



HAL
open science

Le milieu naturel en danger

Diane Arnaud

► **To cite this version:**

Diane Arnaud. Le milieu naturel en danger. Hermann. Écocritiques. Cinéma, audiovisuel, arts, 2023, Cahier Textuel. hal-04332801

HAL Id: hal-04332801

<https://univ-eiffel.hal.science/hal-04332801v1>

Submitted on 9 Dec 2023

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.

Le milieu naturel en danger : mythe, réalité et vision dans le cinéma japonais contemporain

En 2011, Augustin Berque expliquait dans l'entretien accordé à Philippe Forest : « Aujourd'hui, c'est le temps de la résipiscence¹ ». Si on en croit le géographe et philosophe, spécialiste de l'espace au Japon, les Japonais ont abandonné, au siècle dernier, le paradigme relationnel « exaltant l'entre-lien des gens et des choses » que leur culture a élaboré aux XVI^e et XVII^e siècles, à peu près à l'époque où l'Europe, de son côté, fondait le paradigme de la modernité sur l'« absolutisation corrélatrice du sujet et de l'objet, c'est-à-dire le dualisme ». Dans ses différents écrits depuis vingt ans, Berque élabore sa propre pensée mésologique (du grec *meson* : milieu) en opposition au modèle de pensée dualiste du rationalisme occidental. La notion centrale de « milieu » désigne un « système éco-techno-symbolique » en fonction duquel nous existons dans une « interrelation » avec l'environnement². Par rapport aux deux pôles théoriques entre lesquels se déploie la réflexion sur l'éthique environnementale, à savoir le holisme (subordination de l'humanité à la biosphère) et l'anthropocentrisme (subordination des questions environnementales aux intérêts de l'homme), la position mésologique de Berque est claire. Considérant comme des « impasses » les constructions qui confondent l'humain et les non humains, le philosophe préconise de « chercher à définir le rapport des diverses choses à l'humain ; et réciproquement : le rapport des choses humaines à la nature³ », pour pouvoir prétendre concilier l'éthique et l'écologique.

Au Japon, un phénomène de « réappréciation » aurait eu lieu en réaction aux déconvenues du passé. Berque souligne la prise de conscience face au « ravage » écologique du territoire, lié à l'inoculation « à haute dose du genre de vie à l'américaine » opérée dans l'après-guerre par un pays tour à tour vaincu et occupé. L'autre événement plus récent qui aura activé le retour des Japonais à ce « paradigme de la vie même » est la catastrophe naturelle du séisme et du tsunami du 11 mars 2011 provoquant l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima, un demi-siècle après que les bombes d'Hiroshima et Nagasaki ont frappé la population civile du Japon. En écho à de tels propos, la présente étude se tourne vers le cinéma japonais contemporain pour montrer que l'on y discerne, avant Fukushima, la prise de conscience d'un nécessaire retour à la nature comme « milieu » de vie. J'ai rassemblé diverses œuvres appartenant à des genres différents : chronique familiale, film policier, drame épique.

¹ Augustin Berque, « Avec le Japon », dans Philippe Forest (dir.), *Du Japon, La Nouvelle Revue Française*, n° 599-600, Paris, Gallimard, 2011, p. 40.

² Augustin Berque, « Trajection et réalité », dans Marie Augendre, Jean-Pierre Llored et Yann Mussaune (dir.), *La Mésologie, une autre perspective pour l'anthropocène ? Autour et en présence d'Augustin Berque*, Paris, Hermann, 2018, p. 37.

³ Augustin Berque, « Ce qui fonde l'éthique environnementale », dans *Diogène*, Paris, PUF, 2003/4, n° 207, p. 9.

Les dessins animés sont à l'honneur avec *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984) et *Princesse Mononoké* (1997) de Hayao Miyazaki, sans oublier *Pompoko* (1994) d'Isao Takahata. En majorité figurent des films en prise de vues réelles, réalisés par les auteurs du cinéma japonais contemporain. Du plus ancien au plus récent : *Charisma* (1999) de Kiyoshi Kurosawa, *La Forêt sans nom* (2002) de Shinji Aoyama, *The Taste of Tea* (2003) de Katsuhito Ishii, *La Forêt oubliée* (2005) de Kôhei Oguri, *La Forêt de Mogari* (2007) et *Hanezu* (2011) de Naomi Kawase. Ces films très disparates ont pour autre point commun l'art de mettre en scène la nature non pas comme un paysage vu à distance mais comme une terre d'arbres à même d'être explorée et habitée.

Dans un premier temps, j'analyserai de quelles manières le cinéma japonais contemporain a attribué à la forêt la fonction d'un milieu pour penser les conditions d'existence des humains et comprendre les menaces qui pèsent sur l'environnement. Saisir l'historicité du milieu implique selon Berque de dépasser la triple dualité du subjectif et de l'objectif, du naturel et du culturel, du collectif et de l'individuel. Pour les films, où la question écologique est posée de manière plus biaisée, je discernerai à partir de la réflexion d'Anne Cauquelin en quoi la forêt devient le « site » privilégié, le soubassement sur lequel reposent des visions subjectives appartenant à un imaginaire culturel collectif. Partir des traitements merveilleux de la déforestation jusqu'aux visions atomiques qui ont lieu dans les bois : autant de chemins qui dégagent des temporalités multiples, du mythe de l'origine au conte pour enfant, en passant par la mémoire de traumatismes individuels et l'annonce de désastres écologiques. Car la visée de cet article est de découvrir comment les formes de l'imaginaire se raccordent à la prise de conscience d'une destruction du paysage forestier par l'essor industriel qui a causé déforestation, inondation, glissement de terrain et intoxication des sols, avant la catastrophe nucléaire de Fukushima.

L'origine du « milieu », entre mythe et politique

Une tendance se fait jour dans les films de fiction japonais de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e qui traitent des dangers auxquels la nature est exposée. Il s'agit de filmer la forêt comme un milieu en se référant à la mythologie de la sylvie primordiale. L'étude mésologique de Berque met en avant une combinaison entre plusieurs logiques temporelles dans l'interprétation de la nature, qui explique en partie les actions menées sur le territoire. Ces logiques plurielles sont la temporalité linéaire (enchaînement causal), la temporalité bouclée (rétroactions) et ce qu'il appelle l'« achronisation », à savoir la « suppression du temps par l'assimilation métaphorique du passé au présent, du possible à l'actuel⁴ ». Or, précisément, les œuvres que j'ai choisi de rassembler et de commenter proposent des formes de court-circuit et de correspondance entre les représentations du passé et les agissements au présent – avec toutefois des différences relatives selon que la fiction soit établie « autrefois » ou au-

⁴ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 2006, p. 151.

jourd'hui, qu'elle appartienne clairement au registre du merveilleux ou s'ancre dans un réalisme ouvert aux superstitions.

Il me semble logique de commencer avec *Princesse Mononoké*, le dessin animé réalisé par Miyazaki en 1997, qui déplore la déforestation de la fin du XX^e siècle en replongeant dans un passé mythique. « Autrefois, la forêt couvrait tout le pays. Depuis des temps immémoriaux, c'est là que vivaient les dieux », tel est le texte qui s'inscrit en toutes lettres sur le premier plan. On y voit des montagnes nimbées par la brume bleutée d'un ciel incertain. Mais très vite la position contemplative devant le paysage est bousculée par le mouvement descendant du plan à même de déplacer le regard au cœur des bois profonds. L'immersion commence et la fiction développe un récit fondateur sur la destitution des divinités de la nature, les *kamis*. Ainsi, le dieu-cerf est dessiné et désigné comme une force de création et de destruction. Oscillant entre l'explication causale et la signification métaphorique, l'enchaînement des actions semble mu par un seul souci : connaître les moyens par lesquels, si ce n'est supprimer les divergences d'intérêt entre protection de l'environnement et essor industriel, au moins limiter les ravages et les regrets qui en découlent. La réponse à laquelle parviennent les protagonistes est que seuls des modes d'échange avec les habitants, animaux et végétaux de la forêt donnent un quelque espoir de préserver la terre et d'entraver son intoxication. Aussi évident soit-il, le message a pour vertu de ne pas être d'emblée livré de façon moralisatrice ou culpabilisatrice. L'intrépide San et le vaillant Ashitaka sont à la fois les témoins des désastres d'un temps révolu et les porte-voix des jeunes générations d'aujourd'hui. À travers leurs yeux, une croyance en la préservation du milieu naturel se forme ; elle se précise au contact des opinions adverses, au sein d'un monde complexe tiraillé par des motivations antagonistes, où la violence et la colère exprimées par les uns et les autres font partie des éléments à prendre en compte. Ce parcours n'est pas sans évoquer le mouvement complexe du « trajet perpétuel », de l'« entrecroisement toujours en sève », du tissage décrit par Berque « entre les pratiques à la fois écologiques, techniques, esthétiques, politiques » dont procède un milieu donné⁵.

Réalisé trois ans auparavant, le dessin animé de Takahata *Pompoko* s'installe à la fin des années 1960 pour commenter le phénomène du « *sappûkei* » (le « tue-paysage ») lié à la croissance économique et à la politique d'urbanisation conduite autour de la mégapole de Tokyo. Le genre relève aussi du merveilleux, avec un penchant plus comique que lyrique. Par le changement graphique du réalisme au schématisme, les *tanukis* de la forêt des clochettes, ces chiens viverrins ressemblant à des rats laveurs, se transforment en « rats farceurs » qui se tiennent debout sur leurs pattes arrière. Ils sont représentés de manière amusante comme les descendants des divinités monstrueuses et métamorphiques de la forêt, appelées aussi *tanukis*. La lutte, perdue d'avance, pour sauver leur lieu de vie autorise les actes de vandalisme et de terrorisme sur les chantiers, comme les phénomènes de superstition

⁵ *Ibid.*, p. 149-150.

dans la nouvelle ville de Tama, qui culminent avec l'opération « Ectoplasmes ». Dans l'espoir d'un arrêt de la déforestation, les *tanukis* les plus doués recouvrent le « Grand Art » de la métamorphose : ils prennent ainsi l'apparence du fantôme sans visage Mujina des contes folkloriques auquel la mythologie les associe. Mais se rebeller contre la destruction en cours s'avère sans succès. La signification métaphorique s'impose : la forêt des clochettes ayant été « ratiboisée », les *tanukis* se retrouvent contraints de vivre en rats d'égouts ou de prétendre être des hommes des villes, solitaires, aliénés, exténués par un sempiternel métro-boulot-dodo. Dès le départ, leur comportement supposé représenter une vie rurale collective, rythmée par le cycle des saisons, est régi par l'acculturation occidentale, de l'ingurgitation de hamburgers à l'abrutissement devant la télévision. Cette vision critique et rétrospective de la société japonaise de l'après-guerre évoque l'aporie d'un retour à l'origine et le spectre politique d'une défense nationaliste de « nos forêts » (dixit les *tanukis*). Comme Berque l'a commenté, le mythe de la sylvie primordiale, cette « nostalgie de la matrice » qui a joué un rôle important dans la mobilisation écologique depuis cinquante ans, est devenu, non sans « complaisance », un élément d'ancrage de « l'authenticité nationale » dans l'imaginaire des Japonais⁶. Bien conscient de ce danger, *Pompoko* finit par proposer une réponse civique : il importe désormais de réactiver une pratique de l'« entre-lien » entre les gens et leur environnement.

Charisma, réalisé par Kiyoshi Kurosawa, prolonge et complexifie la réflexion. Car ce western forestier de la fin du siècle dernier compose une fable politique sur la crise de l'identité nationale dans une société japonaise contemporaine qui, après avoir traditionnellement privilégié le groupe au détriment de l'individu, a dû se soumettre à de nouveaux modèles⁷. Dans le film, l'opposition entre plusieurs clans se fonde sur une analyse divergente des menaces pesant sur l'environnement : l'arbre nommé Charisma devient l'objet de toutes les spéculations financières et intellectuelles⁸. Selon la biologiste M^{elle} Jinbo, il faut éliminer ce « monstre » car ce spécimen rare, installé dans une clairière, secrète des toxines mortelles pour survivre. Sauver la forêt dans son ensemble nécessite de contrer l'attraction irrésistible des autres arbres poussés non pas à fuir mais à se rapprocher dangereusement du parasite. La scientifique vise à rétablir l'écosystème originel, une forêt idéale de hêtres *pure souche*, quitte à apparenter Charisma, l'arbre apporté de l'extérieur par l'ancien directeur du sanatorium, à la figure politique de l'étranger. Dans le camp adverse, Kiriya, un ancien patient du sanatorium, poursuit l'œuvre du feu directeur. Pour lui, Charisma est au sens hégélien un *Grand Homme*, car il a la « puissance irrésistible » d'un conducteur d'âmes qui doit être vénéré, soigné et protégé. À tra-

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ Tim Palmer oppose la vision de la nature dans les films de Kiyoshi Kurosawa et celle émanant de certaines œuvres classiques japonaises, puis il la relie avec l'« éco-horreur » du cinéma contemporain dans « The Rules of the World: Japanese Ecocinema and Kiyoshi Kurosawa », dans Paula Willoquet-Maricondi (dir.), *Framing the World. Explorations in Ecocriticism in Film*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2010, p. 209-224.

⁸ Diane Arnaud relève dans son article « La mémoire se cache en forêt » sur *Charisma* les allusions au capitalisme sauvage, à l'idéologie fasciste et à la révolution étudiante marxiste, dans Christa Blümlinger, Sylvie Rollet, Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny (dir.), *Paysage et mémoire*, Paris, PSN, coll. « Théorème », 2014, p. 89-97.

vers l'hésitation exprimée par l'inspecteur Yabuike – le personnage principal destitué de ses fonctions et échoué en pleine forêt – le film ne semble pas vouloir prendre parti. Seule la mise en scène indique un sens possible. Notre regard se loge dans une sorte de hiatus. Les va-et-vient du plan long accompagnent les déplacements du protagoniste à travers les bois, autour de l'arbre malade, tout en marquant une disjonction entre le point de vue et le trajet du corps. En outre, la propagation inexplicée d'un bruit sourd de sifflement donne accès à une intériorité mise sur écoute qui semble conjointe à l'homme et à la nature ; comme si le bruit des végétaux entendu avec un stéthoscope, « discontinu si la plante se meurt », se diffusait dans l'alentour. Ces choix audiovisuels donnent forme à la modalité proposée par Berque pour penser la construction d'un milieu. Je me réfère à la notion de « trajectivité⁹ » qui désigne l'« état des êtres et des choses qui *ek-sistent* dans un milieu concret », c'est-à-dire qui existent dans le va-et-vient entre les deux pôles théoriques de l'objectif et du subjectif.

Le cinéma de Naomi Kawase n'éclaire pas toujours directement les dangers auxquels l'écologie doit faire face, mais il rend sensible la dimension mystique d'une nature immémoriale en la confrontant aux différents intérêts qui motivent femmes et hommes d'aujourd'hui. *Suzaku* (1996), un de ses films documentaires, a traité des rapports entre ruralité et urbanité qui comprennent à la fois la défense exaltée du Japon traditionnel et la menace économique d'enclavement. Pour ses films de fiction, la cinéaste se place toujours au plus près des habitants de sa région natale. *La Forêt de Mogari* (2007) observe l'évolution du lien entre la jeune mère endeuillée Machiko et le vieux veuf Shigeki, quand ils assistent à la libération des forces naturelles. Dès l'ouverture du film, les inserts sur la forêt vide laissent entrapercevoir les trouées lumineuses et ressentir la fraîcheur de la rosée matinale ; ils posent les premières pierres d'une construction temporelle capable d'intriquer l'éphémère et le cyclique. Sans que l'on sache, l'endroit filmé est la tombe de l'épouse morte de Shigeki, là où, à la fin du film, la terre chérie sera creusée pour offrir une aire de recueillement et de repos. En s'enfonçant dans les bois, les protagonistes voient leur marche entravée par les trombes de pluie et le torrent de la rivière, autant d'épreuves qui apaisent leurs remous intérieurs grâce aux phases d'accalmie. Après avoir éprouvé le déchaînement des éléments naturels, Machiko et Shigeki communient.

Le plus récent *Hanezu* (2011) repose sur le façonnage de l'intimité par un esprit des montagnes désormais incarné. « Le mont Kagu aime le mont Unebi. Le Miminashi était son rival. C'est ainsi depuis le temps des dieux. Dans l'éphémère aujourd'hui comme hier ». Trois voix en canon s'entendent sur les plans larges de montagnes bleutées perçues à distance, qui seront réemployés sous des angles variés au long du film. La construction fictionnelle se risque à une alternance lancinante entre la mélodie éternelle des dieux de la nature environnante, d'une part, et l'histoire actuelle des trois protagonistes meurtris par les contretemps de l'amour, d'autre part. Vivant de nos jours, le couple adultérin reconstitue une histoire d'amour ancestrale dans la forêt, ce lieu de réverbération des rivalités

⁹ Augustin Berque, « Glossaire », dans *La Mésologie, une autre perspective pour l'anthropocène ?*, op. cit., p. 366.

et des brûlures. Entre force d'attachement et pouvoir de destructivité, le recours au mythe réfléchit la nature ambiguë de l'intimité. En outre, le film s'ouvre et se clôt sur les vues des fouilles de Fujiwarakyô, le berceau de la civilisation japonaise. Par le biais du montage en boucle et du morcellement envoûtant du cadrage, la forme filmique scelle une enceinte invisible. Et même si l'histoire se répète à l'identique sur ce site archéologique, elle amène à ressentir le poids du conditionnement tout autant que la possibilité d'un accident imprévu. Ainsi, les faux raccords inscrivent, de proche en proche, une circularité brisée dans le paysage, qui a été converti en espace d'habitation et de hantise.

La forêt, « site » de visions imaginaires : fantasmagories et croyances

Dans les films qui soulèvent les problèmes écologiques de manière plus discrète ou biaisée, une autre tendance se manifeste. Il s'agit de loger en pleine forêt des visions fantasmagoriques de personnages qui entrent en correspondance avec un imaginaire culturel collectif. Dans sa réflexion sur la réinvention du paysage et du site à l'ère du cyberespace, la philosophe Anne Cauquelin construit une opposition entre le « site-lieu », qui « symbolise culture, histoire, mémoire et offre à la vue de tous ce qui est le fond d'une identité nationale, régionale ou universelle », et le « site-espace », détaché de son « poids de patrimoine », qui « devient un support, doté de propriétés abstraites, pour des opérations d'archivages et de propriétés calculées¹⁰ ». Aussi l'hypothèse de la nature comme site-lieu de l'imaginaire soulève-t-elle une réflexion sur ce qui constitue un héritage culturel et spirituel. Voyons de quelle manière, au cinéma, la forêt abrite des visions et des souvenirs, à la fois individuels et collectifs, qui laissent envisager les dangers de destruction (déforestation, éboulement, incendie) du milieu naturel, une forêt au préalable présentée comme un endroit où il fait bon vivre et rêver. À partir d'une promenade dans les bois, le conte se loge dans le souvenir, le délire et le rêve sont intriqués, l'hallucinatoire est propulsé dans l'univers diégétique. Sous couvert de favoriser les dérivations fictionnelles, la vue des arbres correspond à une sorte de socle et de tremplin pour le déploiement d'un imaginaire culturel.

Deux films développent des figures de l'essor et de l'élan dans leur poétique. Les jeux de cache-cache entre réalité et imaginaire font circuler une mémoire partageable, d'une subjectivité à une autre, de l'individuel au collectif, d'une génération à la suivante et ce, jusqu'aux confins du monde. *The Taste of Tea* d'Ishii est une chronique enchantée sur la vie de famille à la campagne au début de ce siècle. L'oncle trentenaire raconte à son neveu sa mésaventure dans un bois hanté qui, à l'époque, s'étendait jusqu'à l'étang. Ce simple détail implique que la déforestation liée à l'urbanisation a fait son

¹⁰ Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, Paris, PUF, 2002, p. 86. Cauquelin s'émue de la posture intellectuelle chez Berque qui consiste à qualifier le « génie du lieu » dans ses études sur le paysage japonais à partir de notions appartenant à la philosophie occidentale : il évoque ainsi *Chôra* de Platon et *l'Ort* de Heidegger, parallèlement à la référence au *basho* de Nishida et au *fûdo* de Watsuji.

œuvre. Alors gamin, l'oncle avait sans le savoir souillé le crâne d'un *yakuza* enterré et s'était retrouvé hanté par le fantôme crotté de ce dernier. Pareil conte, visualisé par le montage alterné en *flash-back*, comme pour un banal souvenir d'enfance, est entendu par la jeune sœur, juste à côté. Inspirée par le récit qui explique la disparition du fantôme par la réalisation d'une pirouette, la petite Sachiko parvient à répéter, après s'être entraînée, cette même figure aérienne sur le terrain bordant la forêt pour ne plus être épiée... par son double géant. Dès lors, le *doppelgänger* en culottes courtes connaît un agrandissement et un envol délirants, à l'échelle de la planète Terre, au risque d'une désintégration intersidérale, avant le retour à la normale. À travers une trajectoire circulaire, la terreur enfantine se mondialise pour s'exorciser. Le traitement de la mort du grand-père, non sans lien avec le travail d'apaisement des souffrances dans les plans de l'alentour chez Ozu (cité en hommage dans le titre), repose sur le bienfait des cycles naturels.

Deux ans plus tard, en 2005, dans *La Forêt oubliée* d'Oguri, l'envie de fiction de trois jeunes filles s'émancipe grâce au jeu du cadavre exquis. Machi et ses deux amies sont à l'aune de leur vie d'adulte. Elles inventent à tour de rôle une histoire farfelue sur leur village où s'invitent un chameau, une baleine et un monde où les routes bétonnées redeviennent des sentiers terreux. Lors d'une excursion dans la forêt voisine, Machi imagine de sauter en l'air, à l'instar de fantômes chinois, bondissant dans un décor irréel de bois illuminés. Mais le tour de force fantastique de la fiction consiste à faire surgir, en son milieu, une autre forêt supposée être réelle, car ensevelie sous le village après une éruption volcanique il y a près de quatre mille ans. La découverte s'est produite grâce ou à cause d'un éboulement dû à de fortes pluies. Lors de la scénographie finale, les habitants de tous âges déambulent sur ce site oublié et déblayé, où se retrouvent aussi les créatures imaginées dans les récits précédemment inventés. Suite logique de la poétique de l'enfouissement, la forêt cache toujours une autre forêt. Les inserts sur les arbres majestueux et massifs de la forêt oubliée sont nimbés d'une brume bleutée qui leur confère une qualité graphique étonnante : ils ont l'air d'avoir été dessinés par Miyazaki tant ils rappellent dans *Nausicaä* les vues de la forêt cachée au-dessous de la forêt toxique dont la terre a été contaminée. L'héroïne comprend qu'en se désintégrant, les arbres fossiles se transforment en sable, dépolluent la terre et assainissent l'eau souterraine, à laquelle puisent les habitants de la Vallée. Dans *La Forêt oubliée*, selon le menuisier, le bois même fossile est toujours vivant, il respire. La respiration de la nature a partie liée avec l'essor de l'imaginaire, un imaginaire qui trouve ses racines dans la pensée animiste de la terre. Les vues embrumées des arbres fossiles offrent cette possibilité de capter l'*esprit du milieu* en ancrant une pensée spirituelle sur le site naturel.

Contrairement à *La Forêt oubliée* et à *The Taste of Tea*, où les processus de surgissement et de soubassement sont employés lors des visions et des souvenirs, dans *Charisma*, la construction fictive d'un imaginaire insensé repose sur les processus de va-et-vient entre événement, souvenir et effacement en série. En insistant sur le motif du réveil, le montage narratif pose d'emblée un accès paradoxal à l'imaginaire et à la réalité. Le film de Kurosawa creuse l'indécidable du statut onirique ou fantasmagorique des images en laissant envisager la possibilité d'un non-lieu. L'inspecteur de police Yabuike,

mis en congé de Tokyo après une bavure policière, échoue dans des bois obscurs et y séjourne jusqu'à l'avant-dernier plan, avec un air sonné de survivant. La forêt est bien un site d'expérimentation qui conduit à conserver une trace de ce qui a été contredit par le dialogue, effacé par le montage, annulé par les mouvements des plans. La forêt de *Charisma* est aussi le site sur lequel une vision incroyable se forme vers la fin du film. Après la destruction de l'arbre Charisma par les flammes, une mousse verte envahit le ciel derrière la tête de Yabuike en gros plan. Cette formation imaginaire ne s'assimile pas à une simple image mentale subjective. Comme la coupe sonore synchrone le signale, la vision tend à se départir du récit en cours, ainsi que de son sens allégorique – d'ailleurs difficilement identifiable. Il n'est pas anodin que ce soit une image de synthèse qui intègre à l'enregistrement naturaliste du visible l'effet-spécial du trucage numérique. L'aspect quasi dessiné de l'arbre gigantesque qui apparaît remet à l'esprit, l'espace d'un instant, *Princesse Mononoké*, avec ses références mythologiques aux dieux de la nature. La pensée shintoïste a personnifié les *kamis* en les dotant de qualités éthiques, mais à l'origine ils relevaient davantage de conceptions animistes. Dans la pensée japonaise de la haute antiquité, les phénomènes et forces naturels, tels que les montagnes et les arbres, « souvent de grande taille ou de forme particulière¹¹ », constituaient des *kamis*. C'est de manière implicite et diffuse que *Charisma* fait référence à ce fonds de croyances sur les forêts sacrées du Japon ancestral. Dans *La Forêt de Mogari*, quand le veuf Shigeki enlace le tronc d'un vieil arbre imposant, le spectateur occidental devine que ce monument naturel détient un pouvoir surnaturel. Le geste a lieu après la vision éphémère de l'épouse décédée dansant dans les bois. Le flash de *Charisma* peut être relié à une image aussi emblématique qu'incertaine de *La Forêt sans nom* car l'ambiguïté, entre objectivité et projection, reste intacte jusqu'à la fin du film d'Aoyama¹². À deux reprises, surgit le plan d'un arbre anthropomorphe en pleine forêt qui prend les traits du héros Mike Yokonoma, une sorte de détective déjanté enquêtant sur une secte de reclus. Plutôt que de figurer le devenir arbre du héros en supplicié heureux confondu avec les branches, cette vision filmique semble révéler qu'un refuge possible contre la reproduction du mal-être en société est d'intégrer la nature dans sa façon d'exister.

Avant l'apparition de l'arbre géant derrière la tête du protagoniste, *Charisma* a déjà associé les dérèglements de la vision subjective à un processus de hantise trompeur, comme si la mémoire collective enfouie d'un événement effrayant jouait à cache-cache avec le regard de Yabuike. Les premières références appartiennent au merveilleux et à l'horreur venant d'œuvres occidentales. Dès le lendemain de son effraction dans la forêt, le héros, recueilli par les gardes forestiers, replonge de jour dans la profondeur des bois embrumés. Après qu'il a mangé, à l'instar d'*Alice au pays des merveilles*, un champignon identifié plus tard comme étant un « bolet hilarant » hallucinogène, s'ensuivent plusieurs visions surprenantes qui stimulent l'imagination : un cadavre pendu, une vue panoramique du Grand

¹¹ Hartmund O. Rotermond (dir.), *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, p. 37.

¹² Interprétant la nature représentée en tant que « centre mythique », Benjamin Thomas a déjà rapproché *Charisma* et *La Forêt sans nom* (*Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, PUR, 2009, p. 257).

Hôtel juché dans les arbres rappelant la position surplombante de l'hôtel Overlook dans *Shining* (1980) de Stanley Kubrick. Il faut distinguer l'apparition d'un jeune homme de noir vêtu, entraperçu dans l'obscurité ambiante, qui propose à Yabuike de lui rendre son arme à feu « en échange de son âme ». Le prétendu spectre gît dans un cocon-tombeau, si bien qu'il active le lien entre lieu cryptique et héritage culturel. La terreur suscitée par la présentation de Kiriya en faux « *yûrei* » (désigné par le dialogue) ainsi que la teneur de ses propos l'apparentent à une forme moderne du spectre japonais issu des contes fantastiques, les *kwaidan*, qui ont été rendus célèbres en Occident par l'ouvrage de Lafcadio Hearn au début du siècle dernier¹³. Toute cette imagerie conserve son pouvoir fantastique ou fantasmatique, en dépit des indications de la fiction qui rétablissent une réalité référentielle.

Spectres de la catastrophe écologique : retombées du nucléaire

Un secret tapi au fond des bois reste à percer avant de clore cette étude. À travers les divers films commentés, nous avons vu que les forêts étaient filmées comme des milieux de vie et/ou des sites de croyance dans l'idée de sensibiliser les spectateurs aux dangers de déforestation, d'éboulement et de pollution dus à l'intense activité industrielle et belliqueuse des hommes. Et ce, que le thème écologique soit abordé métaphoriquement dans le développement narratif, ou qu'il effleure insidieusement par le biais des visions et souvenirs imaginaires. Seulement, ce n'est pas tout. Car certaines œuvres recèlent une dimension supplémentaire, d'abord cachée puis dévoilée quand des vues sidérantes de la forêt évoquent sous nos yeux la catastrophe nucléaire. Ces images signent le souvenir de la catastrophe atomique militaire, en mémoire des explosions atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, mais aussi l'anticipation d'une retombée du nucléaire civil, avant que le désastre de Fukushima se soit produit. L'épisode « Le mont Fuji en rouge » dans le film *Dreams* (1990) d'Akira Kurosawa a exposé l'inquiétude grandissante pour une partie de la population japonaise de l'après-guerre face au risque d'explosion des réacteurs des centrales nucléaires. Les films du corpus avec lesquels j'aimerais conclure sont *Nausicaä* et *Charisma*, deux œuvres puissantes qui travaillent plus subtilement cette prise de conscience. Discernons comment chacune de ces fictions puise dans la mémoire de la catastrophe atomique le savoir, décrit par Gunthert Anders pour le monde d'après Hiroshima, de sa fin « techniquement possible et même vraisemblable¹⁴ ».

Dans *Nausicaä*, le dessin animé de Miyazaki datant des années 1980, le carton du générique de début désigne la destruction, mille ans auparavant, d'une grande partie de la terre, devenue toxique, par la « pollution industrielle ». On pense alors au scandale de la catastrophe écologique de la baie de

¹³ Lafcadio Hearn, *Kwaidan ou Histoires et études de choses étranges* (1904), traduit de l'anglais par Marc Logé, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1998.

¹⁴ Gunthert Anders, *Le Temps de la fin*, Paris, L'Herne, 2007, p. 115.

Minamata, avec la contamination de l'eau par le mercure rejeté pendant des décennies (des années 1930 aux années 1960) par une entreprise pétrochimique, ce qui a entraîné la pollution de toute la région et l'empoisonnement d'une partie de la population. Mais le développement narratif se penche davantage sur les désastres causés par les faits de guerre. Il est notamment question de ressusciter un des « soldats géants » qui ont anéanti le monde. Cette arme de destruction massive à l'allure anthropomorphe a le pouvoir d'incendier et de contaminer la terre. Reviennent en tête les souvenirs des bombardements au napalm des villes japonaises par les forces militaires américaines pendant la Seconde Guerre mondiale. La logique historique va jusqu'à rappeler, avec encore plus d'effroi, les vues de paysages atomisés : l'horreur nucléaire semble être réactivée quand l'on voit des spores toxiques venus de la forêt scintiller dans l'air enfumé de villages voués à la destruction.

Ce n'est pas du monstre *Godzilla* (1954) que s'inspire *Charisma*, mais d'un film plus tardif d'Iroshi Honda transposant dans le registre fantastique l'épisode tragique de l'irradiation des pêcheurs du *Daigo Fukuryû Maru*, suite aux essais nucléaires américains dans l'atoll des Bikini en 1954. Dans *Matango* (1963), les protagonistes du film, échoués sur une île, se transforment en zombies radioactifs après l'absorption de champignons au sol d'une forêt contaminée. Or, dans *Charisma*, le garde forestier et l'employé municipal, perdus dans les bois, agonisent après avoir mangé des champignons devenus, non plus hilarants, mais mortels. Un vent de folie gagne les habitants de la forêt après que Yabuike a eu une vision : dans un plan large, le héros interloqué regarde l'apparition soudaine d'un arbre avec la forme d'un champignon atomique géant qui surplombe la clairière. Cette imagerie on ne peut plus suggestive provoque à la fois un apaisement contemplatif et un étonnement inquiet. L'arbre-champignon dans *Charisma* désigne de manière allusive et figurative une retombée de la temporalité catastrophique qui relie l'Histoire du Japon et l'histoire du héros, l'impuissance des décisions et la toute-puissance des pensées, la dévastation naturelle et la destructivité humaine. C'est par flashes, de quelques secondes, que le souvenir de l'explosion atomique est revu non pour combler l'oubli par un devoir de mémoire mais pour signaler de nouveau le danger qui est resitué au quotidien, à l'air libre. Yabuike éprouve alors la nécessité de ne plus avoir à choisir entre l'individu et le collectif, et c'est à cet effet qu'il élit pour nouveau *Charisma* un arbre ordinaire, plus massif, et possiblement mort. Il va être amené à le soigner puis à le faire exploser dans un geste qui intègre le pouvoir d'anéantissement à la conduite contingente de l'action.

À la fin, la fiction quitte la forêt et revient en ville. Dans *Charisma*, l'agglomération urbaine vue des collines est en flammes ; elle semble en proie au chaos. Le vent de folie destructrice souffle de la ville à la nature, de la nature à la ville. Comme dans *Nausicaä*, il s'agit de mettre en parallèle le paysage atomisé et les maisonnettes en flammes. Aussi le cinéma japonais contemporain a-t-il eu l'art de préfigurer l'« équivalence des catastrophes¹⁵ », selon l'idée forgée par Jean-Luc Nancy pour décrire l'ampleur prise par le risque nucléaire avec Fukushima. Bien qu'antérieurs à cette catastrophe, les

¹⁵ Jean-Luc Nancy, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012.

films de cette étude ont montré que les conséquences des choix techniques, économiques et politiques étaient désormais inséparables des désastres naturels. La prise de conscience d'un retour au « paradigme de la vie même » n'en est que plus radicale.

Diane Arnaud (Lisaa, Université Gustave Eiffel)

Diane Arnaud, professeur en esthétique filmique à l'université Gustave Eiffel, a publié une demi-douzaine d'ouvrages sur l'analyse de motifs troublants : enfermement, amnésie, répétition, glissement vers l'irréel. Après sa monographie consacrée aux films de Kiyoshi Kurosawa, elle a mené plusieurs recherches sur le cinéma japonais contemporain et la mémoire post-traumatique, parues dans les revues *CiNéMAS*, *Écrire l'histoire* et *Théorème*.