserine. © Céline Gandoin, *ONF*

Photo 2 : Des boules de bois plantées sur des tiges d'acier fixées sur un bloc rocheux évoquent le reboisement de la montagne mise à nue par l'érosion. Marc Averly (2011), sentier d'interprétation « Au fil d'une légende », forêt domaniale de la Valserine. © Céline Gandoin, *ONF*

Les sculptures disposées sur le parcours permettent également de diversifier les approches et de créer des effets de surprise : sculpture sonore à percussion, guirlande sonore de tavaillons,… (Photos 3 et 4).

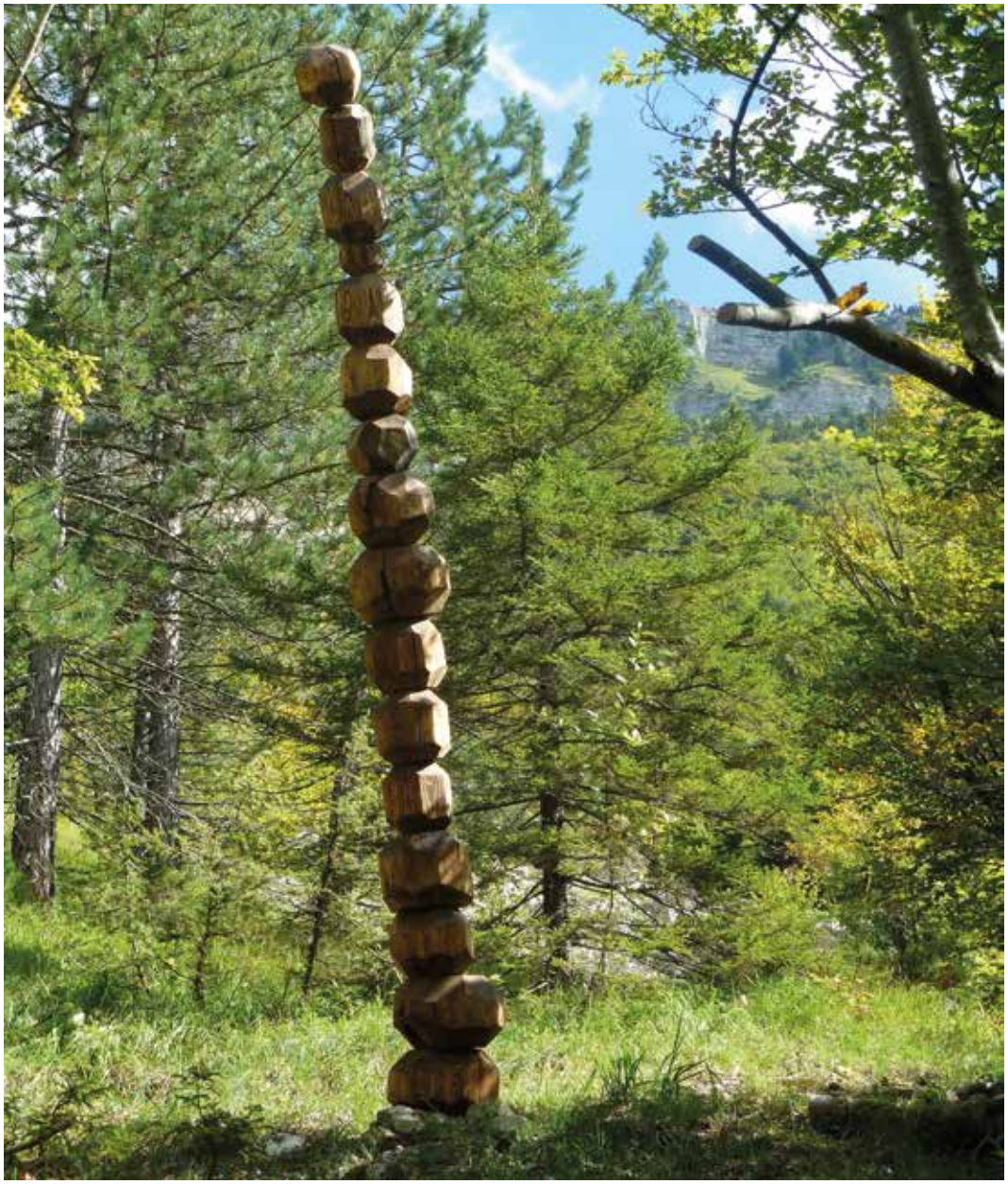


Photo 3 : Cette sculpture tout en équilibre implantée à proximité d'une zone d'éboulement sensibilise les visiteurs aux risques naturels. Marc Averly (2011), sentier d'interprétation « Au fil d'une légende », forêt domaniale de la Valserine. © Céline Gandoin, ONF

Photo 4 : Installée sur un promontoire, cette sculpture sonore de José le Piez (2011) propose une pause ludique et sensorielle au visiteur. Sentier d'interprétation « Au fil d'une légende », forêt domaniale de la Valserine. © Céline Gandoin, ONF

Par la provocation sensorielle, le visiteur va s'impliquer personnellement et ressentir le lieu. L'émotion provoquée participe à la création d'une relation privilégiée, propice à la sensibilisation du visiteur et à son ressourcement.

Toutefois, il convient de garder à l'esprit que, lorsque le site possède par lui-même une force d'évocation particulière avec une forte charge émotionnelle, le meilleur choix de médiation… peut-être celui de ne rien mettre. L'expérience proposée au visiteur doit maintenir l'équilibre entre le média, sa technique et ses contenus, et le ressenti, l'émotion qui se dégage du patrimoine, son « âme » avec ses valeurs identitaires et esthétiques. Un simple banc, judicieusement positionné, peut se révéler un média particulièrement efficace dans la création d'une relation sensible avec le lieu, sa mise en contemplation.

*« Il est des lieux où le spectacle de la nature ou la vue de certains sites humanisés a une puissance d'évocation et d'émotion telle que tout commentaire est surabondant. Les accessoires (panneaux explicatifs, télescopes, etc.) sont incongrus. L'interprète doit se placer en retrait et se taire. Qu'il parle au visiteur de la beauté de la scène ou qu'il l'entretienne d'autre chose, il altèrera de toute façon la contemplation personnelle que le spectacle mérite ».* (Tilden, 1957 cité par Bringer J.-P., 1988)[235] (Illustration 5 et 6).

Photo 5 : Le cheminement permet l'immersion du visiteur à travers la forêt. Sentier d'interprétation de la forêt du Grand Bois, Ville de Saint Etienne. © Céline Gandoin, ONF

Photo 6 : Les cornes auditives de Marc Charroin (2011 pour la Ville de Saint Etienne) permettent d'entendre la rivière en contrebas du sentier. Sentier d'interprétation de la forêt du Grand Bois, Ville de Saint Etienne. © Céline Gandoin, ONF

[235] Bringer, J.-P., *Concept et démarches de l'interprétation*, 1988. Consulté le 20 mars 2016, sur ATEN : http://ct20.espaces-naturels.fr/

# Des sorties nature avec le Parc du Vexin français accessible à tous

→ *Chantal Auriel*[236]

Il existe actuellement 51 Parcs naturels régionaux en France. Les Parcs sont des territoires qui ont pour vocation d'asseoir un développement économique et social du territoire, tout en préservant et valorisant le patrimoine naturel, culturel et paysager. La richesse des Parcs réside dans la transversalité dont ils font preuve, en intégrant les enjeux de biodiversité à leurs projets de territoire.

Les cinq missions des Parcs naturels régionaux (article R333-4 du Code de l'Environnement) sont :
- la protection et la gestion du patrimoine naturel, culturel et paysager ;
- l'aménagement du territoire ;
- le développement économique et social ;
- l'accueil, l'éducation et l'information ;
- l'expérimentation, l'innovation.

Dans un Parc, tout le monde doit s'épanouir, la nature comme les populations. Aussi, les Parcs partagent leur projet. Ils organisent des sorties découverte, développent des programmes d'éducation à l'environnement, proposent des activités culturelles et éditent brochures et documents. Les Parcs sont ouverts vers l'extérieur : ils accueillent de nombreux visiteurs.

Le Parc du Vexin français fait partie des quatre Parcs franciliens. Il est un vaste territoire qui comprend 99 communes rurales, entouré de grandes communautés d'agglomération comme Cergy-Pontoise. Dans le cadre de ses actions éducatives, ses objectifs sont de favoriser la découverte de son patrimoine naturel et culturel, d'aider à la compréhension du territoire et à appréhender sa complexité et de participer à la formation de citoyens conscients et responsables. Pour les atteindre, le projet du Parc se doit d'être accessible à tous et plus particulièrement aux publics les plus fragiles.

Pourtant, par exemple, la problématique de l'accessibilité des milieux naturels par les publics en situation de handicap n'a pas été une évidence. En effet, des besoins ou des envies de déplacements en milieu naturel sont bien souvent inexprimés car peu imaginables. Le Parc s'est saisi de cette question suite à une rencontre avec l'association « Escapade liberté mobilité » qui a souhaité développer des balades nature sur le territoire, accessibles aux personnes à mobilité réduite. L'association a mis au point un véhicule électrique, « le modul'évasion », qui permet de se déplacer dans les chemins, les prairies. La personne installée dans le véhicule peut le diriger grâce à un joystick.

Ce nouveau partenariat a fait se questionner le Parc sur ce que nous pouvions proposer aux personnes en situation de handicap. Quelles sont leurs attentes ou leurs besoins ? Devons-nous développer des produits qui s'adressent spécifiquement aux publics en situation de handicap ? Ou devions-nous partir des balades déjà existantes et les rendre plus accessibles ?

Cela a permis de faire émerger des propositions nouvelles qui étoffent petit à petit l'offre catalogue du Parc. Il a été fait le choix de mélanger public en situation de handicap et personnes valides. Certaines balades ont ainsi pu bénéficier de personnes qui traduisent les propos du guide nature en langue des signes française ; d'autres de la présence des bénévoles de l'association *Escapade* accompagnés de leurs véhicules tout terrain.

[236] Chargée de mission éducation au territoire, Parc naturel régional du Vexin français

Par ailleurs, pour permettre le développement de balades à l'attention des aveugles et personnes malvoyantes, il a été décidé de former les guides nature et animateurs des associations d'éducation à l'environnement du territoire. Car pour l'instant aucune proposition ne les ciblait.

Ainsi, il a été proposé une journée de formation qui a mis en situation les participants, leur a inspiré des offres inédites, et les a rassurés quant à leurs capacités de satisfaire ces publics. Car les réticences, par méconnaissance mutuelle, existent des deux côtés. La journée a été animée par Anne-Sarah Kertudo, formatrice-consultante et juriste spécialisée dans l'accès au droit des personnes handicapées. La formation a réuni une dizaine de participants : des animateurs nature, des médiateurs culturels, des guides-accompagnateurs.

Au cours de la formation les participants ont vécu une approche de la nature avec les sens autres que la vue. Ils ont pu échanger sur les freins rencontrés lors de telles animations. Puis Anne-Sarah Kertudo a présenté des témoignages de personnes déficientes visuelles, de ce qu'ils attendent d'un guide-nature.

Cette formation a permis la mise en place de nouvelles sorties nature. Ainsi il a été proposé une découverte de la réserve géologique régionale de Vigny par les sens. Cette sortie, qui a mêlé déficients et non déficients visuels, a permis aux premiers de se rendre sur un site pas aménagé « pour eux » et aux seconds d'appréhender un site et un espace par des approches sensorielles. Cela a été un moment fort en échanges où chacun a pu apporter à l'autre.

Par la suite, pour permettre un développement de ce type de sorties, il est important de travailler également avec les associations et structures qui accueillent des déficients visuels pour faire connaître ces activités.

Dans cet esprit, a été lancée une initiative impliquant des mal voyants pour, avec eux et elles, « revisiter » la signalétique en usage dans le Parc.

# « Débranche en forêt » : l'art pour une approche renouvelée de la forêt

→ *Anne-Marie Granet, Noémie Renaud-Goud, Guillaume Bénaily, Marc Deniset*[237]

La simple promenade en forêt est déjà en soi une expérience sensorielle. C'est un monde dont les codes et repères ne sont pas familiers aux citadins. L'homme y a pourtant imprimé sa trace, en tire des produits et services.

Au-delà des aménagements dédiés, accueillir en forêt, c'est laisser chaque visiteur se créer sa propre mise en scène d'un espace perçu comme naturel : il y est ramené à l'essentiel, marcher, observer, sentir et ressentir. Beaucoup apprécient ces sensations et y puisent de l'énergie. Mais nombre de citadins s'aventurent peu dans un milieu dont ils ignorent tout.

Alors, donner à percevoir l'homme dans la forêt, n'est-ce pas aussi un moyen de recréer des liens ? L'art, qui s'adresse aux sens et aux émotions, n'est-il pas un outil de médiation particulièrement approprié pour faire aimer la forêt et comprendre les enjeux de sa protection et de sa gestion ?

Partant de ce constat, de nombreuses expériences introduisant l'art en forêt ont vu le jour. Chacune est adaptée à un contexte, liée à la sensibilité de ses promoteurs, issue d'échanges entre forestiers et acteurs du territoire. Trois exemples illustreront ce propos.

## « Débranche en forêt » pour fêter l'entrée de la forêt de Haguenau dans la démarche Forêt d'Exception® (Noémie Renaud-Goud)

La forêt indivise de Haguenau est située à 30 km au nord de Strasbourg sur le territoire de la ville de Haguenau. Sa fréquentation se limite pourtant à quelques sites et aux itinéraires cyclistes et routiers qui la traversent. Grande forêt de plaine, structurée par des routes forestières rectilignes, sans points de vue externes très marquants, elle a en apparence peu d'atouts paysagers.

Pourtant, avec son histoire singulière (forêt indivise entre l'État et la ville), la richesse de ses patrimoines et la qualité de ses peuplements, c'est une forêt qui mérite d'être mieux connue. À ce titre, Haguenau a été sélectionnée pour intégrer la démarche « Forêt d'Exception® », label créé par l'ONF pour mettre en valeur des forêts remarquables pour leur richesse patrimoniale et les liens tissés avec les territoires environnants.

L'événement « Débranche en forêt », réalisé en septembre 2015, avait pour objectif de fêter l'entrée dans la démarche et de rendre la forêt plus attractive pour les habitants des environs (illustration 1).

Illustration 1 : Affiche « Débranche en forêt », Haguenau, 2015. © ONF

[237] Office national des forêts

Par son approche sensorielle, la manifestation visait à présenter autrement les métiers, intervenants et activités liés à la forêt et aux produits qui en sont issus (bois, plantes de la forêt, argile). L'animation a été confiée à une troupe de musiciens et acrobates qui a réalisé une création originale et adapté ses interventions aux différents milieux en s'inspirant de l'esprit des lieux : déambulation dans la clairière du Gros Chêne, concert perché et acrobaties dans les arbres.. (Illustration 2) Le choix des instruments de musique faisait aussi partie du projet artistique. Une balade sensorielle était également proposée par le centre d'éducation à la nature.

L'événement a été très apprécié, même si la fréquentation est restée modeste. Les professionnels ont eux aussi adhéré à cette opportunité de mieux se connaître. L'expérience a révélé que le milieu forestier, « neutre », et très inspirant, était idéal pour l'expression d'initiatives innovantes.

Illustration 2 : « Débranche en forêt » Haguenau. © Noémie Renaud-Goud, *ONF*

## Sen'Art en forêt, pour renouveler le dialogue entre la ville et la forêt (Guillaume Bénaily)

Les forêts périurbaines, lieu privilégié d'interactions mais parfois aussi de confrontation entre ville et forêt, sont un creuset d'innovations pour la gestion forestière et sa gouvernance. Mieux faire comprendre les enjeux forestiers était au cœur du programme européen LIFE « Urban Woods For People ».

L'une des actions du programme mettait en avant la dimension artistique au travers d'une manifestation en forêt domaniale de Sénart (Essonne). Cinq artistes, retenus à l'issue d'un concours international, étaient invités à créer des œuvres originales sur le thème du dialogue entre la ville et la forêt.

Les œuvres, disséminées en forêt, devaient susciter un regard nouveau sur les espaces forestiers et inviter à la réflexion sur la place de la forêt dans nos sociétés urbaines. Et selon les concepteurs du projet, l'enjeu « ce n'est pas la pérennité des œuvres. Mais les échanges qui auront lieu, les instants partagés, instants magiques où le mouvement perpétuel de la forêt est saisi en plein vol ».

Ces œuvres surprenantes, parfois dérangeantes, rendaient tangibles les liens entre ville et forêt. Elles interpelaient le visiteur et l'invitaient à s'interroger sur le dialogue entre ces deux espaces aux intérêts souvent divergents.

Le bâti photographié s'insère dans une forêt luxuriante peinte : la nature intègre le milieu urbain et propose une réconciliation entre ces deux univers. Ainsi décorés, les bus ont circulé plusieurs mois (illustration 3).

Illustration 3 : Sen'Art, bus pelliculé par l'artiste Soazig Guezennec. © Guillaume Bénaily, ONF

## Le chemin des enfants : des créations de Land'Art pour promouvoir la vocation éducative de la forêt de Saint-Avold (Marc Deniset)

La ville de Saint-Avold, au cœur du bassin houiller lorrain, a la chance d'être entourée de forêts publiques qui conjuguent rôle social, environnemental et production de bois. La ville a souhaité apporter une dimension éducative supplémentaire à sa forêt communale avec l'appui de l'ONF : cette volonté s'est concrétisée par un projet de Land'Art réalisé par des enfants de classes primaires.

Treize créations ont été réalisées le long du « chemin des enfants ». En amont, une histoire était imaginée comme support du projet. La classe recevait ensuite l'appui d'un sculpteur pour fabriquer une maquette puis réaliser son œuvre en forêt. Les compositions étaient réalisées à l'aide d'éléments

naturels trouvés sur place, non figuratives pour inciter les enfants à jouer avec les couleurs, les matières et les formes sans brider leur créativité. Avec comme résultat une richesse d'apprentissage qui débouche aussi sur une meilleure compréhension du milieu forestier.

Dans ces trois exemples, l'art est au cœur d'un projet associant la forêt et le territoire, les forestiers et les acteurs locaux.

La réussite des projets, quels qu'en soient les moyens, est toujours liée à la sensibilité et à l'implication de personnes désireuses de faire partager leur passion pour la forêt et l'art.

En faisant appel aux sens et à l'émotion, la création mais aussi la participation aux événements, donnent plus de force à la prise de conscience et à la réflexion sur la forêt, sa préservation et ses enjeux.

Illustration 4 : L'archipel des géants : le chemin Enfants, St Avold. © Marc Deniset, ONF

# Le Festival des Arts Foreztiers, une expérience au milieu du Monde

→ *Sylvie Dallet*[238]

Le Festival de Création des Arts Foreztiers, au logo du lézard feuillu, né sur le village de Chavaniac-Lafayette (Haute-Loire) en l'été 2010, rassemble depuis cinq années une communauté d'artistes-chercheurs Foreztiers attentifs aux expressions de la nature, de la forêt et du Forez[239] : la sylve des montagnes bleues offre aux artistes une expérience pittoresque, dont le charme insolite s'enracine. Ce village d'Auvergne, au cœur historique des révolutions française et américaine, libertaire et physiocrate, conjugue la liberté de créer, l'égalité des artistes et la fraternité nécessaire d'un festival aux finances fragiles, mais riche de talents collectifs divers, désormais associés aux botanistes.

Illustration 1 : Installation du peintre Felix Monsonis aux Arts ForeZtiers 2015. © Sylvie Dallet

## Des contrastes créatifs

Il faut s'aventurer dans l'espace communal pour ressentir concrètement les contrastes entre les formes, les matières et les coloris. En frontière des maisons, l'horizon se ferme d'une barrière de bois noirs. Ici tout serpente, se hisse, se dévoile, se croise et se complémente. Ravines brusques et ruisselets chantants côtoient un territoire subtilement redessiné par les sentes ponctuées de fontaines. En bout de village, le Conservatoire botanique national du Massif Central étudie et préserve la flore régionale, aidé par le Conservatoire des Espaces Naturels d'Auvergne qui accompagne la faune. Aux portes de ces deux institutions patrimoniales, le Parc du Château de Lafayette recèle une végétation importée, offerte par des donateurs américains. Les prés accueillent des chevaux et des ânes.

[238] Professeur des universités, directrice de recherche CHCSC-Paris Saclay, responsable du Festival des Arts ForeZtiers et présidente de l'Institut Charles Cros.
[239] Situé sur le versant ouest du Livradois (Note de l'éditeur)

Illustration 2 : Performance dansée de Chantal Colombet (Cie CC/Chantal Colombet) à l'arbre guepier lors du Festival des Arts ForeZtiers 2015. © Sylvie Dallet

Aux lisières, on assiste directement à l'enchevêtrement des espèces, comme ces redoutables Fomoré, émanant du chaos primordial : les chênes aux branches éployées campent aux quatre coins des chemins, tels des formes élémentales nées de l'imagination fantastique. Au détour d'une ravine, le bois accroche d'étranges racines de mandragore sur un sol qui s'effondre, comme si, au bord des gouffres du chemin, la vie s'enfiévrait. L'image de ces enchevêtrements conforte le « royaume du silence au Bois Dormant » qu'Henri Pourrat évoque dans le poème forézien, *Maison des Bois*.

La topographie feuillue épouse les chemins des mines, aux abords d'un village que l'Histoire ne cesse de questionner. Au XX^e^ siècle, les enfants soignés au Préventorium longeaient une allée plantée de pommiers jusqu'au cercle des forêts. Le lieu est magique dans son abandon : le Préventorium transformé en Château des murmures semble endormi pour un siècle, préservé de l'oubli par une fauchaison méticuleuse.

## Partage entre les mondes et créativité des formes

Cet univers composite révèle la mémoire d'un village qui redoute sa ruine, gardant les mûres aux ronces et les pommiers anciens en sommeil. À l'est, la montagne du Lata veille sur les chemins de traverse qui surplombent le village. En direction du sud, le volcan du Bracou, enténébré de sapins sombres, sommeille en méfiance, aussi bossu que sa voisine rousse du Lata, dans le rêve des forêts primitives où les animaux se reposent du tracas des chasseurs. Chavaniac étire sa géobotanique tourmentée, entre des villes comme des îles, des villages et des lieux-dits. Aux frontières des anciennes mines de feldspath et des sources, le Conservatoire botanique déploie ses plantations sur les anciens espaces de guérison du Préventorium : les cassissiers et les fougères jouxtent un minuscule jardin japonais. Mémoire de la Sibérie, un bouleau nain se ressource près d'un chêne.

La création de ce pays révèle une invisible trame dont le forestier, l'éleveur, le botaniste et l'artiste ont tendu les fils à des moments différents. Chavaniac, même assoupi, est construit à angles vifs, entre des botaniques issues des cinq continents. Le souvenir de l'alliance américaine apprivoise une chatoyante végétation soigneusement transplantée : sapins de Vancouver, marronniers à fleurs rouges, cèdres de l'Atlas, cyprès chauves, ginkgo, hêtres pourpres, métaséquoias, thuyas géants… Des cèdres plantés sous Lafayette forment répons avec « l'arbre de la lune », un érable sycomore, issu des graines qui accompagnèrent l'expédition Apollo 14. La vallée occidentale et la montagne orientale singularisent cette confrontation des mondes, traduite par la formule de Pourrat : « il y a dans cette largeur de pays nocturne, quelque chose qui passionne le cœur… »

## « Faire cas de la sève »

L'initiative des Arts Foreztiers *(www.artsforeztiers.eu)*, produite par l'Institut Charles Cros *(www.institut-charles-cros.eu, programme de recherche « Éthiques de la Création »)* dialogue avec la pluralité des mondes que révèle ce « bout du monde » forestier. Le thème 2015 de « L'Arbre du milieu du Monde » rassemblait les interprètes de la Nature : aux côtés des œuvres et des performances, la Journée d'études « Créativités & Territoires », dédiée à l'« Éthique et gestion forestière internationale », a réuni les artistes, les forestiers et les botanistes, en lien avec les collectivités territoriales.

En effet, si le paysage offre, dans sa diversité exceptionnelle, un écrin pour les images, les sons et les récits, les figures symboliques de l'arbre de vie, de la connaissance et du cosmos, réactivent la relation de la nature au sacré. Le thème de « L'Arbre du milieu du Monde » assure en profondeur la connexion entre les représentations scientifiques et créatives.

La trace artistique s'inspire de cet entrecroisement des mondes, sensibles et symboliques. Feuilleté d'histoires et d'odeurs mémorielles, l'arbre cosmique est lié à l'imaginaire comme le cordon du placenta. Chacun accommode à sa façon le lieu de ses découvertes : trente-deux artistes (photographes, chanteurs, danseurs, plasticiens, performers et installateurs) ont exposé en 2015, accompagnés des poètes, des aidants, des curieux, des tourneurs de manivelle qui ont arpenté le village sur trois journées. Trois créateurs chinois sont venus s'inspirer des arbres de Lafayette, dont une créatrice taïwanaise qui installa au soleil levant une frise d'elfes noirs, chevauchant les branches d'un arbre de paix.

La sève circule à nouveau sur ces paysages mêlés, grâce aux œuvres collectives et aux correspondances nourries entre les passants, les artistes, les forestiers et les botanistes du Conservatoire. Le prochain Festival, du 8 au 10 juillet 2016, prépare trois rencontres : « L'Arbre du milieu du Monde » qui continue à moderniser les savoirs archaïques, « Botaniques célestes » et, pour la Journée d'Études du 11 juillet, « Forêts anciennes ». L'aventure éthique des Foreztiers se construit entre l'Amérique centrale (le peuple Kichwa de Sarayaku d'Amazonie, dit « peuple du milieu du monde, fils de l'arbre »), l'Europe et l'Asie…

Illustration 3 : Ecoute au square, les Arts ForeZtiers 2015. © Sylvie Dallet

# CONCLUSION

→ *Jean Mottet*[240]

Dans sa belle conclusion au colloque intitulé *La Forêt : Perceptions et représentations* organisé par le GHFF en 1998, Paul Arnould regrettait la difficulté rencontrée par les nombreuses communications à « remettre en service les sens atrophiés de l'homme contemporain » et déplorait que pour les participants au colloque « percevoir, c'est voir ». Micheline Hotyat s'interrogeait de son côté sur l'oubli des « expressions artistiques ».

Aujourd'hui, près de 20 ans après ce constat et cet appel à la mobilisation des sens, alors que j'envisageais tranquillement de présenter ma petite expérience de propriétaire forestier à la table ronde, le comité scientifique de cette journée d'études me demande, bien amicalement, de conclure les débats, autrement dit de faire un point sur deux décennies de réflexion ! L'exercice est redoutable !

Si vous le voulez bien, j'organiserai mon propos en trois temps, trois fois sept minutes pour respecter les contraintes temporelles de cette riche journée, sans toujours trouver, je l'avoue, les bonnes articulations. Premier temps : la table ronde dirigée par Paul Arnould où les intervenants ont présenté différentes expériences sensorielles ou performances conduites dans les forêts de l'ONF ou les parcs naturels. Dans une seconde partie, je tenterai de faire un bref bilan des approches plus théoriques conduites à partir des arts : musique, littérature, cinéma, peinture, poésie, land art. *Last but not least,* avec la bienveillante autorisation de notre président, j'évoquera*i* brièvement une expérience sylvicole menée en forêt privée de Dordogne par l'association *Désir de forêt* que je préside.

## La table ronde

Selon les intervenants, ce sont à de véritables « bains de forêt » qu'aspirerait un public urbain avide de sensations multiples : couleurs, lumière, odeurs, sons, ambiances… la forêt partirait à l'assaut de tous les sens du visiteur ! Bigre, cher Paul Arnould, que s'est-il donc passé en 20 ans ?

Les sens seraient ainsi convoqués pour « rompre avec le quotidien » (Céline Gandoin), « débrancher en forêt de Haguenau » (Noémie Renaud-Goud) ou encore, selon l'expérience originale, émouvante, conduite par Anne-Sarah Kertudo autour de la place du handicap dans la découverte de la forêt : *que perçoit-on de la forêt quand on ne la voit pas, quand on ne l'entend pas ?* Conjuguant le recul de la philosophie de l'art avec l'expérience des perceptions sur le terrain, Sylvie Dallet a témoigné de la possibilité pour le public de « *créations à partir de matériaux de la nature* ». Une expérience confirmée par l'anthropologue du sauvage, Sergio Dalla Bernardina, dans sa présentation de l'exposition *Arte Sella,* installée au cœur d'une vallée alpine du Trentino italien. Là aussi, les interventions s'effectuent avec modifications minimes du cadre naturel (à la manière d'un Robert Smithson et de sa *Spiral Jetty*) ou encore, plus près de nous, de la forêt, des *sanctuaires* d'un Herman de Vries.

Hors table ronde, mais revenant d'une certaine façon sur les expériences de terrain, Nadine Ribet (anthropologue, ethnologue) a défendu de manière convaincante l'idée selon laquelle « cette culture des sens consiste à gouverner *(au sens maritime) c'est-à-dire infléchir le vivant en le respectant* », à la façon de Gilles Clément, notre maître en la matière.

[240] Professeur émérite, esthétique du cinéma, Université Panthéon Sorbonne, Paris I

En fin de compte, chacune à leur façon, ces interventions nous ont dit une chose essentielle : la recherche des sensations en forêt compte parmi les joies vitales de l'être humain et répond au désir d'aller absorber le monde de la forêt plutôt que le contempler par un regard distant. Ces nouvelles attitudes conduisent d'une certaine façon à un effacement de l'art au profit de l'environnement, à une esthétique de la nature (une « esthétique verte » selon Loïc Fel) plutôt qu'à une esthétique de l'art. Toutefois, paradoxalement, parce qu'ils exercent une attention soutenue et pluri-sensorielle au vivant, les arts restent néanmoins un moyen privilégié de contact avec la nature.

## L'apport des arts et des sciences humaines

Cette fois, chère Micheline Hotyat, je pense que les arts et les sciences humaines ont répondu présent ! Grâce aux collègues, d'origine très diverse, je pense que l'on peut dire que le GHFF vient d'entrer de plain-pied dans ce qu'Alain Corbin appelle l'Histoire de la « bataille perception ».

Indéniablement, notre appel a suscité des désirs nouveaux, une interdisciplinarité active, prouvant que l'intérêt pour la forêt va plus loin que la simple spéculation des sylviculteurs (auxquels j'appartiens) ou de l'industrie du bois qui privilégie, disons, la « vue d'en haut », notamment dans les nombreux rapports gouvernementaux ou intergouvernementaux (FAO entre autres). Une vue d'en haut, jusque dans l'œil du satellite, qui fait souvent de la forêt une *représentation* se transformant volontiers en ressources numériques (cubage, tournage, déboisement, reboisement, industries du bois…). Notre journée d'études a plutôt choisi la « vue d'en bas » où le pas peut redevenir attentif au « foisonnement des sens » (Alain Corbin).

Par exemple, les pas du poète Robert Marteau évoqués par Aline Bergé, Robert Marteau qui voulait précisément « mettre ses pas dans ceux des forestiers, mes géniteurs ». Ou encore les pas de Henry David Thoreau, du marcheur sorti de sa cabane, arpentant les forêts du Maine « observant, sentant, tendant l'oreille », un Thoreau naturaliste qui se rapproche de la science comme l'a si bien montré la philosophe Pauline Nadrigny. Je n'oublie pas les pas et les sons enregistrés par le cinéma, finement analysés par Jose Moure qui, pour notre plus grand bonheur, a choisi de nous parler des images fortes d'un cinéma contemporain ayant le souci de filmer le « visible enchevêtré qui obstrue le regard », au bénéfice des autres sens.

Mondialisation oblige, les forêts lointaines, celles du grand nord ou de la jungle tropicale n'ont pas été oubliées. Autrefois parcourues par *Croc Blanc* (Jack London), les pistes enneigées des forêts canadiennes sont aujourd'hui pénétrées par les motoneiges des touristes créant de nouvelles conditions d'ancrage à l'imaginaire littéraire. Loin de cette bruyante invasion, dans la tradition des trappeurs du début du siècle, Maude Flamand-Hubert nous a fait découvrir des territoires oubliés de la forêt canadienne au travers d'une série d'auteurs des années 1930, les « coureurs des bois » particulièrement ouverts aux expériences sensorielles. De leur côté, outre l'enjeu majeur souvent rappelé que constitue l'écosystème des forêts tropicales, Christine Mac Donald, Suzanne Blier et Kevin Tervala ont émis l'hypothèse que ces forêts auraient déterminé une importante production culturelle où la forêt n'est plus simple décor mais acteur à part entière, véritable « moule » de certaines formes artistiques (peinture, sculptures, arts décoratifs).

Il faut remercier Florence Evrard qui nous a fait revenir aux douceurs des forêts du Limousin. C'est à une véritable résurrection des ambiances locales mobilisant tous les sens que nous a fait assister sa belle exposition-performance « *Il faut de tout arbre pour faire une forêt* ».

En mettant l'accent sur les expériences pluri-sensorielles suscitées par des œuvres d'art ne se limitant pas au point de vue unique d'un regard distant et dominateur, mais privilégiant le foisonnement des sens, ces interventions ont, me semble-t-il, opéré un déplacement décisif hors de la représentation. C'était l'un des objectifs de notre *journée d'études*.

## Écouter l'oiseau en forêt : de l'esthétique au souci écologique

Il s'agira donc, ici, de décrire brièvement une expérience sylvicole conduite en 2011 dans notre forêt privée de Dordogne à l'occasion des Journées de l'arbre, manifestation organisée depuis une quinzaine d'années par l'association « Désir de forêt » que je préside, à laquelle plusieurs membres du GHFF nous ont fait l'honneur de participer.

Lors de cette édition de nos *Journées* nous avons comme d'habitude croisé les conférences érudites, les interventions d'artiste et les visites de terrain. Le thème de l'année étant *L'arbre et l'oiseau,* un artiste de grand talent, le chanteur d'oiseaux Jean Boucault, comparse de Jean-François Zygel dans la belle émission *La Boîte à musique* d'Antenne 2, donna un « concert d'oiseaux » avant de nous guider en forêt dans une promenade naturaliste. Arrivé devant une coupe à blanc de châtaigniers dépérissant d'environ un hectare destinée à être replantée en chênes sessiles, Jean Boucault s'arrête, curieusement inspiré par cette surface dénudée, pour se lancer dans une magnifique imitation d'un chant de grive ! Il se tourne ensuite vers le groupe pour déclarer « vous avez là une sonorité exceptionnelle et vous venez de faire un cadeau à un oiseau, l'engoulevent, qui ne manquera pas de s'y installer dès le printemps prochain ». Imitateur d'oiseaux hors pair, musicien, fin connaisseur de la forêt et des oiseaux, Jean Boucault serait-il aussi prophète ?

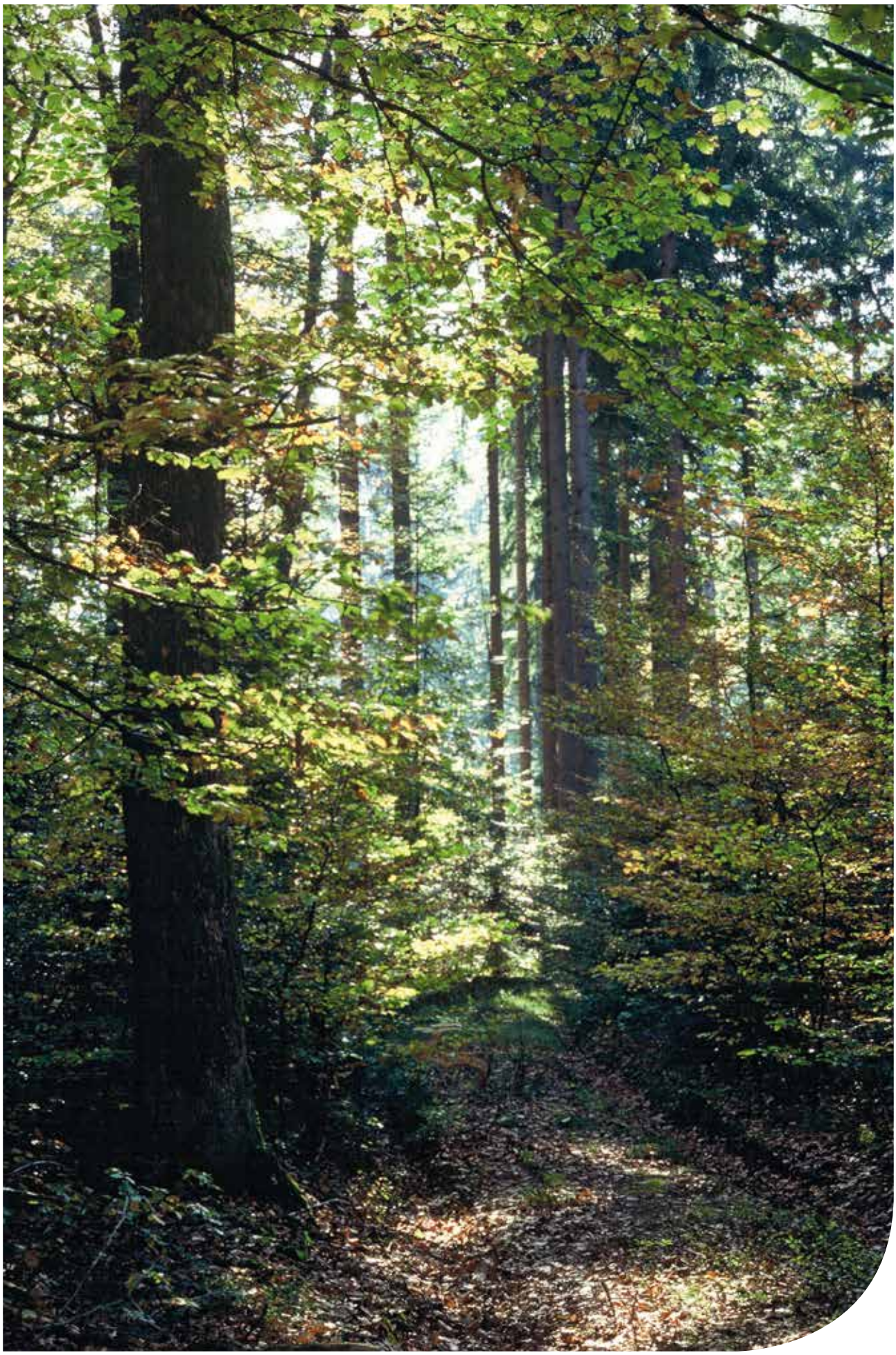
Toujours est-il, qu'en effet, dès le printemps 2012, aux environs du 20 avril, un couple d'engoulevents, vraisemblablement en provenance d'Afrique centrale, repère (d'en haut ?) ma saignée dans la forêt et y installe son nid, à même le sol. Depuis, répondant au tic-tac de l'horloge géologique, invariablement, une quinzaine de minutes après le coucher du soleil, de mai à août, une fois que les autres oiseaux se sont tus et avant que les chouettes ne fassent leur entrée, tout à coup, dans cet entre-deux, émerge le cri de l'engoulevent. Un cri étrange, comparable à celui d'une « crécelle qui commence à tourner » (Philippe Jaccottet), voire d'une mobylette, suivi d'un vol tout aussi fascinant, qu'André Gide lui aussi fasciné par l'oiseau, qualifia « d'acrobaties d'aviateur ». « Flèche d'une nouvelle sensation » (Virginia Woolf), cette présence de l'engoulevent modifia mon rapport à cette parcelle.

## Je récapitule

Dans un premier temps, ma faculté d'apercevoir la qualité de cette parcelle forestière se fonde sur le plaisir des yeux, plaisir paysager de voir un affreux taillis de châtaigniers dépérissant remplacé par une jeune futaie de chênes sessiles. Ensuite, touché, fasciné par l'étrange cri émergeant du silence-habité de la forêt, j'accède à un autre niveau de perception. De l'immersion dans le non-humain (le son nous tient à « proximité des espaces archaïques » écrit Daniel Deshays !), se dégage une qualité autre, je dirais « supérieure » à celle produite par la seule vue. Le sens de ce qui est beau se transforme alors en un sentiment de respect pour l'écosystème de ma parcelle. Paraphrasant Aldo Léopold à qui ces remarques doivent beaucoup, je suggère de qualifier cette nouvelle appréciation de « bioéthique de l'engoulevent ».

## Conclusion

Suite à cet événement du « cri de l'engoulevent » (Si l'on crie, c'est toujours en proie à des formes invisibles qui brouillent tout *spectacle* », nous dit Gilles Deleuze), je décidai d'ajouter 500 fruitiers forestiers (arbres à baies destinées aux oiseaux) aux 1000 chênes sessiles prévus et de nommer cette parcelle forestière *Le paradis des oiseaux !*



# CAHIER DU GHFF

## LE TEMPS DES TERRITOIRES

Reverdir le « Pays Noir » : reboisement et trame verte dans les Hauts-de-France

*Arras, 2 et 3 juin 2016*

THÈME 2


INTRODUCTION 124
« Le temps des territoires »
→ *Marc Galochet et le compte rendu Charles Dereix, Marc Galochet*

PROGRAMME 125

COMPTE RENDU 126
« Le temps des territoires »

Histoire des forêts de l'Avesnois : entre dynamiques et héritages (XIVe début du XVIIIe siècle) 130
→ *Marie Delcourte*

Évolution forestière du Nord–Pas-de-Calais entre le XIXe et le XXIe siècle
Aspects méthodologiques, premiers résultats 141
→ *Sophie Jude, Nathalie Leroy, Sandrine Chauchard, Pierre Montpied, Xavier Rochel, Jean-Luc Dupouey*

Le plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras 148
→ *Thierry Spas*

La Trame verte et bleue en Flandre-Dunkerque 155
→ *Guillaume Dubrulle*

Le rôle du CRPF Nord Pas-de-Calais Picardie dans les politiques de boisement en Nord–Pas-de-Calais à travers trois exemples 160
→ *François Clauce*

L'action de reboisement de l'association « Les Planteurs volontaires » 166
→ *Alan Guillou*

CONCLUSION
Les programmes régionaux de la forêt et du bois, synthèse de l'impossible dans une responsabilité assumée ? 170
→ *Charles Dereix*

# INTRODUCTION

Le programme national de la forêt et du bois souhaite « initier des évolutions majeures en forêt » afin de relever deux défis d'égale importance : le défi économique pour augmenter la valorisation des ressources forestières et le défi écologique pour protéger la forêt et sa biodiversité, et la renouveler face aux menaces et aux effets du changement climatique. Ce renforcement de la forêt passera par des sylvicultures adaptatives et plus dynamiques, des opérations de régénérations naturelles, de boisements ou de reboisement, des choix d'essences adaptées aux changements constatés ou attendus, selon les différents contextes : il reviendra aux programmes régionaux de la forêt et du bois de développer des réponses, des objectifs et des voies spécifiques pour les atteindre.

Le « contrat de filière forêt bois du Nord-Pas de Calais et de la Picardie 2015-2020 », signé le 7 juillet 2015, rappelle les objectifs de « doubler la surface forestière en Nord-Pas de Calais à l'horizon de 30 ans et d'augmenter les surfaces boisées en Picardie ». Les questions qui se posent pour y arriver sont multiples : quels boisements et où les installer ? Quels objectifs pour ces boisements ? Quelle gestion ? Quelle utilisation du bois ? Quel lien avec la trame verte et bleue ? Quel engagement des propriétaires forestiers ? Comment convaincre les propriétaires fonciers ? Sur quels critères décider que le boisement constitue la bonne solution de valorisation du foncier ? Quelle place le boisement peut-il prendre dans un territoire densément peuplé (près de six millions d'habitants), où l'agriculture est très présente et active et où la pression de l'urbanisme est forte ?

Pour cette troisième édition du « Temps des territoires », le Groupe d'Histoire des Forêts Françaises a souhaité s'appuyer sur l'exemple d'une région où le taux de boisement est le plus faible de France afin de voir, à la lumière des actions réalisées à l'initiative de nombreux acteurs territoriaux comme le Conseil régional, les Conseils départementaux, les intercommunalités, les collectivités locales ou les particuliers, comment un objectif ambitieux de boisement peut se déployer avec succès. L'objectif est également d'identifier les éléments qui pourront être utiles dans d'autres régions pour faire de la forêt et du bois des leviers de développement durable des territoires.

Le GHFF remercie l'Université d'Artois et le Laboratoire de géographie « Discontinuités » qui ont intégralement financé la journée d'études et l'ont accueillie au sein de la Maison de la Recherche.

**Marc Galochet**
Professeur des Universités en Géographie
Secrétaire général du GHFF

# PROGRAMME

## Jeudi 2 juin 2016 (13 h 45-19 h00) : tournée de terrain

**Regards sur le territoire : lecture du paysage, reboisements et aménagements**

→ **Plantation et aménagement paysager sur le terril 11-19 de Loos-en-Gohelle**
*Francis Maréchal, Adjoint au Maire, Didier Caron, Service Technique, Vincent Cohez, CPIE Chaîne des Terrils*

→ **Plantation à Inchy-en-Artois issue du programme « Oxygène 62 »**
*Michel Rousseau, Maire de Inchy-en-Artois*

→ **Plantation de l'association Les Planteurs volontaires à Boiry-Notre-Dame**
*Alan Guillou, Responsable de l'association, Thierry Luisin, Association Les Planteurs volontaires*

→ **Plantation de l'ONF pour protéger les champs captants de Douai La Chaumière**
*Bertrand Wimmers, Directeur ONF Nord-Pas de Calais, Frédéric Fund, Communauté d'Agglomération de Douai*

## Vendredi 3 juin 2016 (9 h-17 h) : débats en salle, Maison de la recherche, Université d'Artois

Accueil des participants

Introduction : Marc Galochet, Université d'Artois, Secrétaire général du GHFF

**Regards croisés sur le territoire : la trajectoire territoriale d'hier et de demain**

*Président de séance : Marc Galochet, Université d'Artois, Secrétaire général du GHFF*

→ **Histoire des forêts de l'Avesnois du XIVe au XVIIIe siècle**
*Marie Delcourte, docteur en histoire, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis*

→ **Les paysages forestiers du Nord-Pas de Calais du XIXe et XXe siècle**
*Sophie Jude, diplômée de Master, Université de Lorraine*

→ **La politique de reboisement et de la trame verte de la Communauté Urbaine d'Arras**
*Thierry Spas, Vice-Président Environnement de la Communauté Urbaine d'Arras*

→ **La Trame verte et bleue mise en œuvre sur le territoire Flandre-Dunkerque**
*Guillaume Dubrulle, AGUR*

**Table ronde « Action/réactions » : le reboisement en action**

*Président de séance : Charles Dereix, CGAAER ministère de l'Agriculture, Président du GHFF*

→ **L'action de l'ONF et la plateforme ARBRE**
*Bertrand Wimmers, Directeur ONF Nord-Pas de Calais*

→ **L'accompagnement du CRPF dans les reboisements**
*François Clauce CRPF Nord-Pas de Calais-Picardie*

→ **L'action de l'association Les planteurs volontaires**
*Alan Guillou, Responsable de l'association*

→ **L'action de l'association Canopée Reforestation** *Marlène Gamelin, Coordinatrice de l'association*

→ **L'association Nord Picardie Bois et la mise en œuvre du contrat de filière forêt-bois**
*Fabienne Delabouglise, Déléguée générale Pôle d'excellence régional Bois*

**Conclusion :**

→ Un axe fort de la politique forestière nationale
*Véronique Borzeix, Sous-directrice filières forêt-bois, cheval et bioéconomie, ministère de l'Agriculture ou son représentant*

# COMPTE RENDU « LE TEMPS DES TERRITOIRES »

→ *Charles Dereix et Marc Galochet*[1]

« Reverdir le « Pays Noir » : reboisement et trame verte dans les Hauts-de-France », tel était le thème de cette troisième édition du cycle « Le temps des territoires », initié par le GHFF en 2014 : elle s'est tenue les 2 et 3 juin à Arras en partenariat avec l'Université d'Artois et le Laboratoire de géographie « Discontinuités » qui ont financé et accueilli la journée d'études.

Exposés et débats de la journée d'études à la Maison de la Recherche de l'Université d'Artois (Arras), © M. Galochet, 3 juin, 2016.

Le choix du thème de cette journée d'études s'inscrit pleinement dans l'actualité forestière et dans les nouvelles perspectives encouragées par le Programme national de la forêt et du bois, approuvé par le Conseil supérieur de la forêt et du bois le 8 mars 2016, et ses prolongements à venir en région avec les programmes régionaux de la forêt et du bois. Ce programme envisage d'initier des évolutions majeures en forêt afin de relever deux défis d'égale importance : *le défi économique* pour augmenter la valorisation des ressources forestières et le *défi écologique* pour protéger la forêt et sa biodiversité, et la renouveler face aux menaces et aux effets du changement climatique. Parallèlement, le « Contrat de filière forêt bois du Nord–Pas-de-Calais et de la Picardie 2015-2020 », signé le 7 juillet 2015, prolongeant d'une certaine manière le « Plan forêt régional » décidé par l'ancien Conseil régional Nord–Pas-de-Calais le 13 mai 2009, justifiait de localiser ce nouveau « Temps des territoires », axé sur le reboisement et la trame verte, dans la nouvelle région élargie des Hauts-de-France. Même si la montée sur le terril 11/19 de Loos-en-Gohelle (le plus haut d'Europe avec ses 186 m), au début de la tournée du jeudi après-midi, s'est faite sous un crachin et dans une certaine fraîcheur pour la saison, le choix du lieu était tout à fait pertinent : les sites visités, les exposés présentés en salle et les débats, qui ont animé ces deux journées, ont été très intéressants et riches d'enseignements.

[1] Président et Secrétaire général du GHFF

L'ancienne région Nord–Pas-de-Calais présente le taux de boisement le plus faible de France, autour de 9 %[2] et, même si la fusion des deux anciennes régions de la France du Nord (la Picardie et le Nord–Pas-de-Calais) relève aujourd'hui le taux de boisement des Hauts-de-France autour de 13 %, l'ambition d'accroître la place de la forêt dans ces territoires semble encore bien pertinente et sera vraisemblablement reprise à son compte par le nouveau Conseil régional, même si ce doit être avec des modalités et des objectifs différents.

**Mais dans quel objectif reboiser ?** De la production de bois comme au temps du Fonds Forestier National (FFN) ? De la protection de la biodiversité sur des espaces où le vivant a souvent été meurtri ? De l'accueil du public en réponse à une forte demande de nature de la part d'une population à dominante citadine ? Reboiser pour enrichir son patrimoine ? Pour restaurer des friches ? Pour protéger les ressources en eau ? Pour renforcer la qualité cynégétique ?

De fait, les motifs peuvent être nombreux et variables, mais il est essentiel que l'objectif assigné à un reboisement soit clairement identifié, et que le devenir du boisement le soit aussi : quel développement en est attendu ? Quelle gestion y sera assurée et avec quels moyens ? Quels usages seront privilégiés et quelle sera la destinée du bois produit ?

**Mais où reboiser ?** Dans cette région densément peuplée (près de 6 millions d'habitants), où l'urbanisation est fortement consommatrice d'espaces et où la qualité des terres agricoles justifie que l'on accorde toute sa place à l'agriculture, sur quel foncier peut-on, veut-on reboiser ? Reboiser un terrain privé ou un terrain public ? Une parcelle agricole, un espace « naturel », une parcelle en friche défigurée par l'industrie ou délaissée par l'aménagement urbain ?

Nous l'avons vu lors de la visite de quatre sites durant la tournée de terrain du jeudi 2 juin mais aussi lors des exposés en salle le lendemain, tous les cas sont possibles. Avec une « appétence » toute particulière, pourrait-on dire, pour les anciennes peupleraies dans l'objectif de substituer à ce pauvre peuplier « mal aimé », « maudit » et « indigne », d'autres feuillus plus fréquentables !

Boisement au pied de terril tout en laissant la biodiversité s'épanouir naturellement mais en contrôlant la colonisation végétale au sommet, si nécessaire par des chèvres, pour maintenir les milieux ouverts et la couleur noire du terril véritable identité du territoire de l'ancien bassin minier classé au Patrimoine mondial de l'UNESCO depuis juillet 2012.

Plantation d'un verger sur une parcelle communale délaissée en face d'un cimetière pour créer un espace de convivialité et d'agrément ou encore un petit boisement à côté d'un terrain de football selon un curieux et onéreux schéma en « colimaçon » !

Boisement d'une terre agricole pentue et ingrate à la fois pour renforcer un patrimoine à transmettre aux enfants, pour récolter un peu de bois et pour améliorer la qualité cynégétique du domaine en continuité d'un boisement limitrophe existant et renforçant un cœur de nature.

Boisement pour protéger la ressource en eau et, notamment, le boisement des champs captants de Douai à Esquerchin mené en 2003-2004 en constitue une magnifique illustration. Ici, ce qui est remarquable, c'est bien sûr la qualité de la réalisation et la vigueur du boisement (géré par l'ONF) mais c'est aussi le montage d'une opération qui, à partir de l'accord d'un agriculteur partant à la retraite et heureux d'un tel devenir pour sa terre, a réuni la ville de Douai, la Communauté d'agglomération du Douaisis, l'Agence de l'Eau Artois-Picardie, le Conseil général du Nord, le Syndicat intercommunal d'alimentation en eau potable, ainsi que la Région, l'État et l'Europe : ainsi, a pu se concrétiser, malgré l'opposition des organisations professionnelles agricoles, cette superbe opération de plantation utile dans le cycle de l'eau.

[2] Chiffre variable selon les sources qui renvoie à un problème de définition et de statistiques, allant de 9 à 10,4 % si l'on intègre les peupleraies.

Et boisement aussi à l'initiative des intercommunalités comme la Communauté urbaine d'Arras pour « renaturer » le territoire dans le cadre d'un « plan boisement », par exemple en implantant un verger sur un ancien site industriel ou un boisement sur une ancienne décharge ou en restaurant et confortant le « cœur de nature » que constitue le bois de la citadelle. Ou encore la Communauté urbaine de Dunkerque sur le territoire de Flandre-Dunkerque : la trame verte et bleue y devient outil d'intégration territoriale en organisant, au travers du Schéma de Cohérence Territoriale (SCoT), la protection des espaces de nature et leur connexion à travers cours d'eau et ripisylves, réseau de haies ou « pas japonais » de nature. L'un comme l'autre de ces exemples de boisements menés par des intercommunalités font le pari d'une biodiversité au service du territoire souhaitant maximiser les apports de la nature dans tous les registres de la vie économique, écologique et sociale, de la protection contre les inondations, de la qualité du cadre de vie, de l'accueil du public et de l'animation culturelle. Des documents de planification jusqu'à la réalisation sur le terrain, il y a un pas, mais déjà de beaux exemples montrent que la chose est possible à condition d'un nécessaire dialogue et d'une concertation entre les différents acteurs territoriaux concernés ou impliqués, et tout particulièrement les agriculteurs.

**Mais avec qui reboiser ?** Avec l'appui de l'ONF, comme à Douai-Esquerchin et Hénin-Carvin pour la protection de l'eau, sur les terrils de Raismes-Saint-Amand-Wallers, sur la ceinture verte de Gravelines ou encore sur tant de plus petites opérations portées par des collectivités locales.

Avec l'appui du CRPF, et fort du très remarquable « Guide sur le boisement forestier et le renforcement du linéaire boisé en Nord–Pas-de-Calais » qu'il a réalisé à la demande du Conseil régional ; et non plus seulement dans une optique de production de bois, comme au temps du Fonds Forestier National, mais à la recherche de l'ensemble des bénéfices économiques, sociaux et environnementaux dont les boisements sont porteurs.

Avec l'appui aussi du milieu associatif : en donnant la parole à « Canopée Reforestation » et aux « Planteurs volontaires », notre session a mis en avant des acteurs tout à fait convaincants à la fois par leur engagement citoyen, par leur force de conviction et leur capacité à impliquer des collectivités, des entreprises ou des mécènes dans des projets de boisements et ainsi à mobiliser des fonds, par leur sens du contact et leur qualité de dialogue avec les propriétaires des terrains, par leur maîtrise technique et, peut-être plus encore, par la façon dont ils constituent des équipes pour réaliser les plantations en réunissant des élèves de lycées agricoles – et agriculteurs de demain ! –, des détenus d'une maison d'arrêt, des handicapés, des habitants : une plantation devient ainsi une belle opération citoyenne et de mixité sociale intergénérationnelle pleine de joie et d'enthousiasme pour un projet d'avenir !

Tournée de terrain, visite d'une plantation à Boiry-Notre-Dame, © M. Galochet, 2 juin, 2016

Tournée de terrain, visite d'une plantation à Inchy-en-Artois, © M. Galochet, 2 juin, 2016

**Les Hauts-de-France, terre de boisement ?** Le nouveau Conseil régional issu des élections de décembre 2015 a demandé à l'interprofession « Nord Picardie Bois » de rédiger et lui proposer pour le mois de novembre 2016, un « master plan » prolongeant et traduisant en projets d'actions les orientations du Contrat de filière signé à l'été 2015 par 22 acteurs représentant la filière forêt bois et par les conseils régionaux des deux anciennes régions Nord–Pas-de-Calais et Picardie. De son côté, l'État va demander au Préfet de région et au Président du Conseil régional des Hauts-de-France d'entreprendre la rédaction du Programme régional de la forêt et du bois, déclinaison régionale du Programme national. Ce document devra bien sûr être mené en commun et en harmonie avec le contrat stratégique de filière et son « master plan », de la même façon que le Programme national s'est nourri du Contrat stratégique national de filière. L'exercice est d'autant plus crucial que, si le Programme national trace clairement la voie d'avenir et affirme une orientation générale nette et, le plus possible, quantifiée, il laisse une grande place à l'adaptation régionale : ce n'est pas l'État qui dit à la Région ce qu'elle doit faire, c'est la Région qui, au terme d'une analyse approfondie et partagée par toutes les parties prenantes, affirme ses choix et explicite ses engagements.

Le travail sera évidemment délicat, il appellera une grande concertation et beaucoup de dialogue ; chacun n'obtiendra pas tout ce qu'il souhaite, il y faudra des compromis responsables et assumés, au terme desquels chacun devrait trouver malgré tout avantage et où l'intérêt général devrait sortir renforcé.

Il est clair que le dialogue avec les agriculteurs devra être particulièrement approfondi. L'objectif n'est évidemment pas de rajouter aux difficultés de l'agriculture, il n'est aucunement question de consommer de bonnes terres agricoles. Au terme de cette journée d'études, il semble qu'une analyse multicritères devrait permettre de démontrer les intérêts du boisement, ses apports ainsi que les coûts qu'il peut permettre d'éviter : sur des terres agricoles qui s'y prêtent, de belles et utiles réalisations semblent tout à fait envisageables.

Boisement ne veut pas systématiquement dire constitution de bois ou de grandes forêts : des vergers de petite taille, des haies ou des arbres s'intégrant dans un dispositif d'agroforesterie peuvent également constituer des formes de retour de l'arbre dans la région bienvenues, porteuses de services écosystémiques et sociaux tout en présentant de nombreux avantages pour l'agriculture et en participant aux équilibres écologiques.

Les deux exposés historiques qui ont ouvert la matinée du vendredi 3 juin ont montré combien la forêt n'est pas figée sur un territoire : au gré de l'histoire, au gré des besoins et des demandes des hommes au fil du temps, les forêts varient dans leur surface, dans leur localisation, dans leur composition, dans leur physionomie. La forêt reflète la société : aujourd'hui, que demande notre société à la forêt ? Nous l'avons vu, les demandes sont nombreuses et variées, les objectifs sont divers, pas toujours bien conciliables. Comment choisir ? Où placer les curseurs ? Le Programme régional de la forêt et du bois saura-t-il fixer et hiérarchiser les choix, les faire partager par l'ensemble des acteurs et les traduire par un document d'action qui les engage tous ? Saura-t-il bâtir cet équilibre impossible dans une responsabilité assumée ?

# Histoire des forêts de l'Avesnois : entre dynamiques et héritages (XIVe – début du XVIIIe siècle)

→ *Marie Delcourte*[1]

Depuis quelques années, les études en écologie du paysage ont montré la nécessité de préserver la connectivité des écosystèmes en s'appuyant sur des corridors écologiques renforçant la biodiversité. Cela se traduit aujourd'hui par des politiques d'aménagement du territoire telles que les schémas régionaux de cohérence écologique (SRCE) et les Trames vertes et bleues (TVB). Elles visent à limiter les risques d'extinction liés à l'isolement des habitats. Les TVB sont particulièrement pertinentes en Hauts-de-France, région de grande culture, où la fragmentation des écosystèmes forestiers est particulièrement forte.

Cette approche laisse supposer que la restauration de la connectivité puisse produire des effets bénéfiques à court terme. En réalité, les études plus récentes tendent à prouver que la diffusion des espèces, animales ou végétales, répond à des logiques temporelles et spatiales variées, et que la biodiversité actuelle est la résultante d'une histoire du paysage de très longue durée.

Le paysage d'aujourd'hui ne saurait être autre qu'un produit social hérité de dynamiques s'étant développées à des échelles spatiales et temporelles différentes (Hotyat et Galochet, 2001). L'historien offre alors un recul sur les processus spatio-temporels qui ont fabriqué le paysage forestier d'aujourd'hui. Cette distanciation est nécessaire pour mener à bien les politiques environnementales actuelles : préserver un paysage, sa biodiversité, doit nécessairement interroger le temps. Cette mise en perspective suppose des questionnements méthodologiques de la part de l'historien, ce que nous envisagerons à travers l'exemple du territoire forestier de l'Avesnois.

## Contexte et territoire d'étude

### ••• Une recherche appliquée au Plan Forêt Régional

Les départements du Nord et du Pas-de-Calais disposent d'un taux de boisement relativement faible (environ 9 %). Afin de remédier à cela, le Conseil Régional initie depuis 2010 une politique volontariste, le Plan forêt régional (PFR) dont l'objectif est de doubler la superficie boisée sur l'ensemble du territoire d'ici une vingtaine d'années, tout en améliorant la multifonctionnalité de la forêt. Pour être opérationnelle et efficace, cette politique de boisement, adjointe au schéma régional de cohérence écologique-trames verte et bleue (SRCE-TVB)[2], requiert de dresser les états passé et actuel des forêts de la région.

Dans le cadre de ces politiques, les demandes en matière d'analyse historique multiséculaire sont importantes. En effet, en apportant une dimension temporelle, l'historien peut proposer un recul, une mise en perspective critique, offrir les éléments d'une articulation plus satisfaisante entre passé et présent pour aboutir à des prises de décision engageant durablement l'avenir.

[1] Marie Delcourte, docteur en Histoire, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

[2] Le SRCE-TVB : réseau des continuités écologiques terrestres et aquatiques. Il vise à préserver les services rendus par la biodiversité, à enrayer sa perte en maintenant et en restaurant ses capacités d'évolution et à remettre en bon état les continuités écologiques, http://www.nord-pas-de-calais.developpement-durable.gouv.fr/? – SRCE-TVB – .

Un premier état des forêts anciennes a été réalisé sur le secteur de l'Avesnois dans le cadre d'une thèse en histoire de l'environnement financée en contrat Cifre par le conseil régional[3]. L'objectif de cette thèse est d'analyser, dans le temps long, les interrelations entre paysages et sociétés riveraines, de révéler le poids des héritages sylvicoles dans les sylvosystèmes contemporains, d'identifier les ruptures et continuités paysagères qui ont jalonné l'histoire forestière de l'Avesnois pour aboutir à ce que nous connaissons aujourd'hui.

## ••• L'Avesnois, un paysage varié

L'Avesnois se situe au sud du département du Nord, à la frontière du département de l'Aisne et de la Belgique. Territoire riche en biodiversité, il joue un rôle important pour les SRCE-TVB régionaux. Le bocage et la forêt ainsi que des reliquats de cloisons forestières, bordant les anciennes haies médiévales, forment les paysages les plus caractéristiques de ce territoire. Avec 30 745 ha de forêts, soit un taux de boisement de 19 %, l'Avesnois est la sous-région la plus boisée du Nord–Pas-de-Calais (Figure 1).

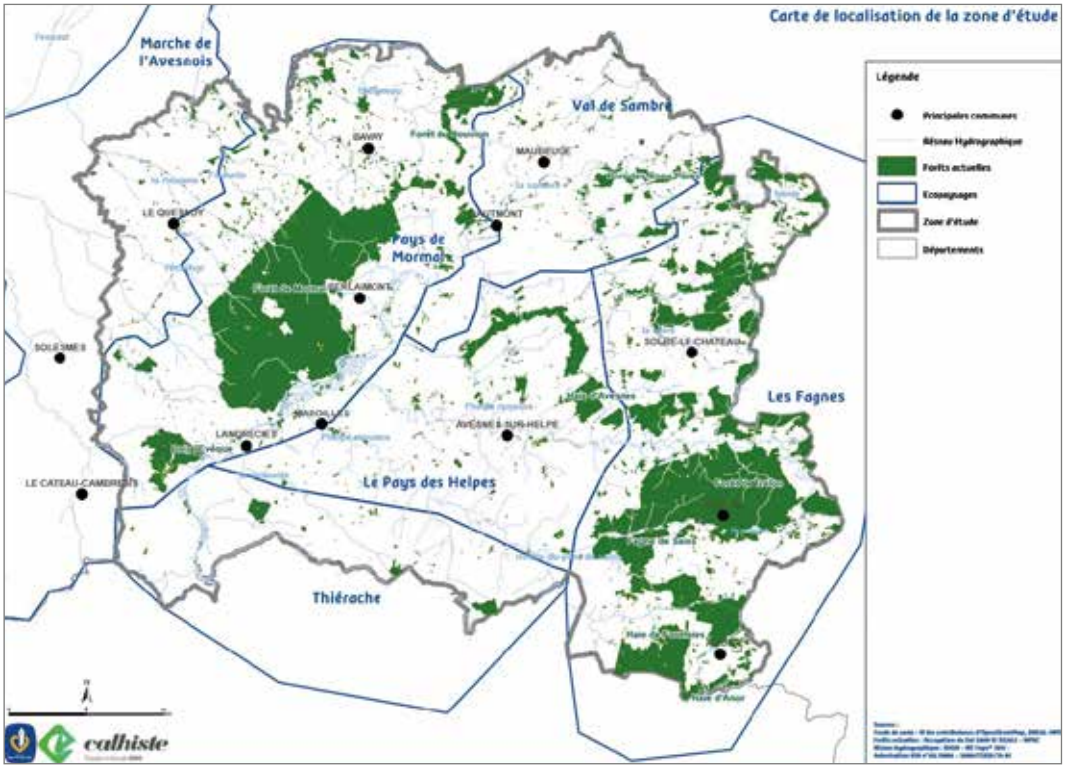



Figure 1 : L'Avesnois, un territoire densément boisé

Des dualités importantes caractérisent l'Avesnois (espace agricole, cynégétique, bocage, linéaire forestier…) entraînant une diversité des milieux entre l'ouest et l'est de ce territoire. L'ouest se compose d'un ensemble de vastes massifs forestiers (forêt de Mormal, bois l'Évêque…), l'est, quant à lui, comporte des ensembles beaucoup plus fragmentés. Au regard du taux de boisement, des disparités de situations, ce territoire semble propice à l'analyse de l'état ancien des forêts, à l'étude de la coévolution homme-milieu. Mais comment l'historien peut-il parvenir à reconstituer les dynamiques de ce paysage hérité tout en intégrant cette diversité à travers le temps ?

[3] Définie comme l'étude des interactions des sociétés avec leurs milieux, l'histoire de l'environnement contribue, à l'instar d'autres disciplines des sciences humaines et sociales, à expliquer la dynamique des territoires. Son intérêt majeur est de permettre de situer les évolutions contemporaines dans un contexte historique dont le rôle explicatif est essentiel.

L'Avesnois se caractérise sur le plan historique par sa position de zone frontière, de terres âprement disputées, de populations qui ont eu presque continuellement à supporter une accumulation de difficultés, de crises de nature différente. Ces dernières troublent les besoins élémentaires des hommes mais également le rythme des écosystèmes forestiers.

Au regard des questionnements évoqués, l'historien se doit d'avoir un regard différent, de faire évoluer sa méthodologie en croisant les données anciennes et actuelles, ce qui ne peut se faire sans l'apport d'outils empruntés plus particulièrement aux disciplines géographiques. L'outil le plus efficient pour l'historien et les gestionnaires forestiers actuels, qui permet de retracer les dynamiques spatio-temporelles est le système d'information géographique (SIG). S'est élaboré alors, dans le cadre du projet « SIG Avesnois », un croisement des regards de l'historien et du géomaticien, de leurs outils et supports d'analyse, à savoir la donnée archivistique et la carte.

## Le système d'information géo-historique

Les chercheurs en sciences naturelles, en sciences humaines et sociales comprennent aujourd'hui l'intérêt d'employer la cartographie ancienne qui offre des éclairages nouveaux sur des thématiques actuelles (Buridant *et alii*, 2013 ; Dardignac et Le Jeune, 2011). Les outils SIG pour le géo-référencement et la vectorisation sont adaptés aux exigences des cartes anciennes (calage, échelle…) mais il est préalablement nécessaire que les chercheurs élaborent des critères de sélection de la source cartographique (lisibilité, accès à la donnée, qualité de l'image numérique,…).

À ces cartes anciennes, s'ajoute l'emploi de la donnée archivistique, bien souvent antérieure aux cartes. Cette donnée apporte *a fortiori* d'autres problématiques, notamment celle de la gestion de l'emboîtement des échelles temporelles, des temporalités. Il s'agit là d'une interrogation qu'il était essentiel de résoudre afin de créer un outil fonctionnel, en adéquation avec notre problématique.

### ••• Données planimétriques et sources textuelles

Quatre cartographies ont été sélectionnées et ont subi des traitements informatiques[4] à des niveaux différents :

- La carte de Claude Masse (1730-1737), généralement levée au 1/28 000, offre une précision remarquable quant aux formes géométriques des massifs forestiers, à la toponymie et à l'agencement spatial. Les dalles de Claude Masse représentant l'Avesnois ont été digitalisées, géoréférencées et vectorisées.
- La carte de Cassini (1749-1790), levée au 1/86 400, présente une sémiologie normalisée pour l'ensemble de la France. Bien que cette carte soit d'un grand intérêt pour la localisation des activités proto-industrielles, du bâti ou de la toponymie, elle est à utiliser avec grande prudence lorsqu'il s'agit de l'exploiter dans une analyse de l'étendue spatiale des massifs forestiers. En effet, ces derniers forment des « bouquets », et n'ont pas de limites bien définies. Cette carte a été initialement digitalisée par l'équipe de Jean-Luc Dupouey et Daniel Vallauri (Vallauri *et alii*, 2012).
- La carte d'État-major (1835-1866), levée au 1/40 000 sur des dessins-minutes réalisés par les officiers de l'État-major, offre une finesse et une précision de la typologie des éléments naturels permettant à l'historien de visualiser finement les paysages. Sur cette carte, les forêts ont été vectorisées, les toponymes et proto-industries ont été localisés.
- L'occupation du sol (Ocsol 2009) est un inventaire de l'occupation physique des sols constitué par le service SIG de la Région. Cette carte fait apparaître tous les milieux dont la superficie dépasse 0,5 ha (échelle 1/25 000).

[4] Logiciels de SIG QGis (OpenSource) et ArcMap.

Pour chacune de ces quatre cartes, deux couches SIG ont été créées : l'une pour les « polygones forêts », l'autre pour les « toponymes ». La superposition des quatre couches de forêts permet de visualiser l'agencement spatial de ce territoire. L'« épaisseur temporelle » des massifs forestiers qui composent le territoire s'observe en partie par les sources d'archives.

### ••• L'épaisseur temporelle des « lieux » : les données textuelles

En parallèle de ce travail cartographique, un dépouillement et un traitement des documents d'archives ont été réalisés dans différents fonds régionaux et nationaux (Archives départementales du Nord, Archives nationales…). Au total 15 500 données historiques allant du XII^e^ au XVIII^e^ siècle ont été recensées. Ces données d'archives fournissent des informations sur les toponymes et leur localisation, sur l'état des peuplements forestiers, sur le climat, sur les compositions faunistique et floristique, ou encore les activités humaines en forêt (modalités du pâturage, du commerce de la matière ligneuse…). Cette documentation écrite offre pourtant une vision éclatée de la complexité des relations sociétés-milieux à la fois dans le temps – les données se font plus précises à partir du XVII^e^ siècle – et dans l'espace – il y a sur-représentation des massifs les plus importants –.

Leur traitement a nécessité la mise en place d'une base de données. Dans les couches SIG, chaque polygone « forêt » dispose d'un identifiant unique. Cet identifiant a été reporté dans la base de données historique afin de faire le lien entre la donnée cartographique et la donnée d'archives.

Se pose toutefois la question de la gestion de la donnée historique incomplète, ne livrant qu'une information partielle sur le territoire, ou relative à une date intermédiaire voire antérieure aux données vectorisées.

Une autre interrogation concerne l'analyse des dynamiques spatiales et le suivi du boisement dans le temps. Prenons l'exemple des bois de Beaurieux et du Parc situés au nord-est de l'Avesnois, à proximité de la frontière belge. Ces deux bois connaissent une dynamique bien particulière tant du point de vue de leur toponyme que de leurs limites internes. Le corpus cartographique, même élargi aux cartes non géoréférencées, ne peut suffire seul à une analyse sans les données d'archives. Ce constat est d'autant plus vrai quand il s'agit de mettre en évidence les évolutions concernant la dénomination des lieux.

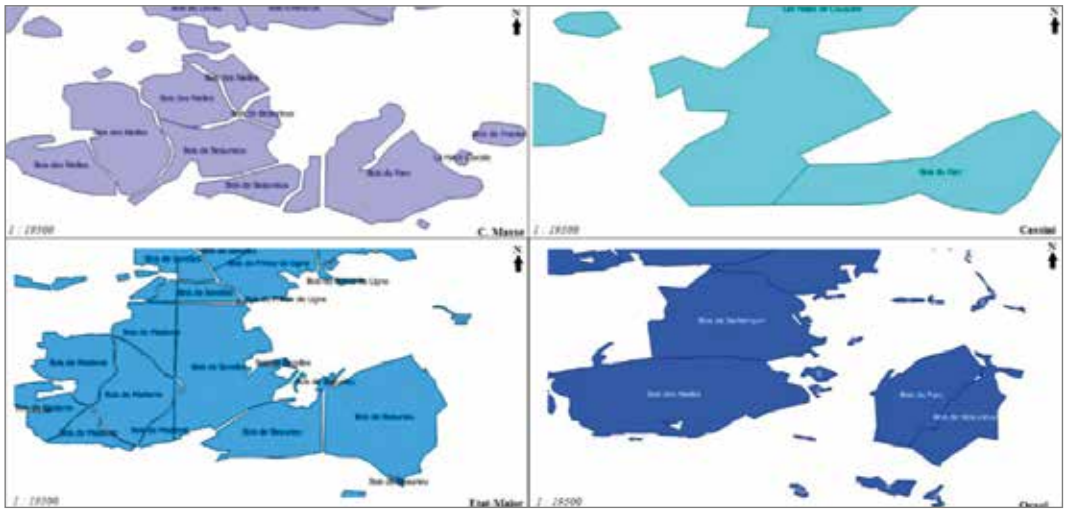


Figure 2 : Les bois de Beaurieux et du Parc, un cas complexe de dynamique spatio-temporelle

La toponymie est en effet très aléatoire d'une source à l'autre comme le montre le cas des bois de Beaurieux et du Parc :

- sur la carte de Claude Masse (1730) apparaissent les bois de Beaurieux et du Parc ;
- sur l'atlas de Trudaine (1746) : seul le bois de Beaurieux est présent ;
- sur Cassini (1749-1786) : seul le bois du Parc est visible ;
- sur le cadastre napoléonien (1828) sont mentionnés les bois du Parc et de Beaurieux ;
- sur la carte d'État-major (1834-1866) : le toponyme bois de Beaurieux est précisé ;
- sur Ocsol[5] (2009) : sont présents les bois du Parc et de Beaurieux.

De plus, la géométrie « globale » de ces massifs est quasiment identique sur l'ensemble des cartes mais ce sont les « limites internes » entre les deux bois qui fluctuent énormément. Bien évidemment, l'historien ne peut exclure les limites des sources cartographiques (oubli ou erreur du cartographe par exemple) dans l'appréciation des résultats mais un souci méthodologique se pose tout de même : comment gérer à la fois cette fluctuation des limites internes et les dynamiques des toponymes dans le temps ?

Finalement, ce premier essai d'association des données historiques aux géométries des cartes ne paraît pas convenir dans la mesure où il ne permet pas de gérer la temporalité des dynamiques spatiales. La donnée cartographique est davantage à utiliser comme source de connaissances (toponymes, formes des massifs forestiers) ; mais elle ne peut être l'outil sur lequel s'appuie le SIG historique.

## ••• SyMoGIH, une méthode appliquée à l'étude des espaces forestiers de l'Avesnois

L'emboîtement entre la représentation spatiale des massifs forestiers, en partant des cartes disponibles à partir du XVIII^e^ siècle, et les données historiques les concernant comporte un différentiel temporel qui peut être important. Ceci soulève des interrogations qui ne peuvent pas être traitées dans un SIG classique associant directement géométries et données attributaires. La méthode mise au point par le projet Système Modulaire de Gestion de l'Information Historique (SyMoGIH) présente une articulation nouvelle[6]. Ce projet est issu de la volonté de quelques historiens de créer une méthode de modélisation leur permettant de partager, dans une base de données collaborative, les informations historiques provenant de leurs recherches.

La méthode SyMoGIH repose sur deux principes essentiels : l'atomisation de l'information et une production des données qui soit la plus objective possible. Il s'agit de décomposer l'information historique « en données primaires, *primary data*, c'est-à-dire d'identifier des unités de connaissance atomique auxquelles on associe tous les objets qu'elles relient, tout en spécifiant quel est le rôle de chaque objet » (Butez, 2013, p. 30). Avec cette méthode, chaque information historique est authentifiée de manière unique (un identifiant pour chaque acteur, pour le lieu…) la source est citée, permettant ainsi de garantir la traçabilité de l'information historique. Cette méthode permet de reconstituer l'environnement historique des objets concernés (exemple : une forêt) à partir des informations issues des dépouillements de sources archivistiques et de la documentation cartographique disponible. Dans le cadre du projet « SIG Avesnois », la méthode SyMoGIH gère les temporalités des forêts, leur profondeur historique et géographique.

En intégrant ce système d'information performant, l'historien doit traiter, à partir des sources dont il dispose (écrites et cartographiques), ce qui relève du domaine attributaire du « lieu », en l'occurrence des forêts, des microtoponymes… Ce dernier devient ainsi le point d'ancrage de toutes les données

[5] Les noms de forêts ou toponymes proviennent de l'IGN (bd topo ©). Un travail de concordance entre les toponymes de l'IGN et l'Occupation du Sol a été effectué par Adrien Carpentier.
[6] Développée par le pôle numérique du laboratoire LARHRA UMR 5190

(spatiales et attributaires historiques) qui le concernent. La complexité de ce travail réside dans le fait que pour identifier un « lieu » le chercheur ne peut se fier qu'à son toponyme qui évolue au cours du temps, ou à sa localisation qui peut être relative en fonction des sources. Le « lieu », appelé *named place* dans le modèle de SyMoGIH, est défini de façon unique à partir de trois éléments :

- son ou ses toponymes : un lieu peut être associé à un ou plusieurs toponymes pour traiter les différentes versions de l'orthographe ou les appellations dans différentes langues ; un seul de ces toponymes sera défini comme standard ;
- son type : la typologie du lieu est soumise à un vocabulaire contrôlé ;
- sa localisation : la localisation peut être renseignée sous une forme ponctuelle ou une emprise spatiale et associée à un degré d'incertitude (localisation relative par rapport à un autre lieu).

L'objet *named place* représente un lieu tout au long de son existence historique. Ce lieu sera par exemple la « forêt de Mormal » depuis sa première mention dans les sources et jusqu'à son existence actuelle, indépendamment de toutes les variations toponymiques ou spatiales qu'elle aura connues.

Le *named place* ainsi renseigné est reconnu grâce à un identifiant unique dans le système d'information. À chaque objet de type « lieu » seront associées toutes les connaissances issues des sources (pâturage, climat, état des peuplements…) et des cartes pour chaque époque qui le concerne, indépendamment des formes que le lieu a effectivement eues au cours de son existence.

Cette démarche demande une approche minutieuse de la part de l'historien, à l'échelle de l'objet, du massif forestier. Ainsi, pour un lieu récurrent dans ses sources, il doit effectuer une réflexion à chaque étape de son identification, de ses reconstructions au cours du temps. Dans le cadre du projet sur les forêts de l'Avesnois, cette approche a fait émerger une compréhension plus poussée de la dynamique des massifs forestiers et notamment sur leurs emboîtements spatio-temporels. Prenons l'exemple de la haie des Lombards située à l'est de la forêt de Mormal.

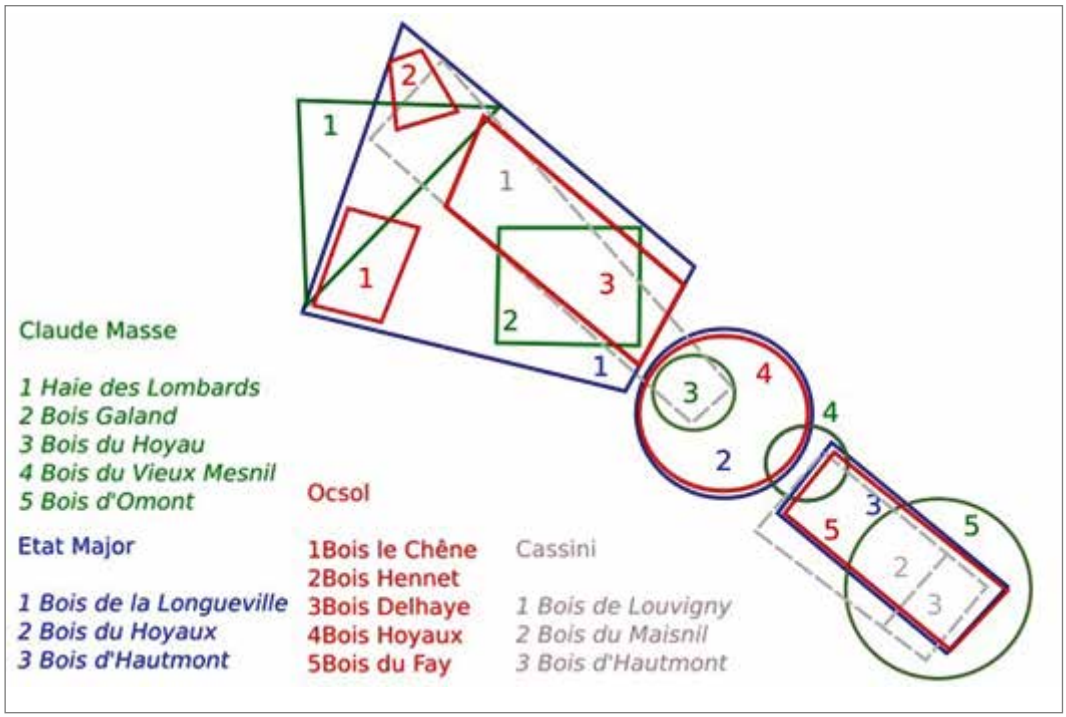



Figure 3 : Les dynamiques spatio-temporelles de la haie des Lombards

En analysant les trois cartes de forêts anciennes Claude Masse 1730 en vert, Cassini 1786 en gris et État Major 1830 en bleu, occupation du sol (Ocsol) en rouge, des dynamiques spatiales sont apparues. Les bois 1, 2, 3 sous Claude Masse par exemple correspondent au seul bois n° 1 sous Cassini et État Major. Trois bois existent à nouveau sur l'occupation du sol. Ce qui signifie qu'un lieu historique peut avoir plusieurs géométries et toponymes dans le temps, il faut alors intégrer le fait que certains lieux peuvent être inclus géographiquement dans d'autres à un moment donné de leur histoire. Cette conception du « lieu » en quatre éléments structurants (nom, type, localisation et classe) a conduit progressivement l'historien à problématiser sa recherche à une échelle plus fine, en interrogeant non pas les dynamiques d'un territoire mais les rythmes d'évolution des massifs forestiers qui le composent.

## Entre phases de crise et phases d'ajustement : essai de chronologie

De cette méthodologie découle une analyse des relations sociétés-milieux dont il faut rappeler les principaux résultats. Tout d'abord sur l'essai de synthèse chronologique des phases d'ajustement et de crise qui ont marqué l'ouest et l'est du territoire entre le XIVe et le début du XVIIIe siècle.

### ••• À l'ouest : stabilité foncière et pression anthropique constante

L'essai de synthèse chronologique de la dynamique des espaces forestiers de l'ouest de l'Avesnois fait apparaître plusieurs phases et processus au cours de la période qui nous intéresse : du XIVe au début du XVIIIe siècle (Figure 4).

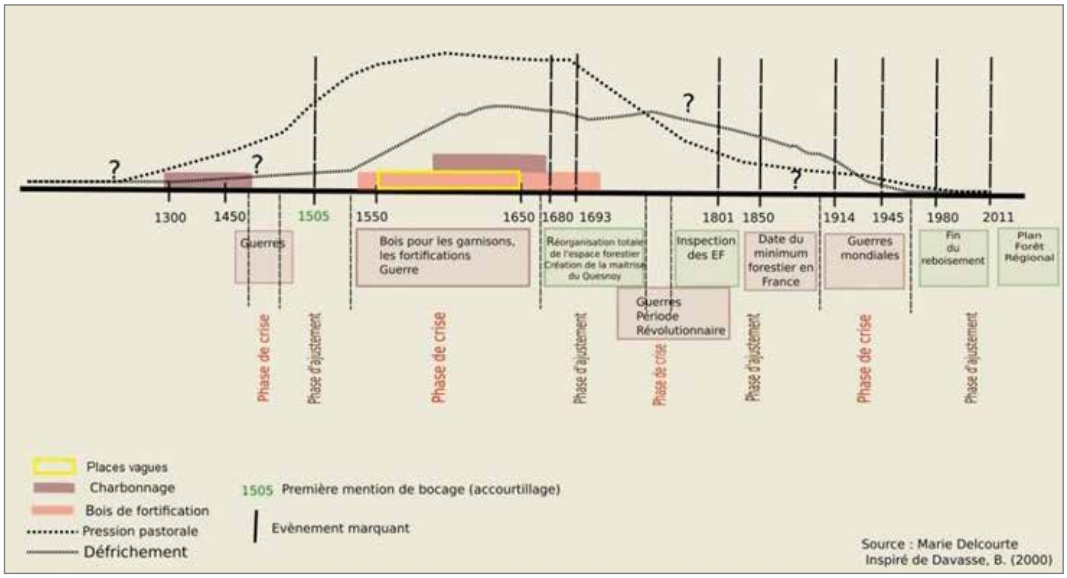



Figure 4 : Essai de synthèse chronologique de l'ouest de l'Avesnois

**Processus 1 : Une forêt pour les besoins comtaux (1300-1500)**

Dans la seconde moitié du Moyen Âge, on assiste à un ensemble de faits qui influencent la dynamique des milieux forestiers de l'Avesnois (guerres) et une multiplication d'épisodes météorologiques défavorables (orages, hivers rudes, gelées tardives). Ces facteurs endogènes et exogènes ont eu des conséquences sur la dynamique du système complexe que forme l'espace forestier (fructification tardive, coupes de bois incessantes…). Car le Moyen Âge tardif est également marqué par la pression

exercée par le pouvoir princier à partir du château comtal de Le Quesnoy situé à l'ouest de la forêt de Mormal. Au cours de cette période, l'examen des comptabilités révèle l'importance des besoins en bois d'œuvre pour la réfection du château du Comte mais aussi pour son parc attenant. La matière ligneuse sert également au chauffage du château sous forme de charbon de bois. La forêt est alors orientée vers les besoins du comte de Hainaut qui laisse dans le même temps un large droit aux usagers notamment pour le pâturage. Une fois le château abandonné par les comtes de Hainaut, d'autres débouchés vont être trouvés : le bois pour les fortifications (processus 2).

L'ouest de l'Avesnois se caractérise par une propriété comtale importante et stable (jusqu'à la fin du processus 2), les communautés ecclésiastiques sont également très présentes – majoritairement l'évêché de Cambrai –. Les seigneurs cherchent alors à asseoir leur autorité sur le domaine en renforçant la présence de leur personnel forestier qui se hiérarchise et dont les prérogatives sont nombreuses.

**Processus 2 : Surexploitation des ressources forestières (1500-1650)**

À partir du XVI^e^ siècle, une succession de facteurs conduit inexorablement à une phase de crise se traduisant par une probable dégradation des futaies de l'ouest de l'Avesnois : les guerres se succèdent, à cela s'ajoutent les troubles religieux. Tout ceci entrave la bonne gestion du domaine forestier par les officiers qui ne parviennent plus à surveiller le domaine convenablement. Très vite, les troupes ennemies et alliées se positionnent à proximité des massifs ; les demandes en bois de fortification se font nombreuses, pressantes si bien que les forestiers déplorent l'état des peuplements, d'autant plus que les soldats n'hésitent plus à se servir sans autorisation préalable. Demandes importantes, prélèvements faits au gré des besoins, le taillis est mis à mal. Le comte de Hainaut endetté par les guerres décide de vendre à rente des parcelles de bois pour les convertir en pâture. Ce phénomène dit des « places vagues » est de courte durée mais suffisamment intense par les défrichements qu'il va occasionner, les lisières, « zones tampons », souffrant, le plus de cette situation.

Parallèlement, les massifs forestiers entrent progressivement dans une véritable économie marchande : les ventes de bois se multiplient et se diversifient, tout le capital sur pied se vend : de la souche au houppier. Les droits d'usage sur le bois et le pâturage se restreignent, les abus de pâturage ne cessent d'augmenter. Albert et Isabelle d'Espagne profitent de l'accalmie qu'offrent les trente premières années du XVII^e^ siècle pour modifier le traitement sylvicole notamment de la forêt de Mormal : réduction de la forêt en taillis puis retour au jardinage (Dubois, 1980, p. 41), coupes successives de place en place en fonction de la demande au détriment des marteaux. C'est un échec cuisant, les marteaux seront réemployés quelques années après.

**Processus 3 : Une phase de transition (1650-1670)**

Ce processus est marqué par la transition entre deux juridictions, deux administrations, deux États. L'Avesnois devient français en deux temps, ce qui n'est pas sans conséquence sur le statut juridique du domaine forestier. Dès la signature des traités des Pyrénées puis de Nimègue, il a été question d'établir le « partage » des terres entre le roi d'Espagne et la couronne de France. Ainsi, entre 1659 et 1678, la forêt de Mormal est-elle placée en indivis entre les deux couronnes. Cette dernière se trouve au cœur de tensions politiques, entraînant à plus forte raison des traitements sylvicoles différents. Ce processus constitue finalement un moment d'adaptation : à la fois des populations à l'égard d'une nouvelle administration, mais aussi des agents royaux face aux exigences d'une population qui les considère encore souvent comme les ennemis. S'ensuit une phase d'ajustement caractérisée par la réorganisation totale du paysage forestier.

**Processus 4 : Réorganisation complète de l'espace forestier (1670-1730)**

Ce dernier processus s'inscrit dans une phase d'ajustement. À partir des années 1680, le roi entreprend d'imposer avec fermeté ses décisions. Il renforce les pouvoirs de la maîtrise des Eaux et Forêts en précisant quelles sont ses prérogatives sur le domaine forestier ecclésiastique, crée de nouvelles entités et pouvoirs administratifs et engage le processus de réformation. Il désenclave l'Avesnois afin de faciliter les échanges commerciaux en créant de nouvelles routes, en rénovant et élargissant les anciennes. Ce moment se caractérise par une ouverture des massifs forestiers. Surtout, il impose à la vue de tous le statut royal du domaine en renforçant les marques de propriété (fossé, haie, borne) que les guerres précédentes avaient fait disparaître.

## ••• À l'est : fragmentation foncière et forte pression « industrielle »

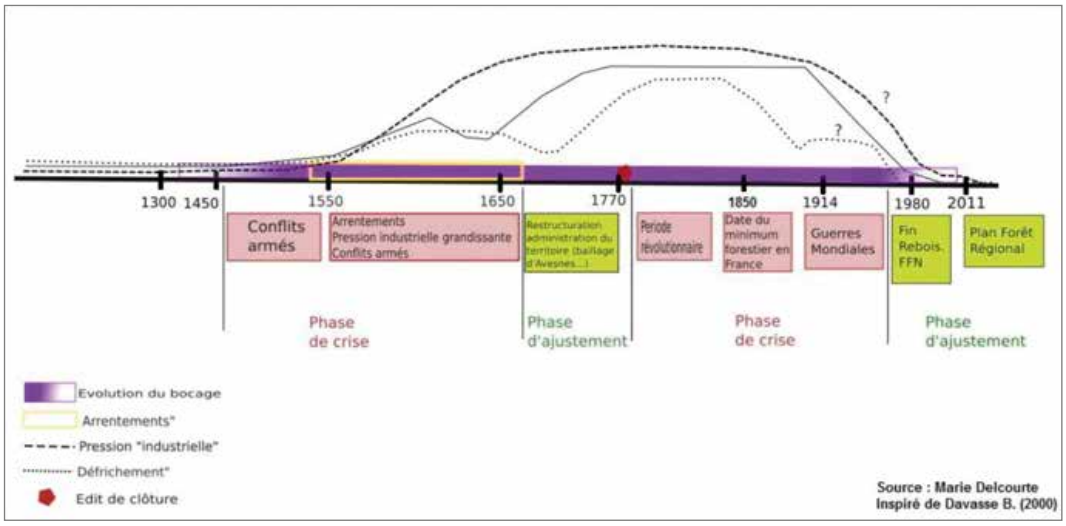



Figure 5 : Essai de synthèse chronologique de l'est de l'Avesnois

**Processus 1 : Une ouverture des massifs (1450-1650)**

Plusieurs éléments caractérisent cette phase de crise plus particulièrement entre 1550 et 1650. Le premier est l'importance des conflits surtout dans la première moitié du XVII^e^ siècle, qui ont figé l'exploitation socio-économique du domaine forestier. À l'inverse de l'ouest de l'Avesnois, les droits d'usage y sont particulièrement étendus, du moins au sud-est du territoire. Si les droits d'usage sur le bois perdurent avec la même « intensité », ce n'est pas le cas de ceux concernant le pâturage, ce qui pourrait expliquer la recrudescence des délits de dépaissance au cours de cette période. De nombreuses ordonnances sont alors promulguées visant à préserver la ressource forestière.

Les années 1550-1650 marquent de profonds bouleversements socio-économiques mais aussi paysagers, le premier entraînant la dynamique du second. Dans le sud-est de l'Avesnois se développe le phénomène des défrichements par des « industriels ». Par ce processus, le seigneur s'assure d'une rentabilité de son domaine. À partir de 1550, l'importance des « industriels » – créant de nouveaux établissements – est de plus en plus flagrante. Si bien que de nouvelles chaussées et chemins sont créés et spécialisés pour le débardage des bois « d'industrie ». Pour faire face à la demande, la révolution du taillis est raccourcie passant de 12 ans à 8 ans afin d'obtenir du bois de chauffe plus rapidement.

**Processus 2 : Une réorganisation territoriale (1650-1730)**

S'ensuit une phase d'ajustement caractérisée par une totale restructuration administrative. Mais c'est surtout à cette période que les sources dévoilent la fragmentation foncière : propriété en indivis entre seigneurs laïcs et ecclésiastiques ou bien même entre seigneurs laïcs. Ce phénomène de fragmentation foncière qui influence grandement la gestion des massifs forestiers, est contrebalancé par l'entrée dans le domaine royal – par le duc d'Orléans – des terres appartenant au duc de Croÿ dont la terre et pairie d'Avesnes.

Ce processus est également marqué, comme le processus précédent, par le développement d'un monopole toujours de plus en plus prégnant des « industriels » sur le marché du bois, provoquant la hausse des prix du bois, cette matière première devenant le cœur d'une crise économique. Tout comme à l'ouest, cette phase d'ajustement est caractérisée par une ouverture des massifs, par la construction de nouvelles chaussées qui permettent de désenclaver réellement les massifs forestiers situés sur cette partie du territoire.

Ces scénarios d'évolution témoignent de la complexité de l'étude d'un anthroposystème. Il est alors primordial de considérer l'histoire du paysage sur le temps long afin de concevoir des stratégies de gestion efficaces.

## CONCLUSION

De manière générale, les recherches menées sur les forêts de l'Avesnois ont mis en évidence deux processus distincts pour l'ouest et l'est de l'Avesnois amenant finalement à l'émergence de deux paysages bien différents. Un processus est alors en place sur l'ensemble de la période étudiée : la structuration et réglementation des massifs forestiers par les hommes.

Finalement, l'Avesnois est un territoire composite connaissant des évolutions différenciées. Ces évolutions relèvent de rythmes à des échelles spatio-temporelles différentes que l'analyse historique multiséculaire permet de mettre en exergue notamment grâce au système d'information géographique et à la méthode SyMoGIH. L'analyse historique permet alors d'apporter un nouveau regard pour la gestion des politiques environnementales actuelles.

## BIBLIOGRAPHIE

BURIDANT J., GALLET-MORON E., DECOCQ G., 2013, « Fractionnement des paysages forestiers et diversité floristique : le poids de l'histoire. L'exemple des fragments forestiers du bocage de la Thiérache (nord-est de la Picardie) », in Farcy C., *et alii, Forêts et foresterie, mutations et décloisonnements*, L'Harmatan, Paris, p. 237-254.

BUTEZ C., 2013, « Un SIG collaboratif pour la recherche historique, conception d'un atlas historique numérique et d'une plate forme de travail collaborative à partir de la méthode SyMoGIH », *Géomatique Expert*, n° 91, p. 30-35.

DARDIGNAC C., LE JEUNE Y., 2011, « Évolution des masses forestières en Ile-de-France, réflexions méthodologiques et exemples d'application », *Cahier d'étude du Groupe d'Histoire des Forêts Françaises* (GHFF), n° 21, p. 14-21.

DUBOIS J.-J., 1980, « L'évolution des paysages forestiers de la région du Nord : l'intérêt de l'analyse régressive des paysages », *Hommes et Terres du Nord*, tome 3, Lille, p. 27-63.

HOTYAT M., GALOCHET M., 2001, « L'homme, facteur de diversité en milieu forestier », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, vol. 78, n° 2, p. 151-163.

VALLAURI D. *et alii*, 2012, *Les forêts de Cassini, Analyse quantitative et comparaison avec les forêts actuelles*, Rapport WWF/INRA, Marseille.

# Évolution forestière du Nord–Pas-de-Calais entre le XIXe et le XXIe siècle Aspects méthodologiques, premiers résultats

→ *Sophie Jude[1], Nathalie Leroy[1], Sandrine Chauchard[2], Pierre Montpied[1], Xavier Rochel[2], Jean-Luc Dupouey[1,3]*

Nous observons actuellement dans tous les pays industrialisés une « transition forestière », c'est-à-dire le passage, plus ou moins récent, d'une longue phase de déboisement à une recolonisation forestière forte et rapide. En France métropolitaine, cette transition se situe dans la première moitié du XIXe siècle (Husson, 1995). Au cours des deux derniers siècles, le taux de boisement est passé d'un minimum estimé autour de 17 % (Cinotti, 1996) à 30,5 ±0,2 % aujourd'hui (données 2011-2015, voir IGN, 2016), soit un quasi-doublement. L'évolution du couvert forestier français ne s'est pas faite de manière homogène, temporellement comme spatialement. Certaines régions ont connu des évolutions singulières, en marge de la tendance nationale. Alors que l'Aquitaine, depuis le Second Empire, a vu son taux de boisement décoller de 9 à 44 % (Husson, 1995), d'autres régions ont vu leur taux de boisement régresser.

Le Nord–Pas-de-Calais est la région de France (parmi les 22 anciennes régions administratives) où le taux de boisement est aujourd'hui le plus bas, du fait d'un développement important des zones agricoles et de la présence de grandes zones urbaines. Il est de 9,1 ±0,9 % (IGN, 2016), y compris les peupleraies et boisements résineux récents. Ce faible taux de boisement s'accompagne d'un important morcellement des surfaces boisées, avec des unités paysagères forestières souvent très petites et distantes les unes des autres. Les études de l'histoire des forêts du Nord–Pas-de-Calais réalisées par Dubois (1980 et 1989) concluaient à un déclin continu du taux de boisement régional. Plus récemment, Vallauri *et al.* (2012) observent que le Nord–Pas-de-Calais est la seule région française à ne pas montrer de progression de son couvert forestier depuis la fin du XVIIIe siècle. Ces résultats ont été obtenus en tout ou partie à partir de la carte de Cassini. La carte de Cassini fut réalisée de 1749 à 1790 sous l'impulsion de Louis XV. Elle est la première carte à couvrir l'ensemble du territoire français, à l'échelle du 1/86 400. Elle est considérée comme la première référence géodésique pour le territoire français car elle avait pour principal objectif le positionnement des clochers les uns par rapport aux autres, mais non le rendu précis de la « topographie » des lieux. Pour les historiens des forêts, le principal inconvénient de cette carte est qu'il manque de nombreuses forêts, surtout dans la partie sud de la France, et que les limites de celles qui sont tracées sont floues, ce qui ne permet pas une analyse spatialisée précise de l'évolution du boisement depuis le XVIIIe siècle (Vallauri *et al.*, 2012).

Dans le cadre d'un projet financé par la Région Nord–Pas-de-Calais et portant sur la biodiversité des forêts actuelles en fonction de l'ancienneté de l'état boisé, nous avons été amenés à rechercher des sites aujourd'hui forestiers, soit anciennement forestiers, soit précédemment agricoles puis recolonisés par la forêt. Pour cela, nous avons dû cartographier sur l'ensemble de la région et avec une erreur de positionnement inférieure à quelques dizaines de mètres les forêts de la première moitié du XIXe siècle. Dans ce but, nous avons utilisé les minutes de la carte d'État-Major. Réalisées de 1818 à 1866, elles couvrent l'ensemble de la France au 1/40 000. C'est la première carte qui associe précision

(1) INRA, (2) Université de Lorraine, (3) auteur à contacter : UMR 1137 INRA-Université de Lorraine, Écologie et Écophysiologie forestières, F-54280 Champenoux, jean-luc.dupouey@inra.fr

géométrique et représentation réaliste de l'occupation des sols. Elle combine donc l'intérêt d'avoir été réalisée à une date proche du minimum forestier national et de donner une représentation bien plus précise des limites forestières que la carte de Cassini (Dupouey *et al.*, 2007). Dans le Nord–Pas-de-Calais, les levés ont été réalisés très majoritairement entre 1824 et 1827 (date moyenne pondérée par les surfaces : 1827). Nous avons vectorisé les contours forestiers sur les 34 feuilles qui englobent la région. Puis nous avons géoréférencé cette couche géographique en utilisant en moyenne 6,7 points d'amer pour 100 ha de forêt et en appliquant une transformation élastique. Avec une telle densité de points, l'erreur de positionnement des limites forestières anciennes tombe à 25 m en valeur médiane. Ces limites forestières anciennes ont enfin été croisées avec les cartes forestières actuelles de l'IGN : version 1 (BD Forêt V1) de 1998 et version 2 (BD Forêt V2) de 2009.

Trois types de résultats ont été obtenus :
- des résultats méthodologiques concernant les difficultés que posent ces croisements de carte ;
- la caractérisation de l'évolution forestière entre le XIXe et le XXIe siècle ;
- l'analyse du contenu actuel des forêts (type de peuplement forestier, flore) en fonction de son antécédent historique.

Nous donnons ici quelques exemples de chacun de ces types de résultats. Une présentation plus complète en est faite par Jude (2015).

## 1. Aspects méthodologiques

Les données datant d'époques différentes n'ont pas été construites de la même manière ni en fonction des mêmes définitions. Par exemple, la surface minimale de représentation des massifs forestiers sur les cartes a changé. Sur la carte d'État-Major, il n'y a pas de seuil défini, et nous avons observé des polygones forestiers de moins de 200 m². Dans la V1 de 1998, un polygone forestier est représenté dès que sa surface est supérieure à 2,5 ha alors que, pour la V2, ce seuil a été ramené à 0,5 ha. Ces changements impliquent un filtrage préalable des données avant comparaison entre les cartes et qui dépend des cartes comparées. Il en est de même pour la distance minimale entre deux massifs en dessous de laquelle ils sont agrégés, ou pour la largeur minimale en dessous de laquelle les routes intra-forestières ne sont pas représentées.

Autre difficulté, les limites du territoire d'étude lui-même ont changé entre le XIXe et le XXIe siècle. L'exemple le plus flagrant est l'évolution du littoral qui a parfois été spectaculaire, comme le montre l'exemple de la ville de Dunkerque (Figure 1). Les politiques d'expansion de la ville, et surtout l'aménagement du port industriel, ont repoussé ses limites terrestres, de 2 km par endroit.

Une fois cette évolution également prise en compte, une emprise commune aux trois cartes, de 12 487 km², a été définie et les croisements entre carte ancienne et carte actuelle ont pu être menés à bien.

Figure 1 : Évolution du littoral Nord–Pas-de-Calais : exemple du port industriel de Dunkerque
Sources : Carte d'État-Major (n° 2, Dunkerque SE, 1824) et Scan 25 de l'IGN. Le trait bleu indique la position du littoral en 1824.

## Évolution des superficies forestières entre le XIXe et le XXIe siècle

Le taux de boisement en 1827 était de 8,8 % et est aujourd'hui, d'après la BD Forêt V2, la plus récente et la plus précise, de 11,7 % (Tableau 1). Il y aurait donc eu une augmentation du taux de boisement. Mais il faut noter que l'Inventaire forestier national estime à partir de ses données de terrain, non cartographiques, le taux de boisement pour la région Nord–Pas-de-Calais en 2007-2011 à 8,4 ±0,8 %, un taux quasiment égal à celui de 1827. Ce dernier chiffre est considéré comme plus fiable que celui calculé à partir des cartes de la BD Forêt, qui sont biaisées vers des valeurs trop élevées. Bref, s'il y a eu augmentation du taux de boisement depuis la carte d'État-Major, elle est encore faible et ne sort pas de l'erreur statistique.

Plus probant est le croisement entre la carte ancienne et la carte actuelle. La figure 2 montre l'évolution forestière entre 1827 et 2009, avec la localisation des forêts anciennes, des forêts récentes et des déboisements, définis comme suit :

- **Les forêts anciennes** sont les forêts qui existaient déjà sur la carte d'État-Major et qui sont encore présentes sur la BD Forêt de l'IGN.
- **Les forêts récentes** sont les forêts qui n'existaient pas sur la carte d'État-Major mais qui existent sur la BD Forêt.
- **Les surfaces déboisées** sont les forêts qui existaient sur la carte d'État-Major mais qui n'existent plus sur la BD Forêt.

Ces termes de forêt ancienne ou récente font donc référence à l'ancienneté de l'état boisé, et non à la maturité (âge) des peuplements forestiers. Une forêt récente peut contenir des peuplements très âgés (jusqu'à plus de 180 ans, si la forêt s'est installée peu après 1827) et une forêt ancienne peut contenir des peuplements très jeunes, s'ils ont été régénérés récemment.

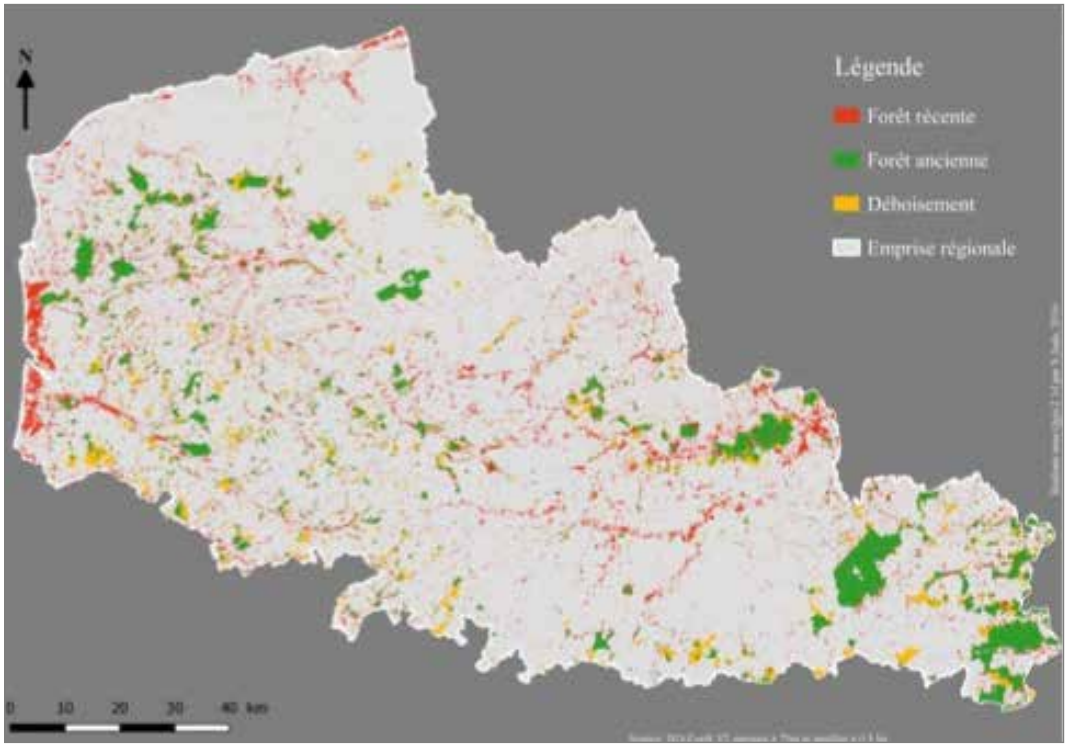



Figure 2 : Évolution forestière du Nord–Pas-de-Calais entre le XIXe et le XXIe siècle
Sources : carte d'État-Major et BD Forêt V2 de l'IGN, agrégées à 75 mètres puis seuillées à 0,5 ha. Les mêmes sources sont utilisées dans les figures 3 et 4, et le tableau 1.

Le Tableau 1 montre les flux entre surfaces forestières et non forestières entre les deux dates. Nous constatons que les forêts actuelles sont constituées à part à peu près égale de forêts anciennes (49 %) et de forêts récentes (51 %). Le déboisement a touché 34 % des surfaces forestières de 1827. En 182 ans seulement, nous observons donc un déplacement important des forêts et, en conséquence, une érosion rapide des forêts présentant une longue continuité de l'état boisé (Tableau 1).

| | | CARTE ACTUELLE : BD FORÊT V2 (2009) | | |
|---|---|---|---|---|
| | | FORÊT | NON FORÊT | TOTAL |
| CARTE ANCIENNE : ÉTAT-MAJOR (1827) | FORÊT | forêt ancienne 721 | déboisement 375 | 1 096 |
| | NON FORÊT | forêt récente 742 | 10 649 | 11 391 |
| | TOTAL | 1 463 | 11 024 | 12 487 |

Tableau 1 : Flux de surfaces entre zones forestières et non forestières entre 1827 et 2009.
Tous les chiffres sont en km²

Cette évolution ne s'est pas faite de manière homogène sur tout le territoire régional. La figure 3 montre les changements du taux de boisement pour chacune des petites régions forestières du Nord–Pas-de-Calais (Figure 3).

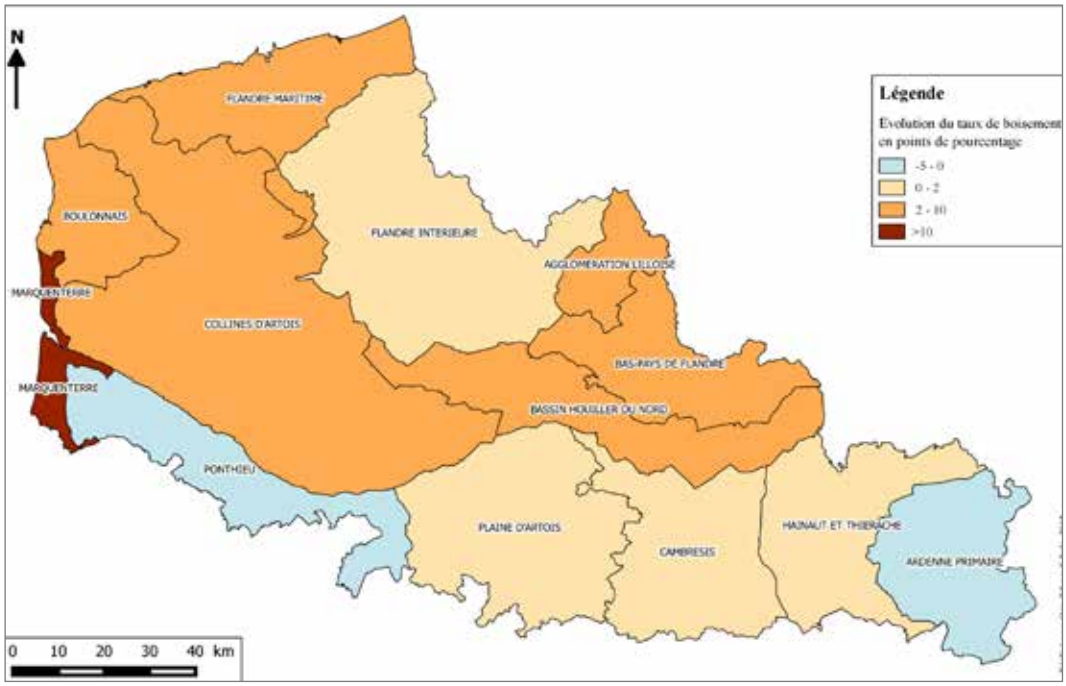



Figure 3 : Évolution du taux de boisement entre le XIXe et le XXIe siècles par petites régions forestières

L'exemple le plus frappant de ces variations régionales est le Marquenterre. C'est la petite région forestière qui a vu le plus progresser sa forêt. Elle est passée de moins de 1 % du territoire en 1827 à 36 % aujourd'hui, avec une progression de 6 150 ha. Petit-Berghem (1996) a analysé en détail dans sa thèse les modalités de cette progression. Selon un modèle qui évoque les Landes de Gascogne, la volonté de mettre en valeur des terrains côtiers longtemps considérés comme improductifs et le besoin de fixer les dunes ont conduit à des reboisements de grande ampleur dès la deuxième moitié du XIXe siècle. Les dunes occupent 13 000 ha du littoral du Nord–Pas-de-Calais (Dorly et Duval, 1979). Ce sont principalement des pins qui ont été plantés, surtout dans le nord Marquenterre. Plus récemment, la dynamique forestière a été localement réorientée vers des trajectoires naturelles, comme dans la réserve biologique domaniale de Merlimont (450 ha, créée en 1985).

## Nature des forêts en fonction de l'ancienneté de l'état boisé

La figure 4 montre la répartition des grands types forestiers distingués par l'Inventaire forestier national dans les forêts actuelles, en fonction de l'ancienneté de l'état boisé (Figure 4).

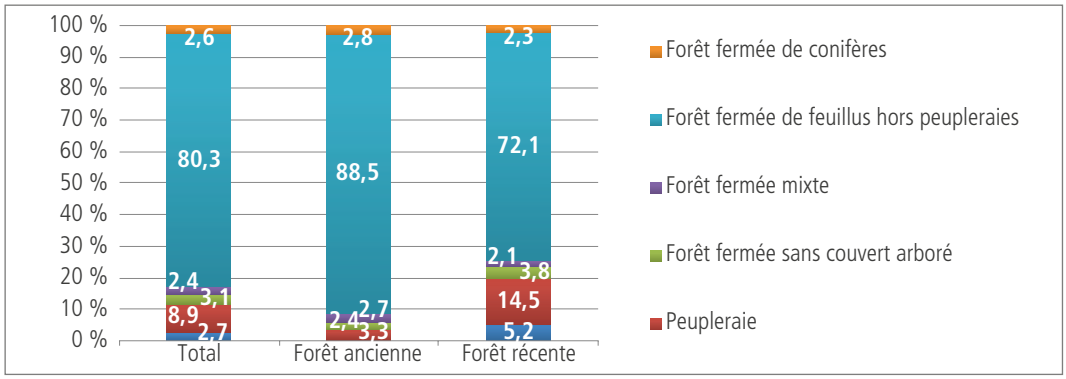



Figure 4 : Types forestiers dans les forêts actuelles en fonction de l'ancienneté de l'état boisé

Contrairement à une opinion répandue, les forêts récentes ne sont pas constituées que de peupleraies ou de forêts résineuses. Même si les peupleraies sont nettement plus fréquentes en forêt récente (14,5 %) qu'en forêt ancienne (3,3 %), comme on pouvait s'y attendre, elles ne représentent finalement qu'une part secondaire des forêts récentes. Que ce soit en forêt ancienne ou récente, c'est la forêt de feuillus (hors peupleraies) qui domine largement dans le Nord–Pas-de-Calais. Les forêts ouvertes sont quasiment absentes des forêts anciennes, alors qu'elles représentent 5,2 % des forêts récentes. Ceci pourrait être lié soit à des degrés de maturité différents dans les forêts récentes et anciennes, avec la présence d'une plus grande proportion de forêts jeunes dans les forêts récentes, soit à des différences de mode de gestion des forêts récentes et anciennes.

## CONCLUSION

La région Nord–Pas-de-Calais présente la double particularité d'avoir un taux de boisement actuel très bas (inférieur à 10 %), et un taux de forêts anciennes au sein des forêts actuelles lui aussi faible (près de 50 %), en raison de flux de déboisement et reboisement relativement importants (eu égard à la surface initiale) au cours des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles. En résumé, les forêts se « déplacent » relativement rapidement dans cette région à faible taux de boisement. La présence de quelques grands massifs pérennes ne doit pas masquer cette réalité. À titre de comparaison, les forêts de la région Lorraine couvrent 35 % du territoire, et contiennent 75 % de forêts anciennes. Or, de nombreux travaux antérieurs, en France, en Europe et aux États-Unis, ont montré que l'ancienneté de l'état boisé est un facteur explicatif majeur de la présence de nombreuses espèces végétales (voir par exemple Dupouey *et al.*, 2002). Les forêts récentes contiennent en plus grande fréquence des espèces plus ubiquistes, à plus fort pouvoir de dispersion et adaptées à des sols plus riches en azote et en phosphore. Elles ont donc une valeur patrimoniale moindre.

Notre carte de comparaison des forêts de 1827 et 2009 permet de localiser rapidement les massifs anciens ou récents de la région. Elle est en accès libre *via* le système d'information géographique de la région Nord–Pas-de-Calais (*sigale.nordpasdecalais.fr*).

L'une des applications immédiate de cette carte est l'aide à la définition des Trames vertes régionales. Il est plus utile par exemple de relier les massifs récents à des massifs anciens qu'à des massifs récents. La recolonisation des forêts récentes par les espèces de forêts anciennes en sera facilitée.

Notre étude ne portait que sur deux dates, 1827 et 2009. Localement, il pourrait être intéressant d'étudier des dates intermédiaires. Le taux de forêts anciennes ne pourrait alors que baisser encore, puisqu'une forêt actuelle présente sur la carte d'État-Major a pu temporairement être mise en culture entre 1827 et 2009.

## REMERCIEMENTS

Nous remercions la Région Nord–Pas-de-Calais qui a financé en partie ce travail, dans le cadre du projet de recherche ReForRe. Nous remercions aussi l'IGN pour la fourniture d'informations précieuses sur les cartes anciennes. Merci à Rebecca Villemin qui a réalisé la vectorisation et le géoréférencement de la carte d'État-Major. L'UMR 1137 Écologie et Écophysiologie forestières bénéficie d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du programme Investissements d'avenir portant la référence n° ANR-11-LABX-0002-01 (Laboratoire d'Excellence ARBRE).

## BIBLIOGRAPHIE

CINOTTI B., 1996, Évolution des surfaces boisées en France : proposition de reconstitution depuis le début du XIXe siècle. *Revue forestière française*, 47 (6), p. 547-562.

DORLY M., DUVAL J., 1979, Les dunes littorales du Nord de la France. *Nature et loisirs*, vol. 5, p. 421-434.

DUBOIS J.-J., 1980, L'évolution des paysages forestiers de la région du Nord : l'intérêt de l'analyse régressive des paysages. *Hommes et Terre du Nord*, 3, p. 27-63.

DUBOIS J.-J., 1989, *Espaces et milieux forestiers dans le Nord de la France. Étude de biogéographie historique*. Thèse de doctorat d'État, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2 vol., 1023 p.

DUPOUEY J.-L., SCIAMA D., KOERNER W., DAMBRINE E., RAMEAU J.-C., 2002, La végétation des forêts anciennes. *Revue forestière française*, 54 (6), p. 521-532.

DUPOUEY J.-L., BACHACOU J., COSSERAT R., ABERDAM S., VALLAURI D., CHAPPART G., CORVISIER de VILLELE M.-A., 2007, Vers la réalisation d'une carte géoréférencée des forêts anciennes de France. *Le Monde des Cartes*, 191, p. 85-98.

HUSSON J.-P., 1995, *Les forêts françaises*. Nancy, Presse Universitaire de Nancy, 258 p.

IGN, 2016, Inventaire forestier, http://inventaire-forestier.ign.fr/, consulté le 5/11/2016.

JUDE S., 2015, *Analyse des évolutions forestières du XIXe au XXIe siècle dans le Nord–Pas-de-Calais et impact sur la biodiversité végétale*. Mémoire de Master 2, INRA-Université de Lorraine, 108 p.

PETIT-BERGHEM Y., 1996, *Étude de la dynamique des milieux forestiers du littoral du Nord de la France*. Thèse de doctorat en Géographie, Université de Lille, 2 vol., 473 p.

VALLAURI D., GREL A., GRANIER E., DUPOUEY J.-L., 2012, *Les forêts de Cassini. Analyse quantitative et comparaison avec les forets actuelles*. Rapport WWF/INRA, 66 p.

# Le plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras

→ *Thierry Spas*[1]

L'ex-région Nord-Pas de Calais, celle d'avant la réforme territoriale du 1er janvier 2016, est la moins boisée de France et le territoire de l'Arrageois est le moins boisé de cette ancienne région Nord-Pas de Calais. C'est pourquoi, dès 2003, la Communauté urbaine d'Arras (CUA) a souhaité se doter d'un schéma de Trame verte et bleue dont le but est la préservation du patrimoine naturel et la reconnexion des cœurs de nature en reliant entre eux les éléments naturels structurants (cours d'eau, boisements, zones agricoles).

Ce schéma a conduit à des réalisations concrètes :

- sur les vallées, colonne vertébrale de la Trame verte et bleue de l'Arrageois, qui concentrent la majorité des espaces naturels du territoire :
  - Travaux déclarés d'intérêt général sur le Crinchon en 2009 et 2010.
  - Restauration écologique de la Scarpe canalisée en 2012.
- en termes de renaturation du territoire, notamment à travers le plan de boisement.

## Cadre d'intervention et étapes de la démarche

### ••• Le cadre d'intervention et les objectifs du projet

La Région a adopté en mai 2009 un rapport d'orientation pour le développement des espaces boisés en Nord–Pas-de-Calais appelé « Plan forêt régional ». Ce Plan forêt régional consigne, dans le cadre d'un large partenariat institutionnel et d'une adhésion du plus grand nombre, les perspectives très volontaristes d'extension des zones boisées et forestières du territoire.

À l'échelle locale, la Communauté urbaine d'Arras s'est elle aussi engagée très volontairement, grâce à la Trame verte et bleue de l'Arrageois, dans la préservation et la restauration de la biodiversité. Elle contribue ainsi à la mise en œuvre du Plan forêt régional dont les objectifs sont multiples :

- Renforcement de la qualité de vie et de l'attractivité du territoire.
- Restauration de corridors biologiques permettant les déplacements de la faune et de la flore.
- Préservation de la biodiversité en recréant des massifs d'essences régionales.
- Lutte contre le changement climatique (puits de carbone).
- Développement de la filière bois.

### ••• Les étapes de la démarche

Pour le plan de boisement, la Communauté urbaine d'Arras a procédé en trois étapes successives, comme pour chaque projet « Trame verte et bleue ».

[1] Vice-président de la Communauté urbaine d'Arras en charge de l'environnement

**Étude de pré-définition (diagnostic écologique) en 2010 comprenant :**

- l'inventaire floristique des différents milieux naturels ainsi qu'une analyse environnementale précise identifiant les carences écologiques des milieux et les différents points noirs qui ne permettent plus le déplacement aisé de la faune ;
- l'évaluation des moyens de connections des sites à aménager avec les milieux naturels existants ;
- la réalisation d'un inventaire faunistique identifiant plusieurs espèces « repères » limitées dans leur développement par le fractionnement écologique du territoire ;
- l'intégration de la présence d'espèces protégées (faune et flore) au titre de l'article L411-1 du Code de l'Environnement.

L'étude de pré-définition du plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras a permis de retenir huit communes (Arras, Achicourt, Saint-Laurent-Blangy, Dainville, Beaurains, Neuville Vitasse, Wancourt, Monchy-le-Preux), (Figure 1).

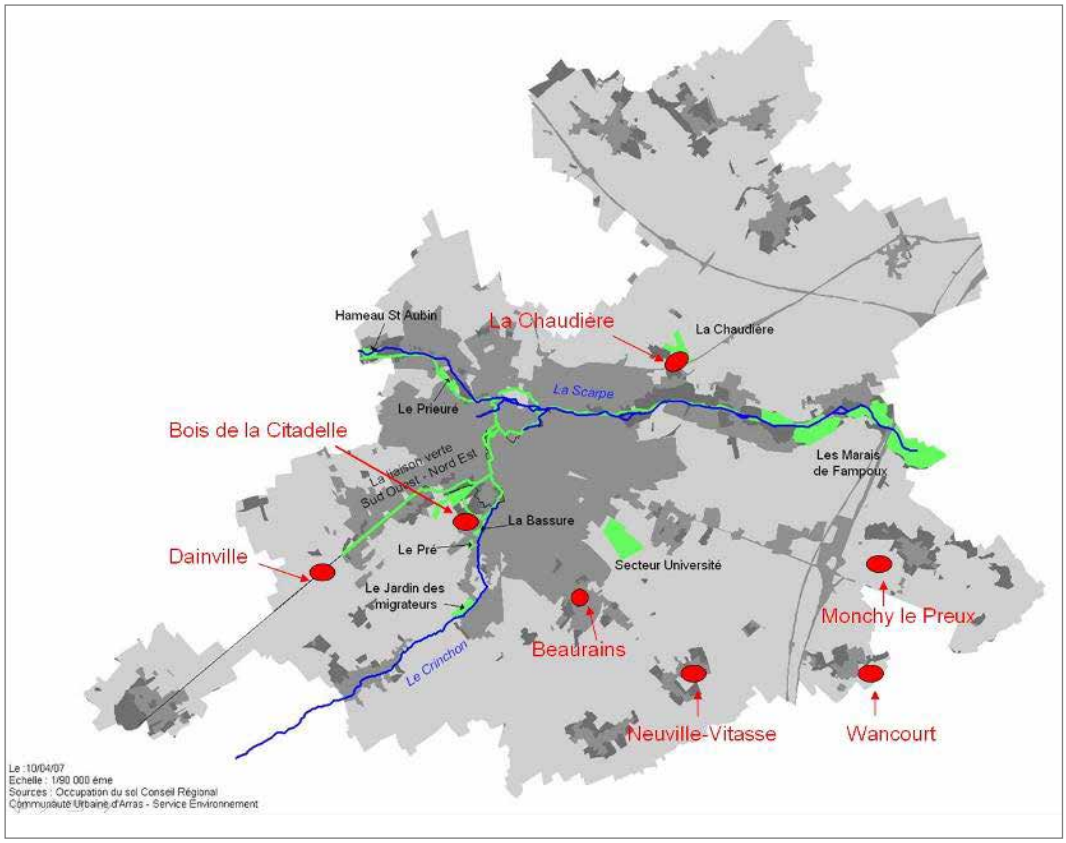



Figure 1 : Les sites retenus pour le plan de boisement de la CUA

**Étude de maîtrise d'œuvre en 2011 :**

- définition du programme de travaux en fonction des inventaires écologiques ;
- chiffrage des travaux ;
- choix des entreprises qui réaliseront les plantations.

**Réalisation des travaux 2012-2013 :**

Les travaux d'aménagement ont été réalisés pendant l'hiver, saison la plus propice, essentiellement sur des terrains communaux ou communautaires pour ne pas consommer de terres agricoles fertiles. Au total, le plan de boisement concerne :
- 87 ha aménagés et gérés en gestion différenciée, dont 68 ha de boisement en plein ;
- 230 000 arbres et arbustes plantés ;
- 1 300 000 euros de travaux financés à 80 % par la Région et le FEDER.

## Boisements de Dainville et de la Citadelle d'Arras, deux exemples de réalisation

Afin d'illustrer les premières réalisations du plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras, deux exemples concrets seront développés ci-après sur les sites de Dainville avec la création de boisement d'une part et sur celui de la Citadelle avec la restauration de boisement existant d'autre part. Les aménagements de ces sites souhaitent :
- conserver et développer le potentiel écologique des sites ;
- améliorer et diversifier les zones humides et boisées ;
- favoriser les populations remarquables inventoriées : orchidées à Monchy-le-Preux, amphibiens à la Citadelle ou encore chauves-souris à Dainville.

### ••• Les enjeux des sites de Dainville : l'ancienne décharge et la friche industrielle

- Un projet d'aménagement d'ensemble pour la mise en valeur de l'entrée de ville.
- Une des plus grandes surfaces à boiser du territoire avec la Citadelle, Monchy-le-Preux (14 ha) et Dainville (7,2 ha).
- L'alternance des milieux ouverts et fermés sur l'ancienne décharge propice au maintien d'une grande biodiversité.
- Une espèce protégée au titre du Code de l'Environnement sur le site de l'ancienne décharge : l'orchidée ophrys abeille (*Ophrys apifera*).

### ••• L'aménagement du site de l'ancienne décharge (6,2 ha) et de la friche industrielle (1 ha)

Le site de l'ancienne décharge (6,2 ha) et celui de la friche industrielle (1 ha), situés en périphérie de Dainville, sont jointifs mais traversés par une route. Sur le site de l'ancienne décharge de cette commune limitrophe d'Arras, l'objectif est de créer un boisement en plein accompagné d'un verger à l'extrémité de la parcelle (Figure 2). Plus spécifiquement, l'aménagement de ce site consiste, en outre, à mettre en valeur l'entrée de ville.

Pour recréer un gradient écologique, un principe de plantation stratifiée a été retenu (strate herbacée, strate arbustive et strate arborée) ainsi que des boisements diversifiés nécessitant de nombreuses plantations (Figure 3).

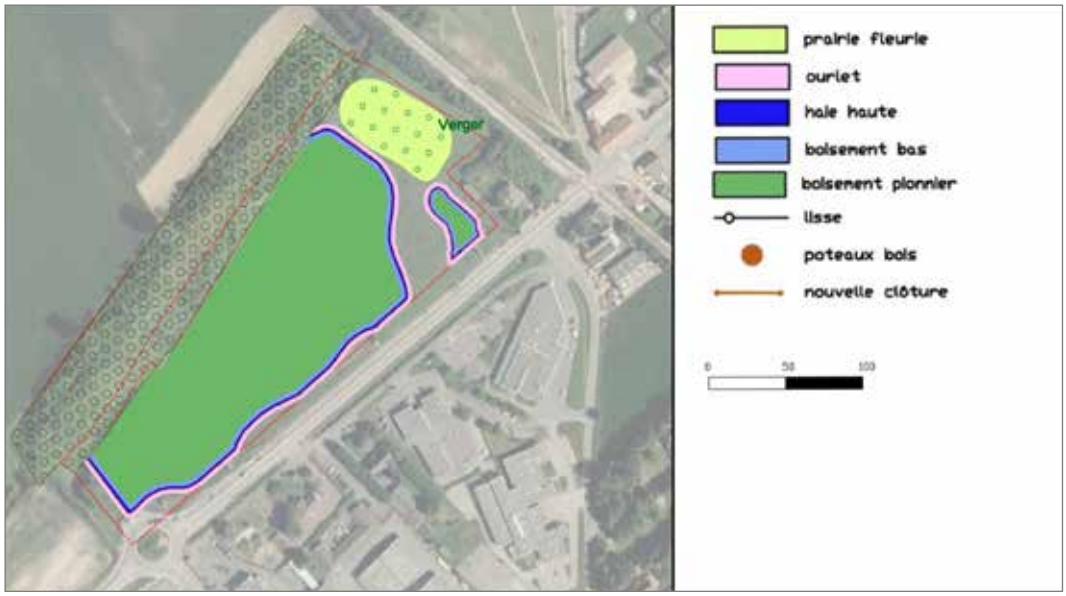
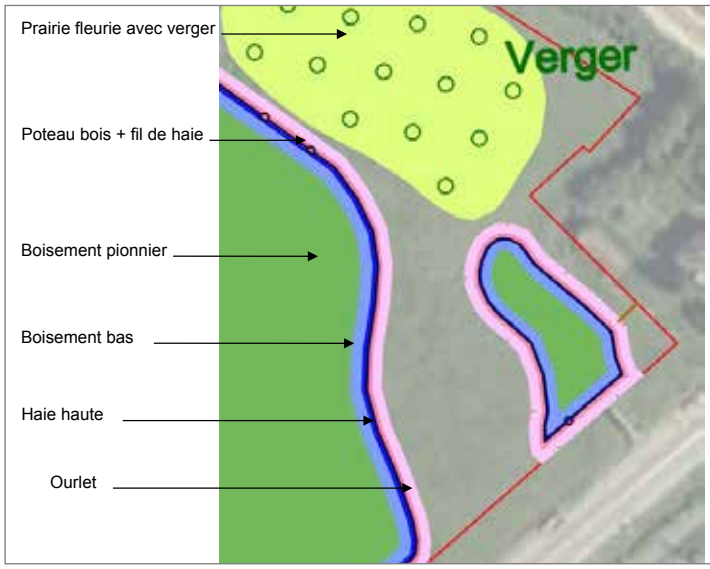



Figure 2 : Le site de l'ancienne décharge de Dainville (6,2 ha)




| Nombre de végétaux plantés | Site 1 | Site 2 |
|---|---|---|
| Boisement bas (U) | 1 600 | 1 052 |
| Boisement pionnier (U) | 26 000 | 3 420 |
| Boisement verger (U) | 15 | 0 |
| Haie basse (U) | 3 300 | 0 |
| Haie haute (U) | 1 320 | 522 |
| Haie mellifère | | 3 250 |
| **TOTAL** | **32 235** | **8 244** |
| Semis de prairie (m²) | 1 600 | 1 800 |
| Semis de sous-bois pour boisements existants (m²) | 27 615 | 4 472 |

Figure 3 : Principe de plantation et nombre de végétaux plantés sur l'ancienne décharge de Dainville

## ••• L'aménagement du site de la Citadelle

D'une superficie de 42 ha, le bois de la Citadelle constitue l'un des principaux cœurs de nature de la Trame Verte et Bleue de l'Arrageois, qui s'articule autour de deux corridors biologiques structurants que sont la vallée du Crinchon et celle de la Scarpe.

Le positionnement géographique, la surface, et la richesse écologique avérée de ce bois en font un maillon indispensable au maintien et au développement d'une continuité écologique fonctionnelle au sein de la zone urbaine.

Le site de la Citadelle est le plus vaste des sites étudiés dans le cadre du plan de boisement et celui qui comprend le plus de zones humides. En outre, compte tenu de la perte de la fonction militaire du site, les activités humaines au niveau des parties boisées étaient très faibles et le site jouissait

d'une quiétude importante, favorable à la faune et à l'expression de la flore. L'aménagement de ce site représente de nombreux enjeux :

- Un projet d'aménagement d'ensemble pour mettre en valeur la Citadelle Vauban.
- La plus grande surface boisée du territoire.
- La plus grande variété d'espèces recensées sur l'ensemble des sites inventoriés.
- Un site reconnu par les associations environnementales et naturalistes en raison des neuf espèces protégées au titre du Code de l'Environnement (Menthe crépue (*Mentha suaveolens*) ; Triton crêté et sept espèces de chauves-souris).

Cette richesse biologique provient notamment :

- de l'alternance des milieux fermés (bois) et ouverts (clairière) ;
- de la combinaison du bleu (ruisseau des hautes fontaines, Crinchon) et du vert (espaces boisés ou en herbe) ;
- de la présence d'une flore et d'une faune variée : de la petite faune (invertébrés remarquables : decticelle bariolée, sauterelle des chênes…) à la grande faune (chevreuil, renard…) en passant par les amphibiens (tritons, crapauds…) ou les oiseaux remarquables (faucon crécerelle, fauvette grisette, linotte mélodieuse…) ;
- des conditions propices au maintien de cette faune : le gîte (niches écologiques dans la végétation, cavité dans les remparts…) et le couvert (se nourrir et s'abreuver).

Le bois de la Citadelle est situé à l'interface des espaces agricoles et de la ville (Arras et Achicourt). La restauration du bois de la Citadelle a aussi permis le réaménagement du Parc Jean Zay limitrophe (Figure 4).

Figure 4 : Aménagement de la Citadelle d'Arras

Plus spécifiquement, l'aménagement du Parc Jean Zay permettra d'une part une densification des bosquets existants avec un travail sur la lisière selon le schéma de principe de stratification, et d'autre part une restauration écologique du ruisseau des Hautes-Fontaines nécessitant un nettoyage, un modelage de la zone humide avec creusements de profondeur variable, pente douce, et une plantation d'hélophytes (Figure 5).

Dans le bois de la Citadelle, les aménagements se sont concentrés au creusement d'une mare dans la clairière, au débroussaillage pour éclaircir le bois, à la plantation de semenciers pour favoriser la régénération naturelle, à l'aménagement de mares forestières et à la création d'une zone refuge impénétrable. Des passages à gibier, au nombre de neuf, ont été aménagés sur le périmètre de la zone refuge pour permettre la circulation de la population de chevreuils présente sur le site.

Pour réaliser les plantations, seules des essences locales ont été choisies en raison de leur meilleure adaptabilité aux conditions pédoclimatiques du site (Tableau 1). Par ailleurs, des jeunes plants ont été privilégiés afin de capter un maximum de carbone.

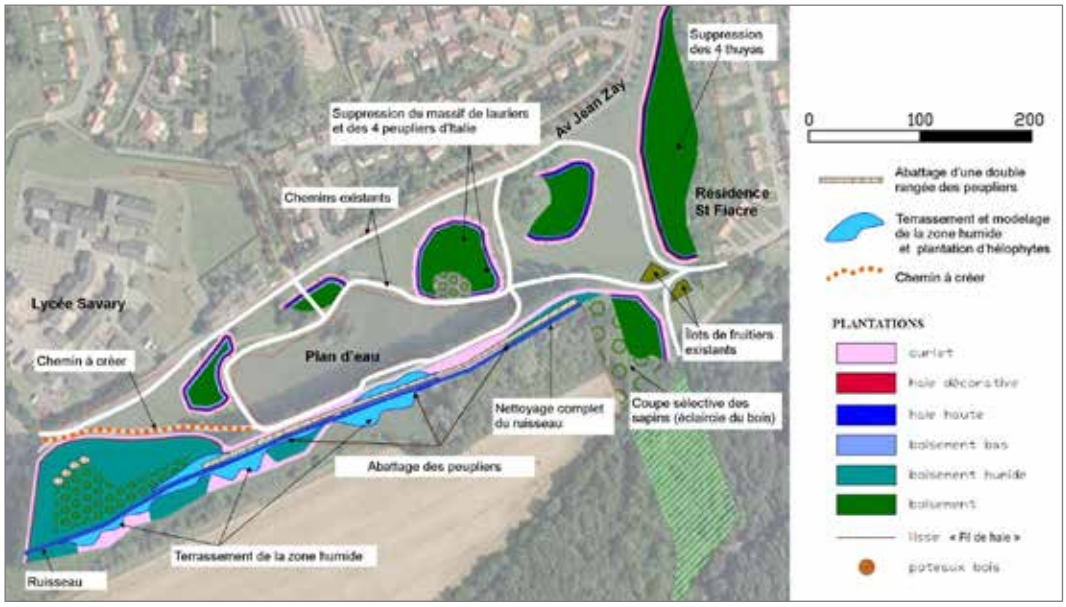



Figure 5 : Aménagement du Parc Jean Zay en bordure de la Citadelle d'Arras

| ARBUSTES | ARBRES |
|---|---|
| Viorne obier | Saule |
| Viorne mancienne | Aulnes |
| Troène d'Europe | Bouleau |
| Prunellier | Frêne |
| Noisetier | Chêne |
| Églantier | Merisier |
| Fusain | Hêtre |
| Bourdaine | Tilleul |
| Cornouiller | Érable |
| Houx | Charme |

Tableau 1 : Liste non exhaustive des espèces locales utilisées dans les plantations de la Citadelle

### ••• La gestion du bois de la Citadelle

La philosophie générale retenue pour élaborer les objectifs de gestion s'appuie sur le maintien du site comme un espace dédié à la conservation du boisement et à la restauration de la biodiversité, maintenant son caractère sauvage.

Les conditions d'ouverture au public sont adaptées au diagnostic écologique et aux capacités d'accueil du milieu en permettant d'orienter la fréquentation, de la réduire ou de l'interdire en fonction de la fragilité du milieu, de la période de l'année et des zones de refuge pour la faune et la flore.

Pour atteindre les objectifs de gestion et d'ouverture au public, un règlement du bois a été élaboré fixant des objectifs ciblés de :
- conservation et régénération naturelle d'un massif boisé ;
- protection de la flore et des habitats naturels sensibles au piétinement ;
- préservation de l'ensemble de la faune du site sensible au dérangement ;
- encadrement des activités de loisirs sur le site.

Par exemple, ce règlement interdit de détruire la faune protégée (toutes les espèces d'amphibiens et de chauves-souris, la plupart des espèces d'oiseaux, le hérisson et l'écureuil roux), présente sur l'ensemble du site.

Les objectifs de gestion du bois se traduisent par les objectifs opérationnels précis :
- canaliser la fréquentation du site, uniquement sur les chemins forestiers principaux ;
- ne pas créer de nouveaux sentiers piétonniers au sein du boisement ;
- interdire l'accès du public au sous-bois.

Enfin, dans un objectif de quiétude du site mais aussi pour concilier tous les usages et les différents services écosystémiques rendus (bois, ressource en eau, biodiversité, capacité épuratoire des zones humides, captation du carbone, promenade, pêche, chasse…), les objectifs de gestion sont partagés et expliqués au sein du Comité de gestion du bois qui associe des naturalistes, des usagers (pêche, jardins familiaux, randonnée…) et des riverains.

## CONCLUSION

Le plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras représente un engagement politique important en termes de préservation de l'environnement mais aussi de développement territorial, s'inscrivant dans la Trame verte et bleue de l'Arrageois tout en participant au Plan forêt régional. Pour cela, le plan de boisement nécessite :
- des projets d'aménagement et de plantation au long cours avec les phases d'étude de pré-définition, de maîtrise d'œuvre et de travaux ;
- l'exemplarité de la collectivité sur des terrains publics ;
- des co-financements régionaux et européens essentiels à la réussite du projet ;
- des modes de gestion qui conditionnent la pérennité des aménagements ;
- la sensibilisation et la pédagogie pour concilier les usages.

Le plan de boisement de la Communauté urbaine d'Arras développe également un projet de plantations de 45 km de haies et 12 ha de boisement pendant l'hiver 2017 dans le cadre de la Trame verte et bleue de l'Arrageois pour reconnecter les forêts du nord de l'agglomération à la vallée de la Scarpe.

# La Trame verte et bleue en Flandre-Dunkerque

→ *Guillaume Dubrulle*[1]

La Trame verte et bleue est un outil alliant préservation de la biodiversité et aménagement du territoire. Son objectif est d'enrayer l'érosion de la biodiversité en participant à la préservation, à la gestion et à la remise en bon état des milieux nécessaires aux continuités écologiques, tout en prenant en compte les activités humaines.

La Trame verte et bleue constitue un maillage écologique permettant aux espèces d'effectuer leurs déplacements vitaux et de coloniser de nouveaux espaces. Support de biodiversité mettant en réseau les écosystèmes, la Trame verte et bleue rend également de nombreux services :

- **les services d'approvisionnement :** biens directement issus des écosystèmes comme la nourriture, les médicaments, les combustibles, les matériaux.. ;
- **les services culturels :** bénéfices non-matériels de la biodiversité, obtenus à travers la relation qu'entretient l'Homme avec la Nature. Ces services renvoient aux aspects esthétiques, spirituels, récréatifs, éducatifs qu'apporte la Nature ;
- **les services de régulation :** bénéfices tirés du fonctionnement des écosystèmes. Ils sont moins visibles directement, mais d'une importance capitale. C'est d'ailleurs quand ils viennent à disparaître que l'impact est clairement mis en avant. Parmi ces services, on compte notamment la régulation du climat et des inondations, l'épuration naturelle des eaux et de l'air, ou encore la pollinisation. Sur les terres en pente, le maintien d'un couvert végétal et la plantation de haies permettent notamment de limiter le ruissellement et l'érosion des sols ;
- **les services de soutien :** processus naturels qui permettent de maintenir les conditions favorables à la vie sur Terre : grands cycles biogéochimiques, production primaire, pédogenèse et formation des humus..

Le territoire Flandre-Dunkerque possède peu d'espaces pouvant être qualifiés de « naturels ». Seuls les dunes et certains espaces littoraux, les bois de Watten et des environs de Cassel, ainsi que le milieu marin peuvent encore prétendre à ce qualificatif. Cependant, l'inventaire des ZNIEFF est particulièrement fourni, et on recense de nombreux milieux semi-naturels parmi lesquels figurent de nombreuses zones humides (watergangs, mares, lacs..). La Trame verte et bleue du territoire est donc composée de réservoirs de biodiversité (espaces dunaires, boisements, zones humides..) et de corridors écologiques (cours d'eau, haies, structures relais de boisements..) (Figure 1).

[1] Agence d'urbanisme et de développement de la région Flandre-Dunkerque (AGUR)

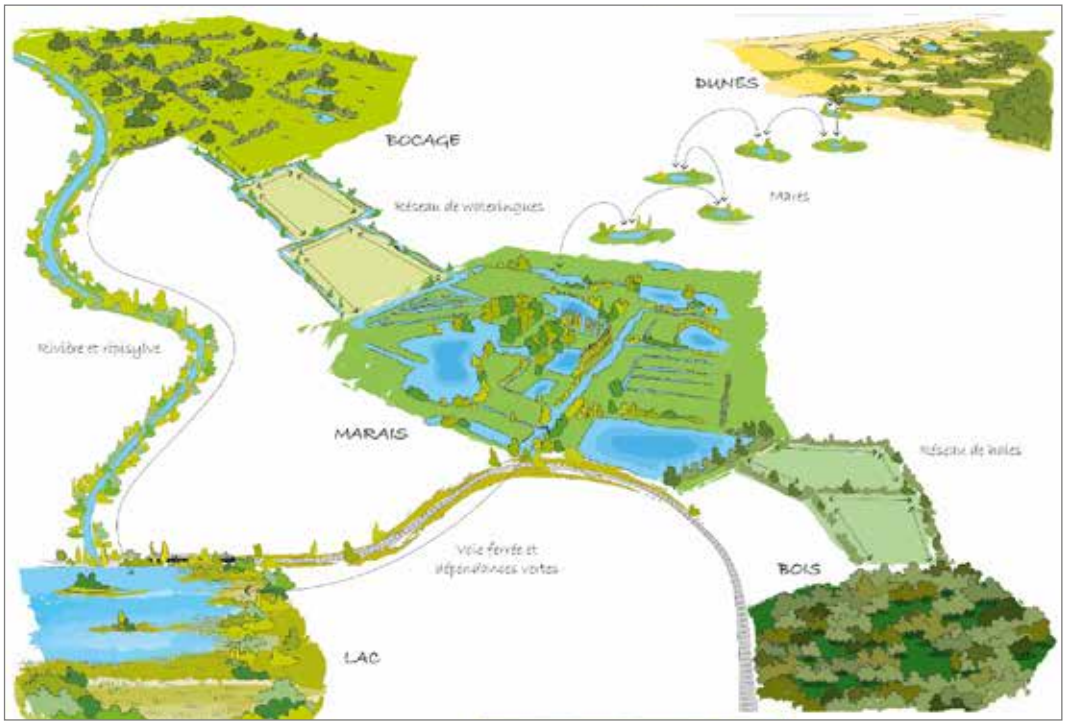



Figure 1 : La mosaïque paysagère et écologique de la Trame verte et bleue

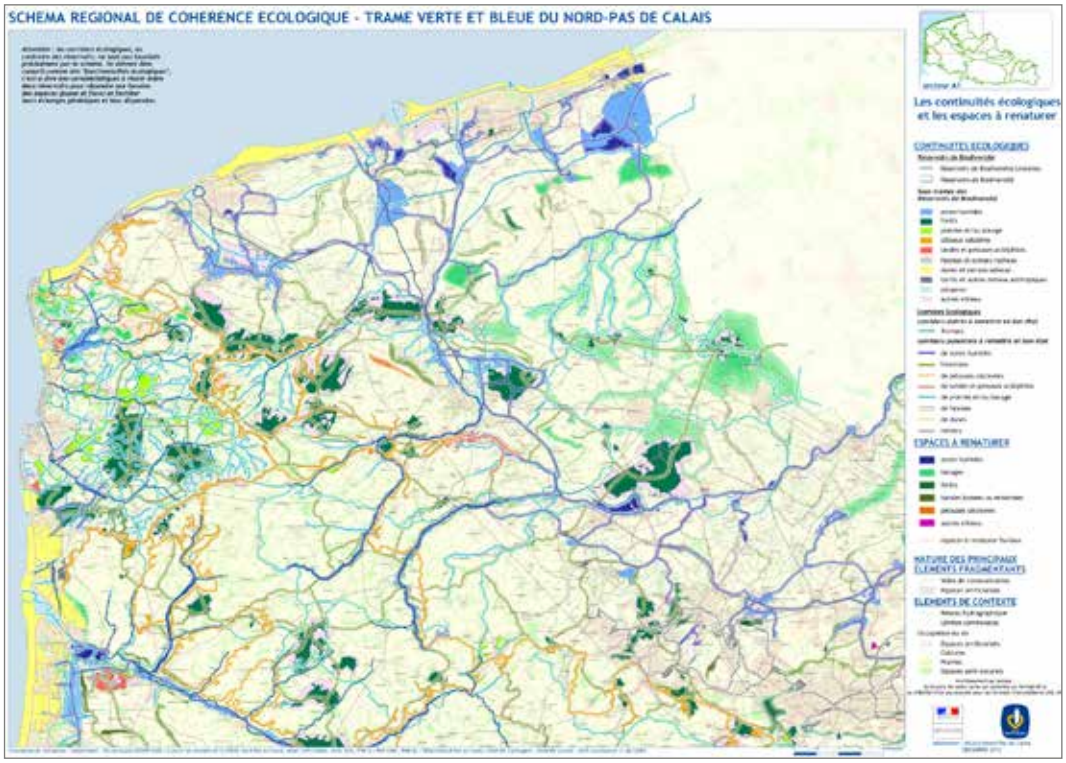



Figure 2 : Le schéma régional de cohérence écologique du Nord-Pas de Calais

## Déclinaison de la Trame verte et bleue dans les documents d'urbanisme

Le SRCE-TVB (Schéma Régional de Cohérence Écologique – Trame Verte et Bleue) est un document élaboré à l'échelle régionale, qui doit être pris en compte et décliné dans les documents d'urbanisme tels que le SCoT (Schéma de Cohérence territoriale) et le PLU (Plan Local d'urbanisme). Il vise notamment à identifier, maintenir et remettre en bon état les réservoirs de biodiversité et les corridors écologiques, en fixant les orientations à décliner sur les territoires, notamment concernant les espaces à renaturer (Figure 2).

Ainsi, avant de prendre la décision d'approuver un document de planification, d'autoriser ou de réaliser un projet, la personne publique doit s'assurer de l'impact qu'aura cette décision sur les continuités écologiques identifiées dans le SRCE-TVB.

Pour décliner efficacement la Trame verte et bleue dans les documents d'urbanisme, il est nécessaire d'intégrer la préservation de la biodiversité et des services écosystémiques dans le projet politique (PADD), et d'utiliser les outils qui permettent d'articuler biodiversité et aménagement du territoire. Le règlement du PLU peut par exemple identifier et localiser les éléments de paysage et délimiter les secteurs à protéger pour des motifs d'ordre écologique, notamment pour la préservation, le maintien ou la remise en état des continuités écologiques et définir, le cas échéant, les prescriptions de nature à assurer leur préservation. Il s'agit alors de l'application de l'article L151-23 du Code de l'urbanisme.

## Exemple du PLU de Brouckerque

La mise en révision du PLU de Brouckerque a été prescrite en 2007. Parmi les enjeux essentiels : la préservation des milieux naturels. Afin de répondre aux objectifs régionaux et pour être en compatibilité avec le SCoT, la Trame verte et bleue de la commune a été définie et inscrite réglementairement dans son PLU.

En effet, le PLU de Brouckerque met en œuvre plusieurs outils au service de la Trame verte et bleue :

- **Le rapport de présentation,** qui expose l'état de la biodiversité communale, identifie les espèces cibles de la Trame verte et bleue et cartographie les réservoirs de biodiversité et les corridors écologiques.
- **Le projet d'aménagement et de développement durable (PADD) :** il comporte l'orientation spécifique « lutter contre l'érosion de la biodiversité » déclinée en trois axes stratégiques :
  - Protéger les espaces et les éléments naturels.
  - Maintenir et créer des corridors biologiques.
  - Réaliser des opérations urbaines encourageant la biodiversité.
- **Les orientations d'aménagement (OA) :** le PLU comprend deux types d'OA :
  - Une OA sur une zone à urbaniser qui prescrit la création d'un corridor écologique fonctionnel en limite du secteur de projet.
  - Une OA thématique « Trame verte et bleue » qui identifie notamment les discontinuités écologiques et propose des moyens pour lever les obstacles à la circulation de la faune.
  - Par ailleurs, des recommandations d'aménagement sont incluses dans les OA. Elles visent à proposer des solutions pour développer la biodiversité sur les bâtiments et leurs abords. C'est le concept d'opération urbaine à « biodiversité positive ».

– **Le règlement :** plusieurs règles écrites ou graphiques permettent de protéger la TVB :
  - Le classement des réservoirs de biodiversité en zone Npt (Naturelle de protection totale) et des corridors biologiques en Acb (Agricole à vocation de corridor biologique) ;
  - La protection des éléments naturels ponctuels et linéaires (zones humides, haies..) au titre du L 123-5-7 du Code de l'Urbanisme (2 ° du III de l'article L.123-1-5 depuis la loi ALUR).
  - L'utilisation du règlement écrit, notamment l'article 11 (aspect extérieur des constructions) concernant la « transparence » des clôtures pour assurer la circulation de la petite faune terrestre, et l'article 13 (espaces libres et plantations) concernant la description physique du corridor écologique en limite de la zone AU.

Le PLU de Brouckerque a été l'occasion de tester les différents outils qu'offre un document d'urbanisme pour protéger la TVB. Il s'est notamment appuyé sur le volet urbanisme de l'étude « corridor biologique de la Colme ». Si les élus et les partenaires techniques sont généralement sensibilisés aux grands enjeux de la biodiversité, la définition à la parcelle, chez le privé, de mesures de protection s'avère un exercice difficile. Cependant, les discussions menées dans le cadre du groupe de travail partenarial (composé d'élus de la commune, de l'AGUR, des services de l'État, de la Chambre d'agriculture, du Département et de l'ex Communauté de communes de la Colme) ont permis de trouver un consensus sur la manière d'inscrire la TVB dans le PLU. La concertation avec le monde agricole a notamment été un moment clé pour l'acceptation de cette démarche.

Par ailleurs, la révision du PLU a également permis d'entamer le dialogue avec un promoteur et d'inscrire la notion de nature en ville et d'opération à « biodiversité positive » dans un document d'urbanisme.

## Trame verte et bleue et lutte contre les inondations sur la commune de Socx

La commune de Socx connaît des problématiques de ruissellement des eaux pluviales et d'inondations localisées, entraînant des dégâts sur les cultures. Cette situation est notamment liée aux mutations agricoles qui ont fait évoluer les paysages (abandon de l'élevage, disparition des pâtures, arrachage de haies, agrandissement du parcellaire..). Ces problématiques ont été étudiées dans le cadre de réflexions menées par la Direction départementale des territoires et de la mer du Nord sur les secteurs dits de pieds de coteaux (zones de rupture de pente). Par ailleurs, le Schéma régional de cohérence écologique (SRCE-TVB) prévoit des zones à renaturer sur les secteurs inondables et dans les axes de ruissellement de certaines becques (ruisseaux). Aussi, dans le cadre de la révision de son Plan local d'urbanisme (PLU), la municipalité a souhaité faire de la Trame verte et bleue un outil d'aménagement permettant de lutter contre les risques précités. Dans le même temps, une procédure d'Aménagement foncier agricole et forestier (AFAF) a été engagée, avec pour objectif principal la lutte contre les ruissellements.

À partir des diagnostics et orientations établis dans plusieurs documents stratégiques (SCoT, SAGE du Delta de l'Aa et SRCE-TVB) et études (pieds de coteaux et AFAF), plusieurs prescriptions doivent être inscrites dans le PLU de Socx. Toutes visent, en même temps, à préserver la biodiversité et à lutter contre le ruissellement. Parmi ces mesures :
– La restauration à ciel ouvert du parcours d'une becque.
– La préservation ou la création de fossés, de bandes enherbées, de noues, de mares, de haies..
– La protection des bosquets, vergers, arbres têtards, prairies..
– Le maintien des éléments naturels dans les corridors biologiques identifiés.
– L'aménagement d'éléments relais pour favoriser les déplacements de la faune et le franchissement des obstacles.

– La préservation des habitats des espèces patrimoniales.
– L'aménagement de cheminements doux.

Même s'ils ont des objectifs initiaux différents (approche biodiversité, risques ou aménagement foncier), les différentes études menées sur Socx et les documents stratégiques mettent en exergue les liens étroits existant entre maintien et confortement de la Trame verte et bleue, et lutte contre les ruissellements et les inondations. Pour les PLU, l'approche « services rendus par la biodiversité » est un angle particulièrement intéressant pour mettre en place des mesures de protection de la faune et de la flore.

## CONCLUSION

### Agir à différentes échelles

Pour être efficace, la préservation de la biodiversité et la mise en œuvre de la Trame verte et bleue doivent être réalisées à différentes échelles (Figure 3). Pour continuer à mettre en œuvre la Trame verte et bleue, de nombreuses actions peuvent être réalisées : aménagements écologiques, gestion différenciée, création et restauration de milieux semi-naturels, aménagement de passage à faune.

Figure 3 : Agir à l'échelle d'un grand territoire

Pour plus d'informations, la publication « Agir pour la biodiversité en Flandre-Dunkerque » est disponible en téléchargement libre sur le site de l'AGUR (www.agur-dunkerque.org). Ce document définit les grands enjeux et expose l'état de la biodiversité sur le territoire, et développe à différentes échelles des pistes d'actions favorables à la faune et à la flore, à travers quarante expériences locales.

Agir pour la biodiversité ne se résume pas à protéger les espaces naturels, les animaux et les plantes : c'est préserver notre cadre de vie, notre système pour produire notre alimentation ou lutter contre les inondations. C'est encore et surtout permettre aux générations actuelles et futures de profiter de ces bienfaits.

# Le rôle du CRPF Nord Pas-de-Calais Picardie dans les politiques de boisement en Nord–Pas-de-Calais à travers trois exemples

→ *François Clauce*[1]

L'ex-région Nord–Pas-de-Calais est la moins boisée de France avec environ 100 000 ha de bois et forêt couvrant de l'ordre de 10 % du territoire régional. À cela, plusieurs raisons historiques dont le développement important de l'agriculture sur les limons profonds du Nord de la France, l'impact des deux grandes guerres et une forte présence urbaine.

Pour autant, cette forêt ne cesse de s'accroître depuis plusieurs décennies avec une augmentation des boisements plus marquée dans les années 1990.

Dans une région où l'agriculture est en pointe et proteste régulièrement contre la perte annuelle de près de 5 000 ha au profit de l'urbanisation et de l'artificialisation des terrains (zones d'activité, routes et autoroutes, canaux,…), la cause de cette augmentation des surfaces boisées n'est pas la déprise agricole.

Trois raisons principales peuvent être identifiées pour expliquer ce verdissement du territoire septentrional, toutes rattachées à l'enjeu régional très fort de maîtrise foncière :

- D'abord le statut du fermage qui apporte de fortes garanties à l'exploitant agricole pour disposer de son outil de travail à long terme. Ce statut a pour effet pervers d'inciter de nombreux propriétaires qui disposent d'une terre libre d'occupation de la soustraire de ce statut pour pouvoir en jouir plus librement ; parmi eux, certains exploitants prenant leur retraite figurent en bonne place.
- Ensuite, la chasse qui tient une place importante dans le monde rural dans cette région où il n'y a pas d'Association Communale de Chasse Agréée. Si les parcelles ouvertes se trouvent d'office incluses dans les associations libres de chasse, les parcelles boisées restent en dehors des associations offrant ainsi à son propriétaire le loisir d'y chasser sans partager s'ils le souhaitent.
- Enfin, la valeur patrimoniale avec des prix du foncier boisé en Nord–Pas-de-Calais parmi les plus élevés de France dépassant très régulièrement les 20 000 €/ha. Ces prix s'observent également pour des parcelles issues de boisements récents, emportant la décision du propriétaire hésitant devant les deux raisons de boiser précédentes.

Un autre élément de contexte régional important permettra de comprendre les trois exemples qui vont être présentés sur l'accompagnement du boisement en Nord–Pas-de-Calais : l'empreinte forte d'une présidence de région écologiste en 1992. En effet, cette région très peuplée (densité moyenne de 326 hab/km$^2$) et plus largement citadine qu'ailleurs en France présente une sensibilité forte aux questions environnementales qu'un tissu associatif et institutionnel bien implanté entretient avec vigueur. Nous retrouvons cette sensibilité dans les nombreux documents de cadrage de l'aménagement du territoire (les Trames vertes et bleues sont nées en Nord–Pas-de-Calais) où une attention forte est portée aux milieux ouverts toujours jugés plus menacés que les bois et forêts.

Voyons maintenant trois exemples qui illustrent comment le reverdissement du Nord–Pas-de-Calais a pu être accompagné par les politiques publiques.

[1] Adjoint au Directeur du CRPF Hauts-de-France – francois.clauce@crpf.fr

## Le Fonds Forestier National (FFN) et la Politique Agricole Commune (PAC) dans les années 1990

Ces deux politiques visant le développement des surfaces boisées françaises fonctionnaient sur le même principe d'une aide incitative apportée au propriétaire qui souhaitait boiser une terre agricole (que l'on appelait aussi « délaissée par l'agriculture » pour ménager les susceptibilités du monde agricole).

Le FFN consistait en une aide directe au propriétaire par la subvention de 50 % du coût de la plantation.

La PAC apportait une prime compensatrice au boisement dont le montant était d'environ 150 € pour le propriétaire non exploitant et 300 € pour le propriétaire exploitant.

Ces deux dispositifs étaient cumulables.

Pendant la période de mise en œuvre de ces politiques des actions d'accompagnement étaient proposées par le CRPF, notamment avec :

- Des visites conseil individuelles sur sollicitation des propriétaires candidats au boisement.
- Des formations sur l'installation et le suivi des boisements à l'occasion de sessions spécifiques du FOGEFOR (Association départementale Formation à la Gestion Forestière).
- L'édition de brochures de vulgarisation.

Les effets de ces politiques sur le terrain ont été probants :

- Il s'est boisé en moyenne 1000 ha de terres délaissées par l'agriculture par an dans les années 1990.
- Il est à noter que ces boisements ont été essentiellement le fruit de l'action des particuliers (à plus de 90 %).
- Les parcelles concernées par ces boisements faisant de 4 à plus de 20 ha d'un seul tenant.
- Une logique principalement de production (traduite dans les conditions d'éligibilité par l'impossibilité de mélanger les essences) ayant amené à planter des blocs purs de merisier, de hêtre et malheureusement de frêne (aujourd'hui fortement atteints par la Chalarose).

Après un demi-siècle d'existence (1946-1999) et d'action pour recomposer la couverture forestière française, le FFN a cessé son activité au 1er janvier 2000 ce qui a engendré une baisse assez sensible des boisements.

## Le Plan Forêt Régional du Nord–Pas-de-Calais dans les années 2010

Le Plan Forêt Régional (PFR) est une politique du Conseil régional Nord–Pas-de-Calais portée par le Vice-Président en charge de l'environnement. Cette politique dite de « reforestation » visant le doublement des surfaces boisées régionales d'ici à 2040 a suscité des réactions de protection très fortes du monde agricole, compliquant sa mise en œuvre dès les débuts. Celle-ci s'appuyait sur quatre grands axes :

- L'action de chargés de missions recrutés à temps partiel dans de nombreuses collectivités pour impulser une dynamique sur le boisement notamment à travers les politiques locales Trame verte et bleue ou la rédaction des divers schémas directeurs d'aménagement.
- Des actions de communication grand public lors de manifestations ou de colloques, ainsi que la commande d'un film documentaire sur la forêt du Nord–Pas-de-Calais intitulé « Une si petite forêt ».
- La mise en place d'un dispositif intitulé « plateforme arbre » par l'ONF.

– L'abondement sur crédits régionaux des mesures 221 (boisement de terre agricole) et 222 (agroforesterie) du Règlement de Développement Rural, avec un taux variable de subvention selon le positionnement du projet et la nature juridique du propriétaire ; un cahier des charges exigeant complété par une commission de sélection des dossiers offrant un poids prépondérant aux intérêts agricoles et de protection de l'environnement ont eu pour conséquence une consommation très modérée de l'enveloppe disponible…

Pendant la période de mise en œuvre du PFR de nouvelles actions d'accompagnement étaient proposées par le CRPF qui disposait d'un chargé de mission dédié à ce programme :

– Visites conseil individuelles sur sollicitation des propriétaires candidats au boisement ;
– Accompagnement des collectivités à travers la production de documents de référence et des actions de communication (Figure 1).

Figure 1 : Extrait d'un document de communication édité par le conseil régional

Parmi les documents produits, deux méritent d'être regardés de près.
Le premier est un référentiel sur les boisements[2] rassemblant toute l'information disponible et l'expertise du CRPF sur le sujet de la plantation en milieu rural ;
Le second est un guide à l'attention des collectivités sur le boisement[3] qui détaille les intérêts et les modalités de réussite d'un boisement qu'il soit en plein, linéaire, rivulaire ou réalisé dans le cadre de l'agroforesterie. Il reprend également les principales informations issues de la rédaction de guides simplifiés des stations forestières (éditées pour l'ensemble du Nord–Pas-de-Calais et Picardie) sous la forme de coupes transversales des principaux paysages typiques de chaque région naturelle (Figure 2).

Les effets de cette politique sur le terrain en termes de boisements sont très éloignés des ambitions mais elle a impulsé une dynamique bénéfique pour la filière forêt-bois régionale :

– 20 à 30 candidats au boisement accompagnés par an pour des projets de boisement d'une surface cumulée d'environ 100 ha/an ;
– Une logique de gestion multifonctionnelle favorisant davantage le mélange d'essences et l'intégration des enjeux paysagers et environnementaux ;
– Une évolution positive de la prise en compte du boisement par les collectivités.
– La connexion du Plan Forêt Régional avec l'intérêt d'utiliser le bois dans la construction en région et la découverte par les élus des atouts de la filière forêt-bois qui est devenu un des axes de travail dans les travaux de la région sur la 3e révolution industrielle.

[2] Ce document est téléchargeable sur le site du CRPF : www.cnpf.fr/data/427813_referentiel_complet_final_1_1.pdf
[3] Ce document est disponible sur simple demande au CRPF Hauts-de-France.

Initiée en 2011, l'avenir de cette politique Plan Forêt Régional est aujourd'hui incertain suite à l'alternance des dernières élections régionales de décembre 2015. Pour autant, le contrat de filière forêt-bois qui a connu un développement important dans le cadre du PFR doit se poursuivre avec un appui conséquent de la région aux organismes de cette filière.

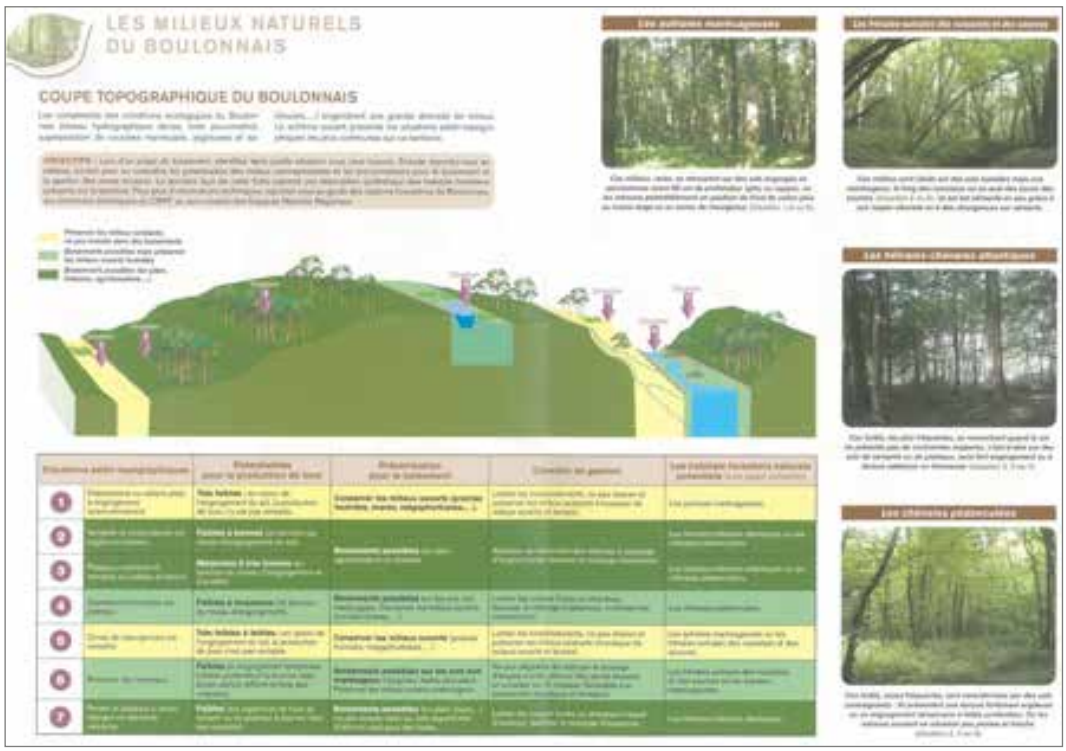



Figure 2 : Exemple de coupe transversale paysagère du Guide à l'attention des collectivités

## La réglementation des boisements

La réglementation au boisement est une politique nationale déjà relativement ancienne (1960) qui a été initiée pour limiter les effets de fermeture des paysages par le boisement dans les régions de forte déprise agricole.

La loi sur le développement des territoires ruraux de 2005 a transféré la compétence de cette réglementation de l'État vers les départements. Sur impulsion du monde agricole et d'élus du Parc Naturel Régional des Caps et Marais d'Opale (intérêts agricoles et de protection de la nature), le Conseil départemental du Pas-de-Calais a délibéré en décembre 2012 pour permettre aux communes qui le souhaitent de réglementer les boisements sur leur territoire. Très rapidement, cinq premières communes du Boulonnais ont lancé la démarche, leur projet de réglementation va être soumis à enquête publique. Pour mémoire, cette procédure permet aux communes qui délibèrent de diviser leur territoire en trois zones de droit différent concernant le boisement :

- Une zone où le boisement est libre (droit commun).
- Une zone où le boisement est réglementé (déclaration préalable à l'hôtel de département).
- Une zone où le boisement est interdit.

Les actions d'accompagnement du CRPF sur cette politique ont été :

- De proposer des propriétaires forestiers à la Commission Communale d'Aménagement Foncier (CCAF) après l'organisation d'une journée de formation destinée à identifier les candidats motivés pour le sujet.
- De proposer une analyse des enjeux liés au territoire concerné avec proposition de zonage intégrant ces enjeux et recherchant un équilibre entre les usages.
- De participer aux quelques groupes de travail afin de faire entendre l'intérêt de forestiers et des propriétaires boiseurs.

À ce jour, plusieurs effets sont observés sur le terrain :

- Les cinq communes du Boulonnais se sont dotées d'un zonage où les parcelles libres au boisement ne représentent que 1 % de la surface ; le boisement dans les 37 % de surface du zonage réglementé n'étant par ailleurs possible que sur les parcelles attenantes à un bois préexistant. Le boisement étant de fait dorénavant interdit sur près de 80 % de la surface de ces communes…
- Onze nouvelles communes de la région de Saint-Omer lancent une procédure de réglementation au boisement avec le risque de reproduire les travaux réalisés par les premières communes du Boulonnais conduisant à interdire le boisement sur la quasi-totalité du territoire (Figure 3).

Le CRPF fait le constat de n'avoir pas été entendu sur cette politique et répète régulièrement que la loi ayant instauré la réglementation des boisements n'a pas été respectée puisqu'elle visait la mise en place d'un certain équilibre entre les usages du territoire. Il alerte également sur les risques d'impasse dans laquelle cette réglementation va mettre des propriétaires de pâtures : celles-ci ne peuvent plus être « retournées » et ne pourront plus être boisées dans un contexte où l'élevage est en grande difficulté.

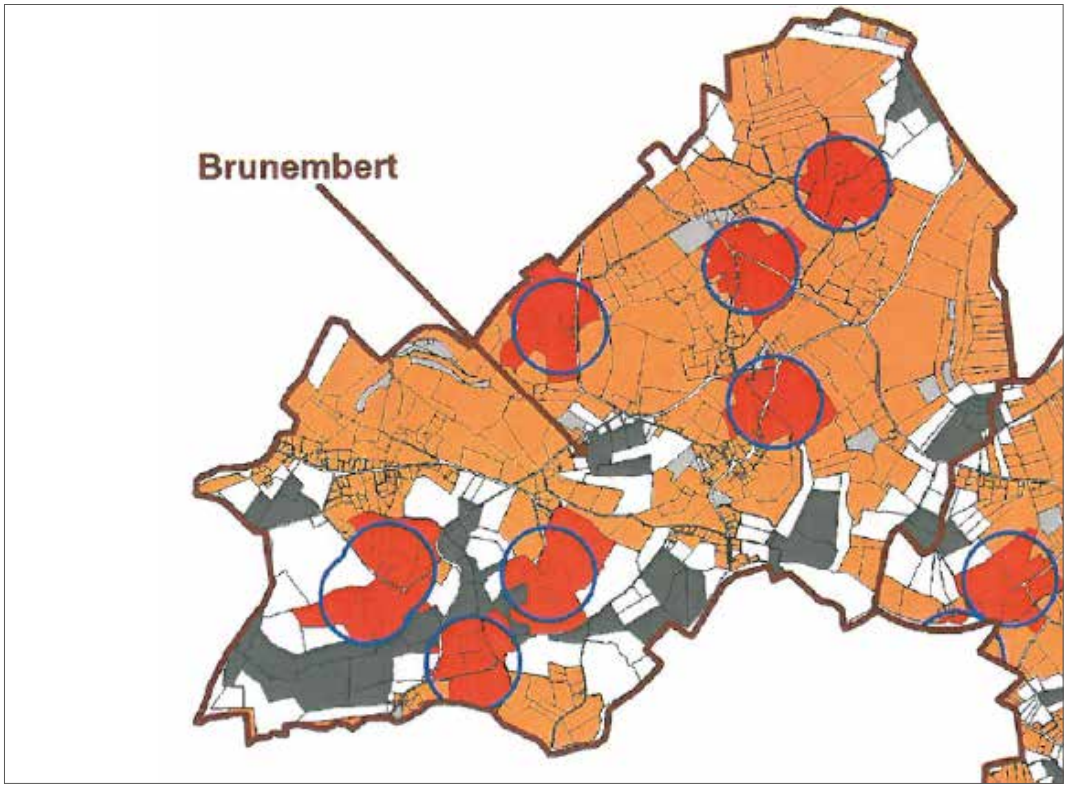
## CONCLUSION

Le Nord–Pas-de-Calais est une région aux enjeux d'utilisation du territoire nombreux et où le boisement trouve difficilement sa place :

- 5 000 ha de terre s'artificialisant chaque année.
- Une pression agricole forte et justifiée à l'égard de la richesse des sols qui permet souvent des cultures à forte valeur ajoutée.
- Une attente environnementale forte d'une population essentiellement urbaine et privilégiant les milieux ouverts jugés plus menacés par les associations de protection de l'environnement.

La place des boisements dans les territoires constitue un réel problème qui n'a pas encore trouvé de solution :

- Définir de façon consensuelle les territoires où le boisement peut se développer (la Trame verte est un début mais ne suffit pas ; les premières réglementations au boisement ne nous éclairent pas).
- Trouver les bons outils pour favoriser la réalisation des boisements là où il y a consensus car la question du foncier est essentielle dans cette démarche. Celui-ci est essentiellement privé ce qui conduit à user avec intelligence de la logique d'acquisition qui a très vite ses limites et à privilégier les mesures d'incitation dans le cadre de dispositifs qui doivent être simples et pérennes.



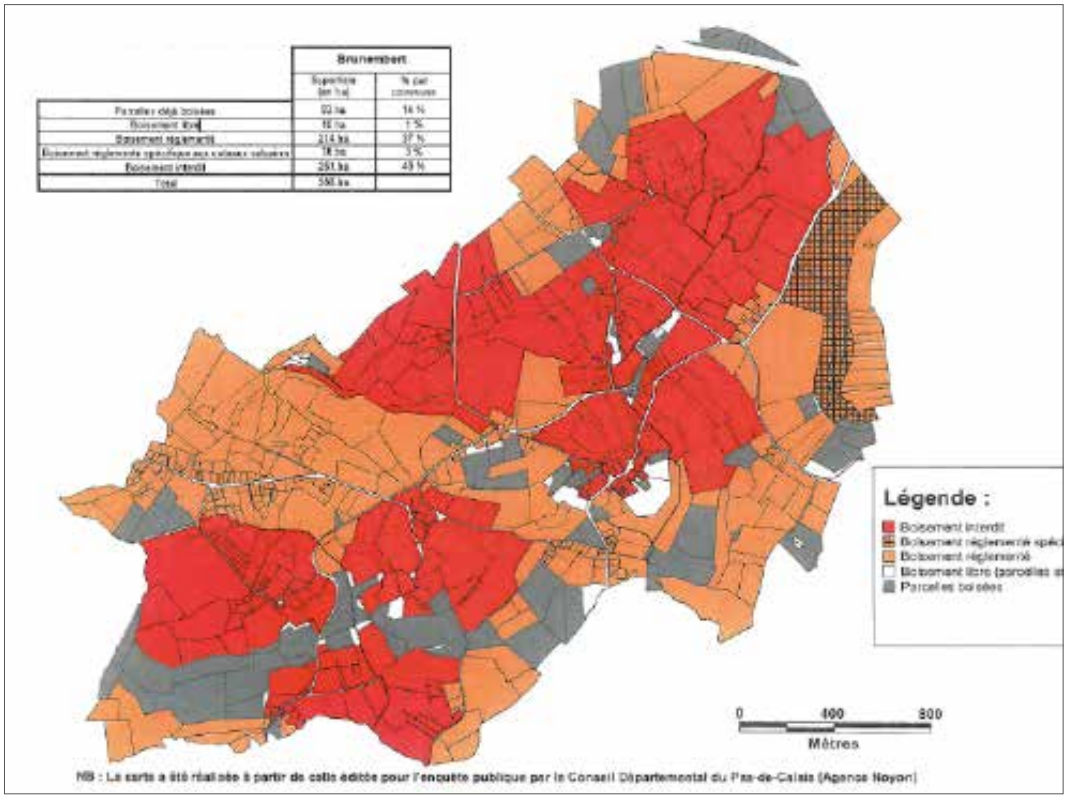




Figure 3 : réglementation des boisements,
proposition du CRPF (à gauche), carte validée par la CCAF (à droite)

Légende : rouge = boisement interdit ; orange = boisement réglementé ; blanc = boisement libre ; gris = boisement préexistants

# L'action de reboisement de l'association « Les Planteurs volontaires »

→ *Alan Guillou*[1]

Tant de terres arasées, lessivées par des pratiques agricoles parfois corrosives et tant de sols imperméabilisés par une urbanisation dévorante. Dans le Nord, la forêt est un joyau quasi absent du paysage. Les arbres sont pourtant tout simplement beaux et essentiels à notre propre survie. Le couvert arboré tient un rôle majeur dans l'amélioration de la qualité de l'air, des sols, de l'eau et de la biodiversité. Redonner une place à l'arbre au sein de notre territoire est l'ambition et l'objectif de l'association « Les Planteurs volontaires » créée en 2013.

## Les jardiniers du paysage en action par des chantiers participatifs de plantation

Les haies bocagères, arbres têtards, vergers et forêts, sont des éléments du paysage indispensables aux équilibres de la nature, au bien-être des populations, à l'enchantement du monde, et qui offrent un formidable rempart au changement climatique. Les éléments arborés du paysage permettent de nombreuses choses :

- De préserver le chemin.
- De créer et conforter les liaisons écologiques.
- De maintenir les espaces ouverts et autoriser les vues lointaines, de préserver les grandes perspectives.
- D'améliorer la perception du grand paysage (l'implantation d'arbres ayant valeur de repère, d'ordre de grandeur et permettant d'appréhender les proportions de la plaine).
- De créer des limites…

Pour préserver, restaurer et renaturer les paysages, l'association « Les Planteurs volontaires » a été créée en 2013 dans la région Nord-Pas de Calais, et organise des plantations citoyennes sur terrains publics et agricoles. Elle sensibilise ainsi, dans l'action, à travers le geste, les populations et les acteurs locaux aux enjeux environnementaux qui pèsent sur leur région. En seulement trois hivers, plus 3 000 personnes, enfants, adultes, détenus, jeunes en rupture, personnes âgées, ont planté plus de 52 000 arbres dans une démarche participative et citoyenne !

Dans un contexte de changement climatique, d'un rapport à la nature banalisé, voire éteint, il y a urgence à reconsidérer la place de la Nature dans notre quotidien. Autant que l'Arbre social, l'Arbre de la liberté, de la botanique, de la Forêt, que l'Arbre puits de carbone, filtre à particules fines, c'est aussi le rendez-vous, entre l'individu et l'Arbre, entre les individus eux-mêmes, qui nous importe. Cette rencontre-là, nous montre combien l'Arbre dans son universalité peut être un élément fédérateur de notre société. Preuve que l'Arbre est aussi dans sa grandeur, sa temporalité et sa beauté, un formidable motif à être et à faire ensemble. En plantant un arbre, on fonde l'avenir. Pas seulement le sien et celui de ses enfants : quand on plante un Arbre, on le plante pour tous et toutes.

[1] Responsable de l'Association « Les Planteurs volontaires »

L'association des planteurs volontaires développe les missions suivantes :
- diagnostic, expertise et étude de faisabilité ;
- assistance à la maîtrise d'ouvrage, conduite et accompagnement de projet ;
- mobilisation, concertation ;
- animation et encadrement d'animation et de chantiers ;
- formation des acteurs ;
- prospective ;
- suivi des plantations.

## Du bon usage des arbres dans les paysages

### ••• Le Nord-Pas de Calais, un territoire très artificialisé

Dans la région du Nord-Pas de Calais, la biodiversité connaît bien des difficultés dans la mesure où une espèce de fleur disparaît chaque année depuis un siècle. Dix-sept variétés de papillons sur quatre-vingt-dix répertoriées ont disparu en trente ans. Environ 1 800 hectares de terres agricoles et d'espaces naturels sont sacrifiés tous les ans au prix de l'étalement urbain et de construction de zones d'activités industrielles et commerciales (Figure 1). La longue liste des problématiques environnementales dans cette région ne doit pas faire oublier que c'est au quotidien que des citoyens agissent à la mesure de leurs moyens pour préserver ce qui peut encore l'être. Ils plantent des arbres dans la région de France qui en compte le moins.

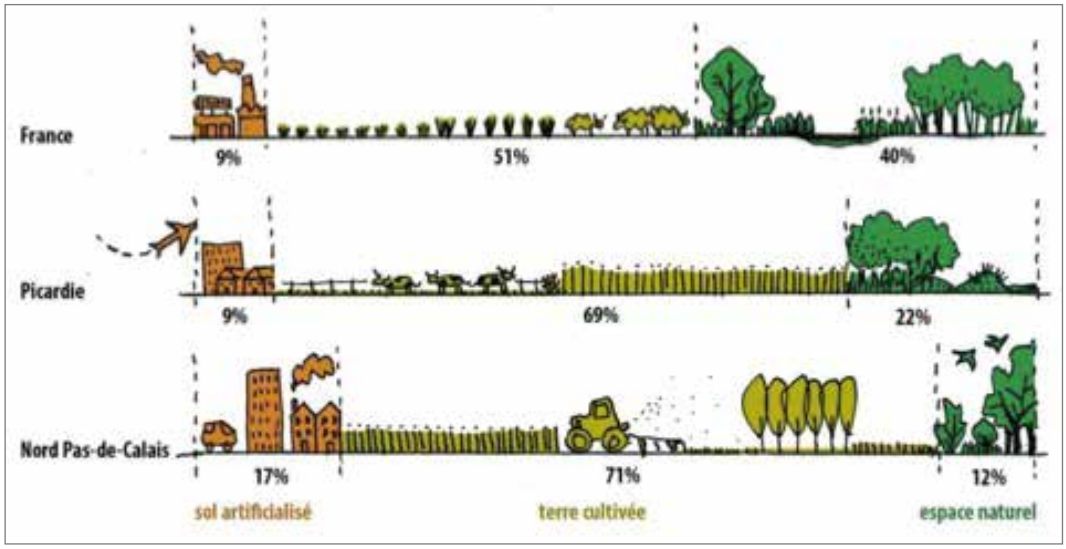



Figure 1 : Comparaison de l'artificialisation des terres en France

### ••• La multifonctionnalité des arbres

Les arbres taillés en têtards sont un élément emblématique des paysages de Belgique et du Nord de la France. Plantés et façonnés par l'Homme, ces arbres ont tout à la fois vocation à être bois d'œuvre, fourrage, piquets et formidable refuge pour la biodiversité. Pourtant aujourd'hui avec le changement des pratiques agricoles et nos nouveaux modes de vie, l'entretien et le renouvellement de ces arbres n'est plus assuré. Ils ont peu à peu perdu leur utilité immédiate et ont été délaissés. Avec leur disparition progressive, nos paysages se banalisent (Figure 2).

Figure 2 : Multifonctionnalité des arbres selon les milieux agricoles et urbanisés

## 3. Les actions de l'association dans les chantiers de plantation

Plus de vingt chantiers de plantation ont été réalisés depuis la création de l'association en 2013 mobilisant quelque 1517 planteurs volontaires (Figure 3) qui ont contribué au reboisement avec plus de 14 000 plants dont 3 534 arbres, 10 448 arbustes, 60 fruitiers.

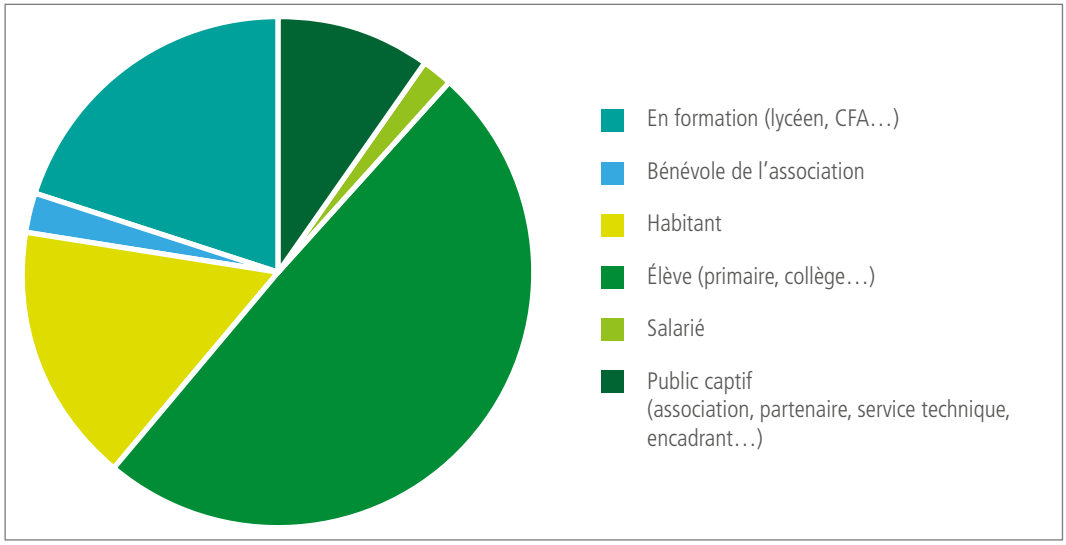



Figure 3. Les bénévoles Plantaires volontaires mobilisés dans les chantiers

Parmi les chantiers de plantation, on peut revenir sur celui réalisé sur les hauteurs de Bayenghem-lès-Éperlecques, au cœur du Parc naturel régional des Caps et marais d'Opale, où s'étalent les terres de M. Deredre. Sous nos pieds, cinq hectares de terre quasi inculte et invendable pour cet agriculteur partant à la retraite. Pourtant, c'est ici sans difficulté que des arbres prendront bientôt racine. Du bois pour revaloriser cette ancienne terre à blé. Un bien, légué aux futures générations qui le détiendront tout autant qu'à celles et ceux qui, simplement, contempleront ces Arbres à l'horizon. Passer de la forêt rêvée à la forêt plantée, c'est le moteur du projet Ar(t)bre initié à l'Institut agricole d'Hazebrouck. La démarche artistique et pratique associe projets de plantations et expositions photographiques au sein d'une même commune. Soutenu par quatre élèves de BTS et avec l'aide de M. Février, le premier projet est sorti de terre en ce début d'année 2016. Sur la parcelle, les Planteurs ont vu passer le soleil franc de janvier, les gelées blanches et la pluie. Il aura fallu quatre jours et plus de cent quarante personnes, dont quatre classes de l'Institut, pour réaliser ce vaste chantier de plantation participatif. Le tracteur menait la danse, transportant matériel et végétaux. Derrière celui-ci, suivait le ballet rythmé des « piqueteurs », celui déchaîné des creuseurs et les virtuoses duos de planteurs. Dans une terre argileuse et amoureuse, collant aux bottes et aux bêches, 3 000 arbres et 500 arbustes ont été plantés. Selon les sols et les dénivellations, sept essences locales s'alternent. Certaines robustes et nobles pourront servir de bois d'œuvre (Chêne sessile, Hêtre et Charme), d'autres, plus précoces, fourniront du bois de chauffage (Érable champêtre, Érable sycomore, Aulne et Merisier). Du temps, de la patience et de l'attention seront nécessaires pour que les jeunes plants, pas plus hauts que vous et moi, deviennent des sujets imposants nous regardant de haut. Bien plus habiles, ils passeront les âges et prochainement viendront se fondre dans le paysage de crête boisée de la forêt d'Éperlecques, dominant fièrement le village.

CONCLUSION

# Les programmes régionaux de la forêt et du bois, synthèse de l'impossible dans une responsabilité assumée ?

→ *Charles Dereix*[1]

La loi d'avenir pour l'agriculture, l'alimentation et la forêt du 13 octobre 2014 comporte un important volet sur la forêt : elle institue notamment le programme national de la forêt et du bois (PNFB) et crée un outil en vue de regrouper des propriétaires forestiers pour la gestion de leurs parcelles, le groupement d'intérêt économique et environnemental forestier (GIEEF).

Le PNFB 2016-2026 a été présenté et adopté en Conseil supérieur de la forêt et du bois le 8 mars 2016. Il est soumis à l'Autorité environnementale puis sera ouvert à une consultation du public, avant d'être définitivement approuvé par décret interministériel. C'est un texte de 46 pages, 58 avec les annexes.

Sa rédaction a été très participative, à partir des travaux de cinq groupes de travail réunissant l'ensemble des acteurs et des orientations du contrat stratégique de filière du 16 décembre 2014.

Il comprend trois parties respectivement intitulées : « Les objectifs de la politique pour la filière forêt bois pour les dix prochaines années : initier la transition », « Réunir les conditions pour être en capacité de remplir les objectifs » et « La mise en œuvre du programme national, ses déclinaisons régionales et son suivi ».

*

**

Pour Véronique Borzeix, sous-directrice filières forêt-bois, cheval et bioéconomie, le PNFB n'est pas un document consensuel ; c'est un document de compromis, mais partagé par pratiquement tous les acteurs : au Conseil supérieur de la forêt et du bois, il a recueilli un avis quasi-unanime, France Nature Environnement a voté pour, seuls Réserves Naturelles de France et le comité français de l'Union Internationale pour la Conservation de la Nature se sont abstenus. Ce PNFB sera validé par décret interministériel pour qu'il soit sans conteste l'expression de la politique nationale, dans toute son interministérialité, sur la forêt et le bois.

Que nous dit ce texte ?

– Malgré l'incertitude du changement climatique, il ne faut pas attendre, il faut agir ; dans les 10 ans du programme, il faut trouver des réponses par l'action, capitaliser les résultats des opérations menées et ainsi améliorer les itinéraires. Il faut donc entreprendre le renouvellement des peuplements qui le justifient, et, selon le cas, utiliser la régénération naturelle ou recourir au boisement/reboisement ;

[1] Ingénieur général des ponts, des eaux et des forêts, Conseil général de l'alimentation, de l'agriculture et des espaces ruraux, ministère de l'Agriculture.

- Il faut « faire de l'économie », il faut créer de la valeur, mobiliser durablement et transformer le bois récolté sur nos territoires. Il faut entreprendre des synergies de co-adaptation forêt/industrie : imaginer de nouveaux débouchés pour les produits forestiers, notamment les feuillus et, en même temps, adapter la sylviculture en fonction des demandes des marchés – en sachant que le « pas de temps » n'autorise pas une réponse immédiate !
- Multifonctionnalité oblige, il faut aussi respecter, mieux connaître et valoriser la biodiversité, et répondre aux attentes de la société.
- Si les marchés sont porteurs, alors il faut mobiliser la ressource : le document annonce une hausse de la récolte de 12Mm$^3$/an d'ici à 2026. Ce chiffre est cohérent avec l'étude IGN/ADEME/IRSTEA et aussi avec les orientations de la programmation pluriannuelle de l'énergie (PPE).
- Caractéristique essentielle, le PNFB est un document qui laisse une grande place à l'adaptation régionale : chaque région donnera la réponse qu'elle souhaite, sur la base de sa propre analyse.

Les agrégations des engagements des régions en matière de récolte de bois conduiront-elles au chiffre retenu comme objectif par le PNFB ? Pas sûr ! Il faudra peut-être, au terme du dialogue Paris/régions, le revoir… En la matière, le PNFB est sage : rien ne sert de « taxer » une région d'un volume inaccessible – souvenons-nous d'Urmatt[2] !

- Des appels à projet seront lancés dès 2017 en privilégiant les projets territoriaux.
- Un suivi sera assuré à travers trois types d'indicateurs : suivi des actions, suivi des résultats, indicateurs d'impact.

*

**

Mon regard sur ce programme national de la forêt et du bois est positif. Certes, ce PNFB est loin d'être parfait ; forcément il a une dimension de compromis entre les différents regards, les différentes demandes professionnelles et sociales, entre l'ambition et les moyens disponibles, et ceux-ci, on le sait, sont moindres, bien moindres que ce qu'il serait souhaitable qu'ils soient !!

Mais, je trouve qu'il y a beaucoup de bonnes choses dans ce texte et dans la démarche qu'il initie. J'en citerai quatre :

1. L'affirmation d'une orientation générale claire, nette et quantifiée : il faut développer la gestion, augmenter les surfaces sous gestion durable (en forêt privée) et, partant, accroître la récolte ; avec le PNFB, on sait où on veut aller.

2. Mais la main est laissée aux régions pour que celles-ci, à travers leur programme régional (PRFB), identifient la part qu'elles peuvent prendre dans ces objectifs et donc qu'au terme de leurs travaux préparatoires, elles s'engagent fermement sur les cibles qu'elles se fixent.

3. La double voie :

- du regroupement pour constituer en forêt privée des unités de gestion plus étendues et dans lesquelles une mutualisation et des économies d'échelle seront possibles tant au niveau de la gestion qu'à celui de la commercialisation : donnons aux GIEEF en forêt privée toutes leurs chances de succès (il faut les accompagner pour cela, c'est-à-dire, principalement, appuyer les CRPF dans cette mission). Il est sage de ne pas vouloir attaquer le problème par le foncier et des opérations de type

[2] Déclaration du président de la République sur la forêt et la filière bois, faite à Urmatt (Bas-Rhin) ; le 19 mai 2009.

remembrement, « ça ne marche pas ! » ; jouons plutôt la carte du regroupement de la gestion. En forêt communale, il faut, dans le même esprit, résolument progresser avec les SIGF ou les SMGF ;
– et de la contractualisation : contractualisation de la gestion dans le cadre des GIEEF entre les propriétaires regroupés et un opérateur choisi après appel à la concurrence ; contractualisation pour les travaux avec des entrepreneurs de travaux forestiers (ETF) là aussi sélectionnés et fidélisés par appel à la concurrence ; et contractualisation pour la commercialisation à travers les contrats d'approvisionnement ;

4. L'affirmation que l'acceptabilité sociale de la sylviculture et des travaux forestiers, de coupe, d'exploitation, de régénération naturelle ou de reboisement, constitue une vraie question : les Français aiment la forêt, ils aiment beaucoup moins, sinon pas du tout, les abattages d'arbres, le bruit des tronçonneuses, les ornières sur les chemins, le choc paysager des coupes, etc. Il faut donc engager un vrai travail de communication, d'information, de dialogue pour expliquer mais aussi pour entendre, et ainsi arriver à des formules les mieux acceptables possibles. Le PNFB est très explicite sur ce sujet essentiel.

Dans cet esprit, le nouveau livre du GHFF *Forêt et Communication*[3] arrive à point nommé : après avoir montré la foultitude de représentations et de demandes sociales sur la forêt, il présente de très pertinentes recommandations pour une communication forestière du XXIe siècle. Évidemment, pour faire cette communication, il faut des personnels, des compétences, espérons qu'elles pourront être là et que la belle idée ne s'effondrera pas sur l'autel de la réduction du train de vie de l'État !

Le PNFB n'est pas encore définitivement approuvé, mais, sans attendre, le travail d'élaboration des PRFB va pouvoir commencer. Je suis sûr que l'ensemble de la filière forêt bois – au sens le plus large possible, c'est-à-dire incluant ce qu'on appelle « la société civile » –, appuyée par l'administration, et soutenue, emmenée par les élus saura se mobiliser, appréhender la question selon ses multiples volets, élaborer un état des lieux partagé, entendre les souhaits, les craintes, les ambitions des différents groupes d'acteurs, faire vivre alors ce PRFB, face à tout ce qu'il peut y avoir d'inconciliable dans les regards et les projets des uns et des autres, comme « l'outil de synthèse de l'impossible dans une responsabilité assumée » et ainsi faire un bel et bon travail pour l'avenir.

Après tout, la loi qui a lancé ce processus ne s'appelle-t-elle pas loi d'avenir !?

[3] Charles Dereix, Christine Farcy, François Lormant, Groupe d'Histoire des Forêts Françaises (dir.), *Forêt et communication : Héritages, représentations et défis*. Paris, L'Harmattan, 2016, 429 p.

## RÉSUMÉ

*Forêt, arts et culture : l'épreuve des sens », le thème de la journée d'études des 29 et 30 janvier 2016 était inhabituel, il est apparu incontournable au GHFF tant il est essentiel, si l'on veut développer une politique forestière ambitieuse et la faire largement partager, de mieux cerner tout ce qui met l'âme au cœur de la forêt. Et, dans les territoires des Hauts de France où nous conduisait notre troisième édition « Le temps des territoires », quels visages peut prendre cette politique forestière dans ce « Pays noir », quelle place peut-elle donner au reboisement et à la trame verte ?*

*Ce nouveau Cahier du GHFF vous invite à retrouver tous ces thèmes abordés au long de l'année 2016 dans une version illustrée et enrichie en documents.*



Avec le concours de l'Office national des forêts
et du ministère de l'Agriculture, de l'Agroalimentaire et de la Forêt

Groupe d'Histoire des Forêts Françaises (GHFF)
Laboratoire ENeC
Université Paris-Sorbonne – Maison de la recherche
28, rue Serpente 75006 Paris
*http://ghff.hypotheses.org*
*Réalisation, impression : Imprimerie ONF*
*Photo de couverture : Installation d'Urs Twellmann © Arte Sella*

*ISSN : 2498-3470 – ISBN : 2 9088 7411 3*