

# L'arbre cosmique

Franck Boulègue

*A pear tree is blooming  
By a collapsed house  
On an old battlefield*

Basho

S'il est un motif qui traverse de part en part l'œuvre d'Hayao Miyazaki – en dehors de considérations plus abstraites comme le pacifisme, le féminisme ou le vol – c'est bien celui de l'Arbre (et par extension, celui de la Forêt). On retrouve sa présence majestueuse dès les premières réalisations du co-fondateur du Studio Ghibli qui, dix films et trente années plus tard, continue toujours de creuser ce sillon. L'intérêt que Miyazaki témoigne aux arbres trouve son origine dans le respect manifesté par les japonais envers la Nature. Il faut dire que ses violents caprices n'épargnent jamais longtemps leur archipel. L'art comme la religion s'efforcent de rendre cela tangible. La relation de co-dépendance qu'entretient l'homme avec l'arbre irrigue ainsi la filmographie miyazakienne, qui n'hésite pas à souligner régulièrement la continuité qui existe malgré tout entre le monde humain (aux origines simiennes) et le monde naturel. Cette relation, quand elle cesse dans la réalité, se poursuit dans l'imaginaire mythologique, dans l'inconscient collectif, et renvoie constamment à l'image de l'Arbre cosmique, de l'Arbre de vie. Au fil des ans, c'est donc à un véritable inventaire des figures possibles de l'arbre que s'est livré Miyazaki : de la simple bûche à l'arbre phylogénétique du vivant (qui synthétise les relations de parenté entre des espèces ayant un ancêtre commun), en passant par le balai, la traverse de chemin de fer, la baguette magique, la palissade en bois ou bien encore l'arbre généalogique, toutes ses déclinaisons possibles figurent au menu de sa filmographie. Mais la manifestation la plus mémorable de ce motif arboricole a lieu dans *Mon voisin Totoro* (1988), l'*anime* symbole de la carrière du cinéaste nippon. En réaction au traumatisme résultant de la Seconde Guerre mondiale en général et du bombardement atomique en particulier, le personnage éponyme de ce film, génie végétal aux formes rebondies, fait pousser en une nuit un arbre-forêt qui s'élève haut dans le ciel du Japon, tel un parapluie cyclopéen, un rempart dressé face à la barbarie qui sommeille en tout être humain...

## La submersion du Japon

Séismes, typhons, volcanisme, tsunamis : la liste des catastrophes naturelles auxquelles les habitants des îles japonaises font régulièrement face est impressionnante. De l'omniprésence de ce danger découle la sensibilité toute particulière que ce peuple entretient avec son environnement. Le cinéma nippon explore d'ailleurs régulièrement la peur du cataclysme terminal qui sévit là-bas – que le désastre ait des causes naturelles (*La Submersion du Japon*, 1973, Sakyô Komatsu) ou science-fictionnelles (*Godzilla*, 1954, Ishirô Honda). Étant donné que la terre semble constamment prête à se dérober sous leurs pieds et le ciel à leur tomber sur la tête, une relation spéciale s'est instaurée au fil

des siècles entre les japonais et les ressortissants des mondes végétal et animal, ainsi qu'avec leur soubassement minéral. Une relation de vénération mâtinée de crainte. La religion shinto, indigène du Japon, antérieure au bouddhisme, de type chamannique, vénère des « kamis » – des forces de la nature – dont les esprits sont censés pouvoir habiter temporairement des objets ou des végétaux. De façon à marquer le fait qu'un rocher ou un arbre relève du domaine des kamis, qu'il ne doit pas être « pollué », on le ceint d'une corde sacrée – le « shimenawa ». On aperçoit une telle corde autour de l'arbre sous lequel demeure Totoro, ce qui signale ainsi le caractère divin de son camprier. Il va de soi que le thème de la pollution revient de manière récurrente dans les récits miyazakiens. Les arbres, du fait de leur capacité à fixer le carbone présent dans l'air, constituent la parfaite antithèse de la tendance par trop humaine à souiller l'environnement (cf. les multiples références à la civilisation industrielle, à ses cheminées cracheuses de fumées noirâtres, qui émaillent les films du cinéaste). Ce sont d'ailleurs les arbres poussant secrètement sous la forêt toxique du monde de *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) qui purifient peu à peu la terre rendue exsangue par les conflits humains. Les arbres, chez Miyazaki, sont littéralement « habités ». On rencontre ainsi, dans *Princesse Mononoké* (1997), une myriade de petits « kodamas », ces esprits de l'arbre issus du folklore nippon, sensés témoigner de la bonne santé d'une forêt. Les arbres ne sont pas de simples réservoirs à bois de feu. Et c'est un sentiment d'émerveillement qui s'empare du spectateur devant ces êtres gigantesques (les plus grandes et les plus durables de toutes les plantes) qui servent de demeure à ces mystérieux kamis. Le fait de confronter des humains et des arbres tend à relativiser l'emprise des premiers sur le monde naturel, tout en soulignant leur action dévastatrice. Comme dans *Pompoko* (1994, Isao Takahata), le film du comparse de toujours, les ravages engendrés par l'humanité sur la forêt sont cruellement épinglés dans les films de Miyazaki. La prétention de notre espèce (l'Homo Sapiens a 200 000 ans d'âge) à décider du devenir des arbres (apparus au Dévonien, il y a 380 millions d'années) semble présomptueuse à ces créateurs militants. En soulignant la continuité qui existe entre l'homme et la nature, et en plaçant l'Arbre au centre de cette relation, Miyazaki ne fait donc que s'inscrire dans un mode de pensée largement partagé au Japon, relayé par l'art et la religion. Il va sans dire qu'il apporte toutefois la puissance de feu de son talent d'artiste à la promotion de cette vision.

### **L'homme descend du singe ... et le singe descend de l'arbre !**

Depuis la publication par Charles Darwin de *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* (1859), il est de notoriété publique que l'être humain appartient à l'ordre des primates. Ces mammifères sont particulièrement adaptés à la vie dans les

arbres, leur biotope. Les singes règnent sur la canopée forestière. Notre héritage arboricole est indéniable (nos mains et nos pouces sont faits pour grimper, notre gros cerveau vise à gérer au mieux des déplacements en trois dimensions, etc.) et Miyazaki insiste régulièrement sur le caractère simiesque de ses personnages. Que l'on songe un instant aux acrobaties dignes d'un ouistiti réalisées par Lupin, le monte en l'air, dans *Le Château de Cagliostro* (1979) ou à celles de Pazu dans *Le Château dans le Ciel* (1986) : on prendra alors conscience de l'infime dose de gênes qui sépare ces « barons perchés » de nos cousins les chimpanzés, eux-aussi grands maîtres du déplacement périlleux par brachiation (progression de branche en branche par balancement des bras). Alors certes, nous nous sommes progressivement affranchis de l'arbre. On peut même dire que nous nous sommes en grande partie développés « contre » la forêt. Le « processus d'humanisation » nous a fait gagner la terre ferme, où nous avons construit nos villes, nos maisons. Mais ce faisant, nous nous sommes également transformés en prédateurs d'arbres. Nos anciennes demeures nous servent désormais à bâtir nos nouveaux foyers ainsi qu'à les chauffer (c'est tout particulièrement vrai au Japon où, du fait des incessants tremblements de terre, on a longtemps préféré construire en bois plutôt qu'en « dur », de crainte de voir de lourds bâtiments s'effondrer sur leurs occupants). Et comme *Princesse Mononoké* le signale crûment, nos intérêts et ceux de la forêt dont nous sommes issus se télescopent désormais souvent brutalement. Pour exploiter ces forêts, il a d'abord fallu les « désenchanter » – ce qui a eu pour conséquence d'engendrer les conflits décrits par Miyazaki et Takahata. Et ce n'est qu'une fois ce désenchantement opéré que les défrichements en faveur de l'agriculture, de l'élevage, de l'industrie sont devenus monnaie courante. Après plusieurs siècles d'exploitation intensive, il n'existe aujourd'hui, en Europe comme au Japon, guère plus de forêts naturelles. Quoi qu'il en soit, et en dépit du « clash » inévitable lié au développement de la civilisation (industrielle), Miyazaki semble nous dire qu'il nous est impossible de totalement couper les ponts avec nos origines. Les arbres continuent de nous entourer, jusque dans nos machines volantes – la carlingue de l'avion de *Porco Rosso* (1992) – ou ambulantes – c'est de bois que Calcifer, le démon du feu, se repaît afin de faire avancer la demeure d'Hauru dans *Le Château ambulant* (2004). L'environnement urbain contemporain n'a donc pas suffi à rompre le lien qui nous unit au mode de vie arboricole. Matérialisation de l'écoulement du temps, à la fois mémoire naturelle et culturelle, l'arbre demeure le principe même de la civilisation. Nous en sommes toujours à l'âge du bois.

## L'Arbre de (la) Vie

Au-delà de ces considérations d'ordre purement matériel (se protéger, se chauffer, se nourrir, se déplacer), c'est peut-être au niveau de l'inconscient collectif que la marque