

L'imaginaire européen de la forêt Des marges à la perte

Benoît DAUVERGNE

RÉSUMÉ

Pensée d'abord comme la gangue de la civilisation, longtemps redoutée ou célébrée comme le lieu où l'on se perd pour mieux se retrouver – que l'on soit un chevalier ou un enfant en prise avec un danger ou une pulsion –, la forêt européenne, raréfiée, cernée par les champs et les villes, tour à tour assimilée au jardin d'Éden, sauvegardée dans le parc ou projetée au-delà des océans, devint petit à petit le lieu – celui de l'originalité – que l'on perd à force de progrès.



Jean-Baptiste-Camille Corot, Le Parc des lions à Port-Marly, 1872, huile sur toile, 81 x 65 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Source : Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Un « ailleurs »

S'il est une dualité relative à l'espace qui, dans l'imaginaire européen, fut des plus fécondes – bien davantage sans doute que l'opposition de la cour et de la ville ou des villes et des champs, ces trois « cercles » apparaissant en dernier lieu comme le fruit d'un même processus civilisateur, d'une même conquête de la nature par l'homme –, c'est celle qui place la forêt, fondamentalement sauvage, face au monde humain. Ce dernier n'a cessé de gagner sur elle : places fortes, ermitages, monastères, fermes, jardins, palais, etc. À la ligne de démarcation tracée par les Romains entre la cité (*civitas*) et la terre encore vierge (*saltus*) correspond peu ou prou cette autre répartition qui, sur le plan des idées, marqua l'Occident : celle que les Grecs du v^e siècle instituèrent entre la pensée qui arpente, défriche et bâtit (*logos*), et la foisonnante matière initiale (*mythos*). La forêt, toile de fond ou repoussoir – telle une fascinante barbarie toute proche –, fut avec la mer l'un des premiers « ailleurs », l'une des marges essentielles à partir de laquelle l'homme pensa continuellement un « ici » où il entendait prospérer sans cesse. Si l'on progresse aussi dans la forêt, c'est d'une manière transitoire, pour la traverser et pour, si possible, en sortir victorieux. Elle est le lieu par excellence de l'épreuve, de l'errance revalorisante, on s'y enfonce comme en soi-même. Au début de la *Quête du Graal* (anonyme, xiii^e siècle), les chevaliers de la Table ronde se séparent une fois arrivés dans la forêt, pénétrant « là où elle était la plus épaisse, sans chemin ni sentier », partant à la recherche d'aventures qui les grandiront. Quatre siècles plus tard, Shakespeare imagine encore, dans le *Songe d'une nuit d'été*, un bois trompeur, animé par des elfes et des fées débridés, mais d'où l'ordre et la raison (commandant en l'espèce un certain projet de mariage voulu par le duc d'Athènes) sortent renforcés. Les contes de Charles Perrault et des frères Grimm perpétueront cette conception de la forêt comme matérialisation du règne – initial et récurrent, inévitable mais idéalement provisoire – de l'instinctif ou de l'irraisonné.

Il résulte de cette vision, que l'on peut dire humaniste, un rapport inverse isolant les images de la forêt de la plupart des autres « vues du monde ». Alors que les représentations des hommes et de leurs milieux paraissent, à mesure que la civilisation se développe, non seulement de plus en plus fidèles mais de plus en plus nombreuses, l'essor comparable de l'imagerie sylvestre cache, quant à lui, le déclin de la réalité foisonnante qui l'inspire : la déforestation. Sur l'enluminure dédiée par les frères de Limbourg, dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (xv^e siècle), au mois de mai, la forêt est ainsi « prise » entre un noble cortège et une floraison de tours et de flèches formant une frondaison plus élevée, plus prisée que celle qui lui sert de soubassement. Parce que le proche et le lointain, le petit et le grand – sous l'espèce de la brindille, de l'arbrisseau, de l'arbre ancestral... – s'y entremêlent comme la trame et la chaîne d'un tissu vivant, la forêt semble avoir été longtemps tenue à bonne distance par les artistes qui, pour la grande majorité d'entre eux, répondaient à un désir général de percer et de clarifier. Significativement, il revint à l'un des grands représentants de l'art de la surface – en l'occurrence la peinture vénitienne – d'annoncer, avec d'autres, un profond changement de perception à l'égard du monde boisé. Dans sa *Mort de saint Pierre martyr*, un retable détruit par les flammes en 1863 mais connu grâce à la gravure, Titien, tout en rappelant les menaces qu'abritait la forêt, paraît évoquer le danger qui pèsera toujours davantage sur elle : les troncs de cette lisière semblent se tordre avec le prédicateur tombé à leurs pieds, comme atteints par la même lame.

Un refuge

La forêt devient petit à petit le témoin immobile, silencieux et sacrifié, l'attestation négative du « progrès des art et des sciences ». On constate que les ressources primitives s'amenuisent. Dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, semblant se confondre avec des « anfractuosités » naturelles qu'il croit vierges, Rousseau constate avec stupeur cette dilapidation : « je perce à travers un fourré de broussaille du côté d'où venait le bruit, et dans une combe à vingt pas du lieu même où je croyais être parvenu le premier j'aperçois une manufacture de bas ». Plus elle est rognée et même réifiée par certains, plus la forêt est transformée par d'autres en un sanctuaire – chanté par exemple par Baudelaire dans le poème « Correspondances » des *Fleurs du Mal* – dont le murmure qui en

émane – évoqué ou invoqué par Wagner dans *Siegfried* et par Mahler au début de sa première symphonie – doit être recueilli et médité. On peut, pour preuve de ce nouveau regard posé à partir des temps modernes sur la forêt, considérer la manière dont évolue en ce temps la représentation du paradis. Celui-ci n'est plus le jardin clair, souvent clos, qu'il était au Moyen Âge (héritier du bel *hortus* romain), mais un bois dense et abondant. Ainsi apparaît-il sur la gravure de Dürer figurant Adam et Ève, ou sur les toiles de Brueghel de Velours (fin du xvi^e siècle-début du xvii^e) le montrant sous l'apparence d'une réserve idéale, d'une sorte de conservatoire. Cette transposition, qui s'apparente à la fois à une mise en valeur et à une mise à l'abri affectives, fut accompagnée d'une préservation, ou d'une survivance, concrète. Prolongeant cette forêt médiévale que protégeaient, entretenaient et régentaient les seigneurs (on parlera alors de *silva*), le parc, à la périphérie des châteaux d'abord, au cœur des villes ensuite, semble né pour aider, à l'instar du musée, au « maintien des dieux parmi nous » (Yves Bonnefoy, « Dévotion », *L'Improbable*, 1980). La pratique et la célébration visuelle de la chasse – que l'on songe aux tapisseries qui montraient cette pratique à la cour de Brabant ou de France –, tout comme les mystérieuses réunions appelées « fêtes galantes » qu'y déploie Watteau, attestent de cette mission substitutive du parc : entretenir une zone archaïque voire fantastique qui, aussi petite soit-elle, prodiguera de temps à autre à l'homme moderne, pressé et lassé, détente et intensité. Ainsi dirait-on volontiers que Camille Corot, au premier plan de son *Parc des lions à Port-Marly*, une œuvre empreinte en même temps de recueillement et d'un empressement discret, plaça une Fuite en Égypte moderne. La forêt devenait un refuge.

Forêt marine à l'aurore,
touffue et trempée de vent,
j'entre et suffoque en toi.

écrit Philippe Jaccottet dans *L'Ignorant* (1958). Mais les parcs ne devaient pas suffire aux penseurs et aux artistes qui, nostalgiques d'une forêt souveraine et déroutante, allaient situer ou chercher sous les tropiques – comme le Douanier Rousseau ou l'écrivain Gustav von Aschenbach, fatigué de sa propre gloire, au début de la *Mort à Venise* de Thomas Mann – un nouveau sous-bois vivifiant : ce sera la jungle. Or pour ceux qui partirent effectivement à la rencontre des hommes « modérément » engagés sur le chemin allant de la nature à la culture, cette quête prit d'ordinaire l'aspect d'une course contre la montre – contre un certain modèle européen rayonnant – perdue d'avance. Les œuvres de Paul Gauguin ou de Claude Lévi-Strauss témoigneront ainsi d'un triste rétrécissement de nos marges, autrement dit : d'un accroissement général de la perte.

BIBLIOGRAPHIE

CHASTEL, André (dir.), *Le château, la chasse et la forêt*, Bordeaux, Sud-Ouest, 1990.

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

LARRÈRE, Raphaël, NOUGARÈDE, Olivier, *Des hommes et des forêts*, Paris, Gallimard, 1993.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/les-arts-en-europe/representation-de-l-europe/l-imaginaire-europeen-de-l-a-forêt>