

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

Les désastres écologiques dans le cinéma d'animation japonais

À partir de Nausicaä de la Vallée du Vent de Hayao Miyazaki, d'Origine. Spirits of the past de Keiichi Sugiyama et des Enfants du Temps de Makoto Shinkai

VANGUCHTE, Alexandra

Award date:
2022

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

AOUT 2022

Les désastres écologiques dans le cinéma d'animation japonais

À partir de *Nausicaä de la Vallée du Vent* de Hayao Miyazaki, d'*Origine. Spirits of the past* de Keiichi Sugiyama et des *Enfants du Temps* de Makoto Shinkai

Mémoire réalisé par Alexandra VANGUCHTE

Promoteur : Sébastien LAOUREUX

Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Je remercie tout d'abord vivement mon promoteur, Sébastien Laoureux, pour sa patience et ses précieux conseils qui m'ont permis de progresser et de m'améliorer au cours de l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie également ma famille et mes amis, en particulier Pauline et Clotilde, pour leur soutien au cours de ce travail de longue haleine, mais aussi pour leur avis, leurs réflexions et leur relecture.

Résumé

À l'heure où les catastrophes naturelles frappent de plus en plus fréquemment la planète, la fiction est l'un des moyens utilisés par les intellectuels pour questionner notre rapport au monde. Les Japonais, par l'intermédiaire du cinéma d'animation, n'ont pas attendu que les bilans soient aussi alarmants pour poser un regard critique sur la planète que nous habitons.

À travers l'analyse de trois films d'animation, nous allons nous pencher sur les éléments constitutifs de ces films : le temps de la catastrophe, les personnages, la représentation de la nature et les apports du cinéma d'animation dans le sujet qui nous occupe.

Abstract

At a time when natural disasters are hitting the planet more and more frequently, fiction is one of the means used by intellectuals to question our relationship to the world. The Japanese, through animated cinema, did not wait for the results to be so alarming to take a critical look at the planet we inhabit.

Through the analysis of three animated films, we are going to take a look at the constituent elements of these films: the time of the disaster, the characters, the representation of nature and the contributions of animated cinema to the subject which occupies us.

Table des matières

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I — PRÉSENTATION DU CORPUS DE TRAVAIL	11
1. <i>NAUSICAÄ DE LA VALLÉE DU VENT (1984)</i>	11
2. <i>ORIGINE. SPIRITS OF THE PAST (2006)</i>	12
3. <i>LES ENFANTS DU TEMPS (2019)</i>	13
4. PISTES DE RÉFLEXION	13
CHAPITRE II — FAIRE FACE À LA CATASTROPHE	15
1. ANTHROPOCÈNE ET APOCALYPSE, DEUX NOTIONS INTRINSÈQUEMENT LIÉES ?	15
A. <i>UNE NOUVELLE ÈRE GÉOLOGIQUE</i>	15
B. <i>FICTIONNALISER LA FIN DU MONDE</i>	17
C. <i>LES CATASTROPHES ÉCOLOGIQUES</i>	20
2. LE TEMPS DE LA CATASTROPHE	21
A. <i>LES FICTIONS POSTAPOCALYPTIQUES</i>	21
B. <i>VIVRE L’APOCALYPSE</i>	27
3. CONCLUSION PARTIELLE	29
CHAPITRE III — LES PERSONNAGES DES ÉCOFICTIONS	31
1. TOUT REPOSE SUR LA JEUNE GÉNÉRATION	31
A. <i>FAIRE PREUVE D’EMPATHIE</i>	31
B. <i>LE MÉDIATEUR</i>	35
C. <i>C’EST À LA JEUNE GÉNÉRATION QU’IL REVIENT DE SAUVER LE MONDE</i>	37
2. LA FIGURE DU VIEILLARD	39
A. <i>LE SAGE</i>	39
B. <i>LE PROPHÈTE</i>	41
3. L’ADULTE REFUSANT TOUTE RESPONSABILITÉ	43
A. <i>QUAND L’ADULTE EST PLUS ÉGOÏSTE QUE L’ENFANT</i>	43
B. <i>VOULOIR LE BIEN MAIS FAIRE LE MAL</i>	44
4. LA FOULE D’ANONYMES	45
5. CONCLUSION PARTIELLE	47
CHAPITRE IV — L’ENVIRONNEMENT DANS LEQUEL ÉVOLUENT LES PERSONNAGES	49
1. UNE VISION ÉLÉMENTALISTE	49
A. <i>LA TERRE</i>	49
B. <i>L’AIR</i>	50
C. <i>LE FEU</i>	51
D. <i>L’EAU</i>	51
2. UNE NATURE AGRESSIVE	53

A.	RÉAGIR À L'ANTHROPOCÈNE	53
B.	DE L'IMPORTANCE DE NE PAS OUBLIER D'OÙ L'ON VIENT	55
3.	UNE NATURE MERVEILLEUSE	56
A.	COMMUNIQUER AVEC LA NATURE	56
B.	LA NATURE PROTÈGE CEUX QUI LA CHÉRISSENT	57
4.	UNE AUTRE CONCEPTION DE LA NATURE.....	58
5.	CONCLUSION PARTIELLE	60

CHAPITRE V — L'APPORT DU CINÉMA D'ANIMATION.....61

1.	LE FILM D'ANIMATION OU DESSIN ANIMÉ	61
A.	ANIMATION ET ANIMISME : DEUX NOTIONS COMPLÉMENTAIRES.....	61
B.	L'INTÉRÊT DE L'ANIMATION JAPONAISE	62
2.	L'ANIMATION : UN REJET DU « RÉEL » ?	63
A.	ANIMATION ET ILLUSION DU RÉEL	63
B.	ALLER AU-DELÀ DU RÉEL.....	64
3.	CONSTRUCTION FORMELLE DES FILMS DU CORPUS.....	65
A.	LA TEMPORALITÉ	66
B.	LE POINT DE VUE.....	67
C.	QUAND LES SCÈNES POST-GÉNÉRIQUE DÉLIVRENT LE VRAI MESSAGE	68
4.	CONCLUSION PARTIELLE	68

CONCLUSION GÉNÉRALE.....71

BIBLIOGRAPHIE — FILMOGRAPHIE.....73

1.	FILMOGRAPHIE.....	73
2.	BIBLIOGRAPHIE.....	73

Introduction

« C'est une triste chose de songer que la nature parle
Et que le genre humain ne l'écoute pas. » (Victor Hugo)

À l'heure où la question du réchauffement climatique est sur toutes les lèvres et où les rapports du GIEC se font de plus en plus alarmistes, le monde intellectuel, et notamment la culture, affirme de plus en plus son engagement pour éveiller les consciences. Parmi ces acteurs, le cinéma d'animation japonais n'a pas attendu que la situation soit aussi avancée pour prendre les devants et traiter de ce sujet au sein de ses films. Fréquemment touché par des catastrophes naturelles et ne pouvant passer outre le traumatisme qu'a été le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, le Japon est peut-être l'un des pays les plus propices à réfléchir sur les conséquences que pourrait avoir l'action de l'être humain sur la terre. L'ère de l'anthropocène dans laquelle nous nous trouvons actuellement semble dès lors être un terrain riche en inspiration pour les réalisateurs et dessinateurs japonais.

Le premier point de ce travail présentera brièvement le corpus à partir duquel nous développerons notre analyse et qui est composé de trois œuvres de réalisateurs différents : *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) de Hayao Miyazaki, *Origine* (2006) de Keiichi Sugiyama et *Les Enfants du temps* (2019) de Makoto Shinkai.

Dans notre approche de ce corpus, nous nous interrogerons sur la façon dont la catastrophe écologique est montrée. Les trois films se situent dans des temporalités distinctes, mais des rapprochements peuvent malgré tout être établis entre eux. Le traitement du désastre se fait en effet de deux manières différentes : les réalisateurs donnent à voir l'après de la catastrophe, mais aussi, dans le cas de Makoto Shinkai, le déroulement du cataclysme. Après avoir interrogé les notions de l'anthropocène et de l'apocalypse, nous nous pencherons sur la question des fictions apocalyptiques, ce qu'elles questionnent et ce qu'elles montrent. Nous nous attarderons sur le cas particulier des écofictions et le type de catastrophe qu'elles mettent en scène.

Nous nous pencherons ensuite sur la question du personnage. Deux sont récurrents : l'adolescent en quête de sens et d'avenir, et le vieillard, porteur de sagesse. L'un comme l'autre jouent un rôle prépondérant face au drame qui se présente. Aux côtés

de ces personnages, d'autres interviennent : les adultes et la communauté anonyme. Les adultes occupent la fonction de ceux qui refusent d'assumer toute responsabilité face à la catastrophe à laquelle ils sont confrontés. Enfin, nous verrons que les anonymes ont eux aussi un rôle à camper dans la dynamique du récit. Le choix de la représentation des personnages va, selon nous, tout à fait influencer la perception générale du message porté par le film.

Ensuite viendra la question de la nature. Celle-ci va être explorée sous toutes ses facettes. Avant de l'aborder, nous nous arrêterons sur la question des éléments et le rôle qu'ils ont à jouer dans le développement de la catastrophe et, éventuellement, sa résolution. Le lien entre spiritualité et nature sera aussi exploré. La manière dont nous percevons la nature est fortement liée à notre culture. Dès lors, il nous semble primordial de nous pencher sur ce qui constitue la culture japonaise et son rapport à la nature. Les croyances japonaises jouent un rôle important dans les choix opérés par les réalisateurs et donnent des clés de compréhension quant au message transmis.

Enfin, nous tenterons de voir pourquoi l'animation est particulièrement intéressante dans le domaine qui nous intéresse. Nous nous attarderons sur les particularités de l'animation japonaise, et la manière dont elle aborde certains sujets. Le film d'animation étant souvent perçu comme la porte ouverte au rejet du réalisme, c'est pourtant celui-ci qui permet le mieux d'aborder certains sujets, et parfois de manière plus efficace qu'un film en prises de vue réelles. Les animateurs japonais vont particulièrement travailler sur le brouillage entre réel et imaginaire pour traiter de ces sujets. Nous terminerons notre propos en nous attardant sur certains éléments formels servant de vecteur de transmission au message écologique des réalisateurs que nous étudions ici.

Chapitre I — Présentation du corpus de travail

Lors de nos recherches pour établir notre corpus, nous nous sommes d'abord intéressée au traitement de la question écologique au sein des films d'animation japonais. Parmi la vingtaine de films recensés, trois nous ont semblé sortir du lot par le partage d'une thématique commune, la catastrophe écologique. C'est donc à partir de cette question que nous avons orienté notre sélection. Ces trois films présentent une évolution dans le propos qui est tenu, mais partagent aussi un même constat ; les humains sont responsables de l'état de la planète sur laquelle ils vivent.

1. *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984)

Réalisé en 1984, *Nausicaä de la Vallée du Vent* (*Kaze no Tani no Naushika*) est à l'origine un manga créé par Hayao Miyazaki lui-même en réaction à la pollution de la baie de Minamata avec du mercure.

Le film se situe mille ans après les « Sept jours de feu » — dont on découvre le récit dans le générique d'ouverture — et la fin de la civilisation industrielle. Le monde qui nous est présenté est envahi progressivement par la *Fukai*, une forêt toxique habitée d'insectes géants. Cette progression menace les survivants de la race humaine. Il ne reste que quelques hameaux protégés de toute pollution, dont la Vallée du Vent. Nausicaä, la princesse de cette vallée, fait preuve d'énormément d'empathie pour toute forme de vie. Elle lutte pour le bien-être de son peuple tout en cherchant à comprendre la *Fukai*. Accompagnée de Maître Yupa, son ancien tuteur, elle essaie de maintenir tant bien que mal le fragile équilibre entre son peuple et les *Ômus*, ces immenses insectes habitant la forêt toxique.

Si Nausicaä tente de la comprendre, il n'en va pas de même pour les Tolmèques. Ce peuple, lourdement armé, est guidé par la princesse Kushana. Celle-ci est persuadée de parvenir à détruire la *Fukai* grâce à son armement de pointe. Elle va à l'encontre des conseils des anciens et entreprend une ultime bataille pour rendre la planète à l'humanité.

Au fil du récit, Nausicaä découvre que la *Fukai*, qui semblait agressive et envahissante, est en réalité une précieuse aide pour les humains puisqu'elle purifie la

terre des vapeurs toxiques. S'ensuit une lutte entre les *Ômus* qui ont été leurrés et les humains. Nausicaä prend part à cette lutte pour tenter d'y mettre fin et y parvient en se sacrifiant pour sauver un bébé *Ômu*. Elle sera guérie par ces derniers et accomplira la prophétie en renouant le lien entre les *Ômus* et les humains. Le film se clôture sur l'image d'une plante fragile qui pousse dans le sable purifié sous la *Fukai*.

2. *Origine. Spirits of the Past* (2006)

Réalisé plus de 20 ans après notre premier film, mais n'ayant pas eu un succès aussi retentissant, *Origine* (*Gin-iro no kami no Agito*) est un film réalisé par Keiichi Sugiyama. Si l'on ne peut nier une influence des films de Miyazaki quant au choix du thème de l'écologie et aux décors postapocalyptiques, *Origine* prend toutefois le parti de présenter une histoire se passant sur terre. Le récit se déroule près de 300 ans après notre ère. La planète est dominée par les esprits de la forêt qui se vengent chaque jour des blessures commises par l'inconscience des hommes. C'est dans ce contexte que deux cités s'opposent. Ragna lutte pour reprendre le contrôle de la planète et repeupler la terre pour recommencer à vivre comme dans le passé. Ce peuple s'appuie sur des technologies lourdes et polluantes pour parvenir à son objectif. Face à elle, la Cité neutre tente de cohabiter avec la nature et d'apaiser les esprits de la forêt. Si les relations entre ces deux cités sont tendues, les rapports restent plus ou moins cordiaux, jusqu'au jour où Agito, un jeune adolescent, réveille par erreur Toola, une jeune fille du passé.

Celle-ci va découvrir le monde tel qu'il est devenu 300 ans après la catastrophe. Elle quittera la Cité neutre pour rejoindre les rangs de Ragna et accomplir l'œuvre de son père, œuvre qu'elle pense bénéfique pour la planète. Pour faire revenir Toola et empêcher la réalisation d'un projet qui achèverait de détruire la nature, Agito renonce à sa liberté d'être humain pour obtenir des pouvoirs de la part des Esprits de la nature. S'en suivra une lutte entre Agito et la cité de Ragna pour maintenir le fragile équilibre entre les hommes et la nature. Il finira par se sacrifier pour empêcher la catastrophe finale d'arriver. Les Esprits, pour le remercier de cela, lui rendront la vie afin qu'il continue à œuvrer pour un monde meilleur.

3. *Les Enfants du Temps* (2019)

Ayant eu un succès bien plus important que le film précédent, *Les Enfants du Temps* (*Tenki no ko*) a été réalisé par Makoto Shinkai, réalisateur japonais très en vogue pour le moment et souvent comparé à Miyazaki.

Contrairement aux deux autres films, celui-ci se déroule dans le Japon contemporain, et plus précisément dans la baie de Tokyo. Sur fond de phénomènes météorologiques, le film évoque la rencontre de deux adolescents, Hodaka, un jeune lycéen ayant fui son île natale pour rejoindre la capitale, et Hina, une fille-soleil. Hodaka rencontre Hina alors qu'il travaille pour une revue dédiée aux phénomènes paranormaux. Elle l'intéresse tout particulièrement en raison de sa nature de fille-soleil. Dès qu'elle fait une prière, le soleil apparaît là où elle se situe. Les gens viennent en masse pour lui demander de réaliser leur souhait. Alors que les villes côtières du Japon luttent contre la montée des eaux en raison des pluies constantes et abondantes qui les touchent, le pouvoir d'Hina permet de mettre un peu de joie dans le quotidien de ceux qu'elle aide. Il s'avère qu'il y a une contrepartie à ce don : sa vie. Plus elle invoque le soleil, plus elle tend à disparaître. Hodaka fera tout pour lutter contre cela, mais sera impuissant. Il rencontrera une vieille dame qui lui expliquera ce qu'elle sait des enfants du temps. Il comprendra alors que c'est irréversible. Par le hasard des choses, il parviendra à se rendre dans le monde spirituel pour récupérer Hina et la faire revenir sur terre. Il la convainc de sacrifier le sort du Japon, et par extension du monde, pour continuer à vivre. Le film se clôture sur une vision pessimiste puisque les pluies torrentielles continuent à s'abattre sur l'archipel qui disparaît peu à peu sous les flots. Les Japonais se sont adaptés et ont appris à vivre dans cette ville presque totalement immergée, où la nature a repris ses droits sur les modifications que lui avaient fait subir les hommes.

4. Pistes de réflexion

Au terme de ces résumés — que nous avons voulu assez complets dans un souci de clarté pour la suite de notre propos —, nous pouvons donc voir émerger de nombreux points communs, le premier étant bien évidemment la catastrophe. En effet, ces trois films montrent d'une manière ou d'une autre que l'humain est responsable de la catastrophe écologique à laquelle il est confronté. L'avenir de l'humanité repose sur un ou plusieurs

adolescents épaulés par un sage qui les guidera et leur transmettra un savoir passé. Face à eux, les adultes font tout pour conserver le monde moderne tel qu'ils le connaissent ou l'ont connu, ignorant toutes les leçons qu'ils devraient tirer des catastrophes qui se sont produites ou se produisent sous leurs yeux. Enfin, la nature joue toujours un rôle, bien que différent dans chaque film, et les héros devront lutter ou travailler de concert avec elle pour parvenir à trouver une solution, s'il y en a une.

Chapitre II — Faire face à la catastrophe

Nous l'avons dit, nous avons choisi ces fictions parce qu'elles représentent une forme d'apocalypse chacune à leur manière. Loin de nous intéresser à la conception religieuse de l'apocalypse, c'est plutôt sa forme moderne, à savoir l'anthropocène qui retient ici notre attention. Avant d'aborder plus en profondeur la question de la temporalité dans laquelle se déroulent les œuvres sélectionnées, il nous semble important de déterminer ce que nous entendons par anthropocène, afin d'éviter toute forme de confusion.

1. Anthropocène et apocalypse, deux notions intrinsèquement liées ?

a. Une nouvelle ère géologique

Ces derniers siècles, l'action de l'Homme sur la Terre a été tellement importante qu'elle a laissé une marque indélébile sur la Terre. Cette dernière a tellement changé que les experts estiment que nous aurions basculé dans une nouvelle ère géologique : l'anthropocène. Issu du grec ancien *anthropos*, l'« être humain », et *kainos*, « nouveau », ce terme est un néologisme proposé au début des années 2000 par Paul Crutzen, un chimiste de l'atmosphère.

Selon Jean-Paul Engélibert (2019), cette ère aurait pour point de départ la première révolution industrielle¹. Si sa datation précise fait débat, c'est pourtant à partir de cette première révolution que l'idée que l'homme exerce une influence sur le climat apparaît, donc bien avant l'apparition du concept. Si ce concept est encore très récent, on aurait toutefois tort de penser que cela signifie que les effets de l'action humaine sur la planète ne sont visibles que depuis ce moment-là. Ce serait nier toutes les tentatives de résistance à l'industrialisation dès ses premières heures. À ce moment-là, déjà l'un des arguments avancés concernait les dangers possibles pour l'environnement et les

¹ Nous utilisons ici le conditionnel en raison des divergences d'opinion sur la question. Certains spécialistes estiment en effet qu'on peut placer le début de ce phénomène dès le Néolithique. La proposition d'Engélibert (2019) de le situer à la fin du XVIII^e siècle permet de lui donner une valeur politique qui aura toute son importance dans la suite de notre propos.

populations. L'impact de l'activité humaine inquiète donc certains depuis plusieurs centaines d'années.

Nous l'avons dit, l'anthropocène met en lien l'activité humaine avec la dégradation de la planète. Il importe cependant de ne pas mettre tous les êtres humains dans le même panier, d'où la nécessité de politiser le concept. Selon Bruno Latour,

à partir des années 1980, de plus en plus de gens — activistes, scientifiques, artistes, économistes, intellectuels, partis politiques — ont saisi la montée des périls dans les relations jusqu'ici plutôt stables que la Terre entretenait avec les humains. Malgré les difficultés, cette avant-garde est parvenue à accumuler les évidences que cela n'allait pas durer, que la Terre allait finir par résister, elle aussi. (Latour, 2017, p. 28)

Ces élites ont parlé et tenté de mettre en garde les autres élites, celles qui ne possèdent peut-être pas les connaissances, mais bien le capital nécessaire à l'action, et qui sont aussi très versées dans la conservation et l'expansion de ce capital et de leur bien-être personnel. Selon Latour, le résultat obtenu serait le suivant : ces élites peu éclairées, mais bien fournies, ont fait le choix de ne pas intervenir. Les conséquences évoquées sont simples et leur impact pourtant retentissant. La première relève de l'égoïsme : ce sont les autres qui doivent agir et payer pour cette action au risque de voir diminuer la qualité de notre bien-être. La seconde, bien plus dangereuse, est aussi la plus visible dans le monde politique actuel, notamment lors du mandat de Donald Trump : si je nie l'existence du caractère irréversible de l'action de mon espèce sur la Terre, alors c'est qu'elle n'est tout simplement pas.

À partir de là, Engélibert et Latour mettent en avant le renforcement de l'inégalité des classes, inégalité contre laquelle se sont battus les tenants de la modernité au moment de la révolution industrielle. L'on pourrait donc avancer que l'état de la planète et la catastrophe vers laquelle on se dirige seraient la conséquence des actions, insuffisantes ou égoïstes, des élites, d'une minorité face aux milliards de personnes qui souffrent de ces décisions.

La définition de l'anthropocène telle qu'elle a été présentée originellement pose un dernier problème pour Engélibert (2019). En effet, en insistant sur le caractère indélébile

de l'action humaine sur la planète, les experts tendent à montrer son caractère irréversible. Dès lors, nous nous dirigerions vers une fin inexorable, et il ne servirait de toute manière à rien de tenter quoi que ce soit pour la ralentir ; ce serait comme reculer pour mieux sauter. Or, nous l'avons déjà mentionné, il y a eu des résistances face à cette industrialisation occidentale démesurée. On retrouve dans la littérature contemporaine à la révolution industrielle des mentions de l'impact de la modernisation à tout va sur le climat. Dès les débuts de l'anthropocène, des élites éclairées ont pointé le lien intrinsèque entre la lutte sociale et la lutte environnementale. Dès lors, pour Engélibert, l'anthropocène serait le résultat d'« une série de défaites devant les forces du capital » (2019, p. 32).

L'anthropocène est une conception particulière de la période dans laquelle nous vivons parce qu'elle mêle deux temporalités qui, normalement, ne sont pas liées : l'histoire humaine et la géohistoire. Yuriko Furuhashi (2022) pointe le fait que ce paradoxe entraîne un second : la réapparition des mythes au sein du discours entourant l'anthropocène. Bruno Latour lui-même fait référence au mythe grec de Gaïa lorsqu'il aborde cette question dans ses essais. Gaïa est la déesse grecque de la Terre. Dans la mythologie, elle est apparue après le Chaos, mais avant Éros. Contrairement aux croyances populaires, ce n'est pas une divinité bienveillante ni une figure d'harmonie. Il ne faut pas plaisanter avec elle. Dans l'ère géologique qui nous concerne, il est plutôt fait référence à « une hypothèse scientifique postulant que l'interaction de l'ensemble des organismes vivants maintiendrait des conditions optimales à la vie sur Terre » (Chartier, 2016). À partir de là, il faudrait donc percevoir la planète et ses habitants comme des partenaires. Pour Latour (2015), il ne faut pas nécessairement considérer que la Terre ait une âme, mais cette théorie permet de comprendre les puissances en œuvre à tous les niveaux, et que l'espèce humaine n'est pas la seule à agir. Dès lors, cette théorie permet aussi de faire bouger les lignes entre sciences et politique, ajoutant cette dimension politique au concept d'anthropocène que nous exposons plus tôt.

b. Fictionnaliser la fin du monde

Les questions liées à l'anthropocène concernent toutes ou presque la fin du monde, mettant en cause l'action humaine qui a abusé de son pouvoir d'action sur le globe. Fin du

monde ne serait pour certains qu'un synonyme d'apocalypse. Pour Engélibert (2019), c'est en tout cas un terme qui revient fréquemment dès qu'il est question d'anthropocène.

Ce terme religieux est un mythe traitant de la fin du monde et de la destinée du peuple de Dieu. Dans le langage courant, l'apocalypse concerne un événement si effrayant qu'il fait penser à la fin du monde. Les discours sur l'anthropocène mettant souvent en avant sa fin inévitable, l'on peut comprendre aisément que la notion d'apocalypse y soit liée. Il ne s'agit plus de se cantonner à une croyance religieuse, mais bien de voir la réalité qui nous attend si les prévisions des scientifiques s'avèrent exactes.

Imaginer la fin des temps n'a rien de nouveau. Les représentations apocalyptiques ont traversé les siècles dans toutes les formes d'art existantes. Mais ce qui distingue les fictions de ces dernières années, c'est le fait qu'elles s'organisent autour d'un discours scientifique qui est parvenu à prouver que la fin du monde était une possibilité tout à fait plausible. Celle-ci est apparue avec la bombe nucléaire, épisode qui aura toute son importance dans le corpus qui nous occupe. Avec cet épisode, l'apocalypse n'est plus simplement issue d'une croyance religieuse ; c'est une réalité.

Engélibert (2019) évoque un « *apocalypsimisme critique* » que les fictions apocalyptiques mettraient en avant. « Ces fictions ne sont pas seulement des fantasmes de destruction. Les plus sérieuses — les plus vraies — d'entre elles projettent dans le futur une pensée du présent » (Engélibert, 2019, p. 11). Imaginer la fin du monde dans un futur plus ou moins proche ne signifie pas que les artistes qui créent ces œuvres estiment qu'on ne peut qu'espérer l'éviter ou désespérer d'échouer à cela ; cela veut simplement dire qu'il est possible de « *tenter de la conjurer* et ainsi rouvrir le temps » (Engélibert, 2019, p. 11).

La fiction se situe dans un *kairos*, un moment à saisir, et non pas dans un *chronos*, un temps homogène résultant de l'enchaînement des événements. C'est probablement pour cela, comme le relève Engélibert, que ces fictions ne se terminent pas par la fin du monde, mais commencent avec lui. Il s'agit d'éviter tout présentisme. Cette vision du temps, telle que l'explique François Hartog, implique la disparition de l'idée de progrès ; le passé n'est porteur d'aucune leçon, il n'y a rien à attendre du futur. Il ne resterait alors que le présent, ce temps menaçant, interminable, impliquant une « *survie au jour le jour* » (Hartog, 2012, p. 13). Au vu de la menace que représente le présent, débiter une fiction

dans l'après de la catastrophe permet de faire tomber cette pression du temps présent. Cela permet aussi de déployer l'horizon des actions possibles. Imaginer le temps de la fin en se plaçant à la fin des temps, c'est se donner la possibilité d'agir sur lui. Engélibert (2019) souligne d'ailleurs que ces fictions permettent de montrer qu'un autre monde est possible, la seule condition étant de critiquer celui dans lequel nous vivons actuellement.

Les fictions sur l'anthropocène remontent à bien avant l'apparition du mot lui-même ; nous l'avons dit dès l'industrialisation, il y a eu des discours critiques la concernant. Ces discours sont passés par la littérature pour montrer la destruction de la planète et l'asservissement de l'homme au capital. Il s'agit réellement d'apporter une réflexion sur ce qu'il se passe dans le monde réel. C'est parce que l'espèce humaine a agi sur le monde de manière incontrôlée et/ou incontrôlable que la fin des temps a eu lieu. Il ne s'agit pas tant de tenir un discours moralisateur que de montrer que des solutions sont possibles, qu'il y a un avenir possible au-delà du pessimisme apporté par le présentisme dans lequel l'être humain s'est enlqué ces dernières années.

Pour Engélibert, « l'apocalypse est *immanente*, elle révèle le présent » (2019, p. 79). En pensant le futur, il s'agit de porter un regard critique sur le présent. L'objectif de ces fictions apocalyptiques est de pousser à la réflexion. Que peut-on faire pour éviter cette catastrophe qui nous pend au nez ? En cela, Engélibert s'oppose à Kermode. Selon celui-là, étant issues du présent, elles parlent du présent tout en montrant « le futur hypothétique de la destruction universelle » (2019, p. 80).

En étant immanentistes, les fictions apocalyptiques « restaurent du temps » (Engélibert, 2019, p. 89). Elles s'éloignent du présentisme d'Hartog selon lequel l'espèce humaine est condamnée à vivre dans le monde actuel sans pouvoir ne rien y changer. Dans ces fictions, il s'agit de penser le temps autrement ; elles proposent une « pratique politique du temps » (Engélibert, 2019, p. 89). Dès lors, il est nécessaire, dans ces fictions, de se tourner vers le passé et d'en tirer les leçons nécessaires. Il faut accepter les erreurs passées et ce qu'il reste du monde tel qu'il a été pour en construire un nouveau sur ses ruines.

c. Les catastrophes écologiques

Pour Nathanaël Wadbled (2012), les fictions apocalyptiques montrent un traumatisme. Dès lors, et reprenant Serge Tisseron, il s'agit de dépasser le caractère traumatique d'un événement catastrophique en le montrant. Si l'on prend le cas des catastrophes naturelles, il est question d'en prévenir le caractère traumatique en le montrant à l'avance afin que nous puissions agir dessus adéquatement. En ce sens, les catastrophes écologiques vont montrer ce qui est déjà là. « L'apocalypse n'est alors pas associée à la seule désolation, mais essentiellement à la révélation du sens déjà inscrit dans l'histoire qui apparaît à sa fin, à la fois comme achèvement de l'histoire et promesse d'une nouvelle vie dépassant dialectiquement l'ancienne » (Wadbled, 2012, p. 107). De ce fait, l'apocalypse telle qu'elle est montrée dans les fictions serait une bonne nouvelle, selon lui, parce que vivre cette épreuve, et y survivre, permettra à l'humanité de se dévoiler en elle-même, sans le voile dont la culture moderne l'avait recouverte.

Cette culture moderne est souvent représentée par le biais de la technologie. Il n'est d'ailleurs pas rare que les écofictions en fassent le procès, explicitement ou non. Les catastrophes naturelles sont alors vues comme des interventions de forces puissantes, supérieures à la nature qu'elles défendent. Il s'agit alors de pouvoir comprendre le message envoyé par celles-ci. La dimension spirituelle ajoutée par certains à l'anthropocène prend alors tout son sens ; l'on pourrait voir dans ces forces supérieures le divin exprimant sa colère contre les êtres humains. Loin de mettre en cause Dieu ou n'importe quelle force divine, les écofictions vont pointer du doigt les réactions de l'homme face à ces messages qui sont loin d'être nouveaux. Soit il a perçu et interprété le message et tente de trouver une solution favorable pour sauver la nature, soit, à l'image des élites donnant une tournure politique à la notion d'anthropocène, il choisit d'ignorer celui-ci et se dirige alors vers une route sans retour.

Christian Chelebourg distingue deux types de catastrophes. Les catastrophes de nature élémentielle impliquent l'un des quatre éléments et indiquent la conséquence de l'action humaine sur la Terre ; c'est l'occasion pour l'auteur ou le réalisateur de rejeter la responsabilité sur les autorités. Avec les catastrophes de nature cosmique, par contre, l'action humaine ne peut être mise en cause. L'humanité entière est menacée et la fin du monde est une fin tout à fait plausible, tandis que dans le premier cas il s'agirait d'une

« hyperbole dramatique » (Chelebourg, 2012, p. 64). Nous verrons que les films de notre corpus se situent tous dans la première catégorie. Point de phénomène cosmique, mais bien une mauvaise gestion des ressources terrestres.

2. Le temps de la catastrophe

Nous l'avons vu, la plupart des fictions sur la fin du monde se déroulent dans le futur. Cela permet d'avoir une vision critique de notre présent en montrant les conséquences de nos actions, ou plutôt de l'inaction des élites. À partir de là, l'on peut constater que deux choix s'offrent aux auteurs et, dans le cas qui nous intéresse, aux réalisateurs ; soit ils situent leur fiction après que la catastrophe ait eu lieu, soit le spectateur assiste en même temps que les personnages au déroulement de cette catastrophe.

a. *Les fictions postapocalyptiques*

Si l'on se réfère à la conception de l'anthropocène telle que la définit Engélibert (2019), on peut constater que *Nausicaä de la Vallée du Vent* et *Origine* collent parfaitement au concept. Toutes deux ont lieu plusieurs centaines d'années après la catastrophe. Nous sommes dans un présent au sein duquel les hommes ont appris à vivre avec ce qu'il s'est passé.

Dans le film de Miyazaki, les habitants de la Vallée du Vent ne se laissent pas impressionner par les vapeurs toxiques qui arrivent sur leurs champs et trouvent même assez rapidement une solution pour contrer ce phénomène et les évacuer grâce à un système de moulin permettant de ventiler constamment les lieux. Bien que mille ans se soient écoulés depuis la catastrophe, aucune solution n'a été trouvée pour venir à bout du problème. Il s'agit toujours de solutions provisoires pour survivre au mieux en cohabitant avec une forme inconnue. Les habitants de la Vallée ont clairement compris que, pour survivre, il était nécessaire d'en arriver à une autre manière de vivre, ce qui n'est pas du tout le cas des Tolmèques et des Pejite, deux peuples fortement armés et dont la vision du monde correspond toujours à celle qui était d'application avant la catastrophe.

Il en va de même dans *Origine* pour les habitants de la Cité neutre. Ceux-ci vivent dans les ruines de ce qui était le monde tel que nous le connaissons actuellement. Ils

semblent avoir reconstruit une société sur de nouvelles bases, en prenant en compte les besoins de la forêt. Ils sont surveillés constamment par les druides, qui n'apparaissent qu'en cas de violation du bien-être de la forêt. À l'inverse, Ragna ne semble avoir tiré aucune leçon de la destruction de la lune et souhaite simplement assurer à nouveau la domination de l'être humain sur la terre au détriment de la nature.

Les deux films nous montrent donc une opposition entre deux sociétés diamétralement opposées, où l'une essaie tant bien que mal de coexister avec une force dominante sur laquelle elle n'a aucun pouvoir, et l'autre ne retient rien des erreurs du passé et s'entête dans l'idée de la domination humaine sur la planète. Les peuples qui tentent de coexister avec l'envahisseur vivent en communauté, et surtout pour la communauté. Comme le dit Engélibert, « toute l'intrigue tend à montrer que l'unité et même la survie de la communauté dépend non seulement du sacrifice des intérêts personnels de chacun, (...) mais aussi de son âme » (2019, p. 165).

Ce temps postapocalyptique n'est pas posé dans les films comme un état qu'il ne faut pas chercher à comprendre. Tant Miyazaki que Sugiyama ont pris soin de montrer les causes de la catastrophe. Il ne s'agit à aucun moment d'une force inexplicable contre laquelle l'homme ne peut rien, comme c'est le cas dans de nombreuses fictions apocalyptiques. Ici, il s'agit bien de montrer la responsabilité de l'homme sur le futur. Le moyen de le faire est très différent et les effets produits le sont tout autant.

Dans *Nausicaä de la Vallée du vent*, le spectateur découvre pendant le générique d'ouverture le récit des « Sept jours de feu » par le biais d'une tapisserie rappelant celle de Bayeux. Miyazaki introduit cette séquence par un court texte permettant de se situer dans le temps : mille ans sont passés depuis le déclin de la civilisation industrielle. La tapisserie commence par montrer un monde que les hommes ont modernisé ; ils ont mis au point des bateaux volants à moteur. Les progrès ne s'arrêtent pas là puisque des scientifiques semblent vouloir créer un être géant doté d'un cœur, à l'image du monstre de Frankenstein. Cependant, ce monstre se retourne contre eux et détruit tout sur son passage. La destruction de la planète est visiblement due à l'activité humaine. Miyazaki insère ici quelques images animées montrant les dieux-guerriers au milieu de ruines enflammées. De retour sur la tapisserie, on constate que tout le monde meurt, y compris les animaux. Le temps passe et il ne reste que des ruines et des squelettes. Des insectes

géants ont commencé à parcourir la planète, ainsi que les Ômus. La tapisserie est parsemée de motifs étoilés représentant quelque chose qui circule dans l'air — le spectateur peut faire le lien avec l'air irrespirable dans lequel évolue le personnage aperçu dans la première scène du film. L'histoire montrée sur cette tapisserie prend fin avec l'arrivée d'une figure ailée et vêtue de bleu, à l'image d'un messie. Dans son sillage, l'air se purifie. Miyazaki montre la solution au problème des survivants ; il s'agit d'une prophétie.

Ici, la catastrophe est montrée de manière très simple. Pour comprendre les tenants et les aboutissants de cette illustration, il va falloir attendre le déroulement de l'intrigue. Sans cela, il est difficile de réellement comprendre le lien entre la destruction de l'humanité par un monstre géant et l'apparition de la forêt toxique et de sa faune.

L'ouverture d'*Origine*, tout en présentant des similitudes, est pourtant bien différente. Ici aussi, la catastrophe est présentée par le biais d'un texte, mais plutôt que de raconter l'histoire à partir de la fin, on a ici un début de récit semblable à celui d'un conte : « Il y a bien longtemps, une graine éveilla la forêt. » Il s'agit de raconter l'histoire d'un monstre créé par la forêt. Dès le départ, on a une anthropomorphisation de la végétation. Tant que ce texte est montré, Sugiyama ne montre que le résultat immédiat de la catastrophe : un astre éclaté et un monde en ruines ; tout cela semblant être la responsabilité d'un être mi-humain, mi-arbre.

Vient ensuite la vision d'une cellule qui grossit et commence à se modifier. La scène d'ouverture est une alternance entre des images de la vie sur terre dans une ville très occupée et la destruction de la lune par la végétation. Celle-ci prend vie sous la forme de dragons-lianes enragés. La cellule modifiée pénètre au cœur d'un organisme dont elle modifie l'organisation. La superposition des images de la végétation et des cellules modifiées nous permet de comprendre que c'est l'action humaine qui est responsable de cette catastrophe. La forêt a pris vie et se dirige sur la Terre pour tout détruire sur son passage. L'arrivée de ces dragons sur la planète provoque des explosions, la plus impressionnante étant celle qui semble détruire ce que nous avons identifié comme la baie de Tokyo². La violence de l'explosion n'est pas sans nous rappeler les dégâts

² Nous émettons ici de la prudence. Au vu des cartes observées et de ce qui nous est montré à l'écran, nous avons déterminé qu'il s'agissait probablement de la représentation de Tokyo et ses environs dans le futur, futur au cours

provoqués par la bombe nucléaire, ce qui n'est pas anodin, comme nous le verrons plus tard.

Au terme de ce générique, nous comprenons donc que les mutations opérées par les hommes sur la végétation ont abouti à la création d'une forme de conscience au cœur même de ces arbres qui ont alors eu pour objectif de s'en prendre à la terre, et plus particulièrement à toute forme de vie et de technologie pour redonner ses droits à la nature.

Si les deux films présentent une catastrophe passée, le traitement en est toutefois différent. Dans l'un, on a une prophétie qui prédit l'apparition d'une figure messianique, tandis que dans l'autre la Forêt pressent les conséquences du réveil de Toola. Nous traiterons de ces deux particularités plus loin dans notre propos. La catastrophe, qui se situe bien avant ce qui nous est montré à l'écran, n'est pas ce qui précéderait une utopie (Engélibert, 2019), puisqu'on ne nous montre pas une évolution vers un âge d'or, mais elle est aussi ce qui la menace en elle-même. L'apocalypse apparaît comme un mythe dont il faut essayer d'éviter la réapparition. Les peuples pacifistes tendent clairement vers une situation de neutralité au sein de laquelle il importe de ne pas fâcher les forces dominantes.

Pour arriver à une quelconque utopie, l'apparente passivité de ces communautés pacifistes n'est pas suffisante. Il faut constamment entamer des actions concrètes se dirigeant en ce sens, à l'image de Nausicaä et Agito qui œuvrent chacun à leur manière pour un monde meilleur. Il n'y a aucun optimisme, ni illusion mais une tentative de préserver l'équilibre fragile entre les forces en action.

Le *kairos* apocalyptique rend la nécessité de l'action évidente, car avec lui tout acte devient problématique (...). Apprendre à voir l'apocalypse qui est déjà là, non pour se résigner à une fin imminente, mais pour faire son deuil du monde dans lequel on vit encore alors qu'il a déjà disparu, et pour *in fine* recomposer un monde. (Engélibert, 2019, p. 188)

duquel la ville aura continuer de s'étendre sur la mer, allant jusqu'à faire disparaître la baie et faire reculer les débuts de la mer.

C'est visiblement ce qu'ont su faire le peuple de la Vallée du Vent et celui de la Cité neutre. À l'inverse, les royaumes de Pejite et de Tolmèque, de même que la Cité de Ragna, refusent de se confronter à cette réalité qu'est l'apocalypse. Dès lors, leur seul et unique objectif est de reconstruire un monde identique à celui qu'ils ont perdu. Cette tentative est bien évidemment vaine puisqu'il n'existe déjà plus.

Selon Engélibert, l'anthropocène entraîne une réflexion nouvelle autour des relations interhumains, mais aussi interespèces. L'humain doit revoir sa conception du milieu dans lequel il vit, et ce que signifie occuper ce milieu. Nausicaä semble être le parfait exemple de cette idée. Ses relations avec les autres espèces sont toujours respectueuses, et parfois curieuses. Elle n'agit pas au détriment des autres dès lors qu'elle a peur ou qu'elle est dans l'inconnu. Dans la Cité neutre, ce n'est pas tant Agito qui pense cela que Yolda et les autres êtres améliorés qui guident la communauté vers une coexistence respectueuse de la Forêt. Minka le dit très clairement, chacun est amené à apporter sa pierre à l'édifice. Comme l'accès à l'eau est restreint, tout le monde doit collaborer et en ramener un peu pour aider la communauté.

Les deux films nous montrent clairement que, dans ces fictions, l'être humain a dû apprendre à partager la Terre avec d'autres occupants qui ont tout autant voix au chapitre que lui. Il s'agit d'ouvrir la porte à de possibles négociations entre lui et les autres, quelle que soit leur nature. Pour faire cela, selon Engélibert, l'être humain doit être prêt à traduire ce que l'autre veut lui transmettre dans son propre langage. Il n'est plus au sommet de la pyramide, mais bien à son pied à côté des autres avec qui il coexiste.

Dans *Origine*, l'ensemble de la société a été repensé. La cité fonctionne selon le principe du troc. L'argent n'a aucune valeur. On fouille les ruines pour récupérer des objets dont on ne connaît pas nécessairement l'utilité mais qui semblent utiles. La présence de ces ruines, et surtout leur exploration, est un rappel constant de ce qui a mené à la catastrophe, et de ce qui a été perdu. Toutefois, les citoyens ne semblent pas amers ; ils ont tiré les leçons de ce qui est arrivé et trouvent une nouvelle manière d'exister dans le respect de la nature. En cas de dérapage, les druides sont là pour rappeler à l'ordre celui qui serait trop gourmand en eau ou pas assez respectueux de ce que la forêt a à lui offrir.

La cité de Ragna montre tout l'inverse. Les soldats n'ont visiblement pas appris des erreurs du passé. L'air est tellement pollué qu'il faut un masque pour respirer, mais ce fait

est amoindri par le colonel Shunak : ce ne sont *que* des fumées industrielles. La technologie est toujours utilisée sans préoccupation pour l'environnement, et visiblement ce sont des énergies fossiles qui sont exploitées. Leur volonté est d'utiliser les sciences de l'ancien temps pour régénérer la terre et en revenir à l'état de la terre 300 ans auparavant, soit avant la catastrophe. Ragna puise l'eau sans commune mesure.

Un flash-back permet de se rendre compte de l'origine de la catastrophe. Le projet était de tester des plantes sur la lune, comme ils n'ont pas su attendre, les choses se sont détériorées au point qu'une nouvelle forme de vie s'est créée et a détruit la lune. La forêt s'est réveillée.

Dans ces films, on évoque l'idée d'une « alliance homme -nature » (Roelens, 2021). Cependant, nous ne sommes pas face à un état de paix perpétuelle à la fin des films. Oui, une solution a été trouvée pour maintenir la paix plus longtemps et éviter la catastrophe imminente dont il était question dans les films, mais ce n'est pas pour autant que la Forêt, dans *Origine*, et la *Fukai*, dans *Nausicaä*, vont subitement disparaître et rendre aux hommes leur terre d'origine. Il y a toujours une menace qui pèse sur eux. La rupture entre humain et nature qui a conduit à la première apocalypse est toujours bel et bien présente. Elle s'est un peu atténuée puisque les incidents successifs font que les hommes vont vers une compréhension accrue du fonctionnement de cet être à part entière avec lequel ils doivent cohabiter. Cependant, les scènes finales au moment du générique montrent bien que le chemin à parcourir est encore très long.

Nous avons évoqué plus haut les ruines sur lesquelles habitent les habitants de la Cité neutre. Si elles sont là pour rappeler ce qui a été perdu, dans *Nausicaä*, elles ont plutôt été intégrées au décor. En effet, les carcasses des anciens vaisseaux utilisés lors des « sept jours de feu » ne sont que les reliefs intégrés au paysage redessiné par la forêt toxique. Leur rôle n'est plus vraiment de rappeler quoi que ce soit. La plupart du temps, elles disparaissent sous la végétation de la forêt.

En fin de compte, ce que ces fictions placées dans un monde postapocalyptique nous montrent, c'est que sans changer notre manière d'agir vis-à-vis des autres, humains ou non, et plus largement de la planète, nous sommes voués à disparaître. Ces deux films ont une puissance critique forte, et ce n'est pas tant sur le futur qu'ils représentent qu'il

faut se concentrer, mais sur la ressemblance frappante avec les pratiques actuelles de la société.

b. Vivre l'apocalypse

À l'inverse des deux œuvres précédentes, Makoto Shinkai situe son œuvre dans le Japon contemporain. Ici, pas de retour sur un récit expliquant pourquoi le Japon est sous les eaux. Tout est dit assez subtilement. Le mot « anthropocène » est d'ailleurs montré en gros plan sur une brochure d'université. Ce n'est fait qu'en passant, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il n'a pas été choisi au hasard. Encore relativement inconnu en dehors de la sphère scientifique, Makoto Shinkai ne peut pas avoir choisi de l'insérer dans son plan innocemment.

Il le dit lui-même dans une interview, ce qui l'a poussé à faire ce film, ce sont les différents tsunamis qui ont ravagé le Japon, mais aussi plus généralement les dérèglements climatiques qui touchent aussi bien l'archipel que le reste du monde. À partir de là, l'on peut comprendre que, sans jeter la pierre à quiconque par le biais de ses personnages, il insère malgré tout une critique du temps présent.

Si dans les films de Miyazaki et de Sugiyama, il est compréhensible que les personnages aient eu le temps de s'adapter et soient présentés dans leur quotidien, où rien ne sort réellement de l'ordinaire, pas même des créatures tout à fait fantastiques, il est étonnant de faire le même constat dans *Les Enfants du Temps*. En effet, les personnages se plaignent de la pluie qui ne cesse de tomber et des inondations plus que récurrentes que subit la côte japonaise, mais à aucun moment il n'y a la moindre évocation d'une quelconque panique de la part des habitants. Tout est présenté comme si c'était normal.

Il est question de l'histoire des secrets du monde. Contrairement aux deux autres films, il n'y a pas de générique dans lequel on voit comment on en est arrivé à cet état du monde. Celui-ci est énoncé par des bulletins météorologiques qui passent en arrière-fond sonore. Le problème n'est réellement abordé que lorsque Hodaka et Natsumi font des recherches pour un article sur les légendes urbaines. Est alors abordée la légende de la fille-soleil, qui va être mise en lien avec les dérèglements climatiques. La voyante évoque un mythe urbain et les conséquences des actions de ces filles-soleil. Les phénomènes les

plus importants en matière de dégâts sont montrés par de l'eau en suspension qui s'abat d'un coup, sans raison apparente sur le lieu qu'elle protégeait en apparence. La belle-mère de monsieur Suga parle du bon vieux temps des saisons. L'on comprend alors qu'un temps passé proche de celui qu'on a connu n'est pas si lointain et que les choses se sont dégradées rapidement.

Le spectateur assiste presque en direct à la catastrophe. Tokyo est peu à peu noyée sous les flots. Il n'y a pas de réaction excessive de la part des habitants. Makoto Shinkai montre les conséquences immédiates des dérèglements climatiques sur la vie quotidienne, notamment en évoquant les difficultés rencontrées par les cultivateurs, et leur impact sur les prix du marché. Nous ne pouvons nous empêcher de voir les similitudes entre la situation actuelle, teintée par la guerre en Ukraine et les différents phénomènes météorologiques rendant les cultures compliquées et incertaines, et ce que Shinkai présente ici : l'impossibilité de faire des récoltes suffisantes et de qualité pour nourrir l'ensemble du territoire japonais.

L'on découvre que cette catastrophe n'est pas isolée, mais que c'est plutôt un phénomène cyclique. Les prêtresses du temps étaient légion dans l'ancien temps. La situation va empirer de plus en plus rapidement. La solution proposée est de sacrifier un enfant-soleil pour le bien commun. Le film se termine sur une vision assez pessimiste du futur. Les Tokyoïtes ont appris à vivre avec l'immersion de la ville. On assiste à un juste retour des choses selon la grand-mère. Tokyo n'est devenue ce qu'elle était avant les inondations que parce que l'être humain avait contrarié l'ordre naturel des choses pour étendre la ville sur la mer.

À travers ce sacrifice retentit la question de société soulevée par les jeunes ces dernières années au cours des différentes marches pour le climat. Les anciennes générations ont sacrifié le futur des plus jeunes au nom d'une société basée sur la consommation non raisonnée des ressources de la planète. La réflexion de monsieur Suga est le miroir des réflexions et comportements observés dans la vie réelle. S'il faut sacrifier quelqu'un pour conserver son petit confort de vie, alors il le ferait sans hésiter. Si l'on se réfère au versant politique de la notion d'anthropocène, Suga serait le représentant des élites faisant le choix de nier le problème pour maintenir leur confort et laissant aux autres le soin de régler le problème si ça les gêne tant que ça.

Dans ce film, plus encore que dans les deux autres, l'anthropocène est fortement lié au spirituel. Toute la question est de savoir comment la spiritualité s'est liée à une ère géologique. Makoto Shinkai a pris le parti de montrer cette partie du débat qui occupe les spécialistes de l'anthropocène, à savoir l'intervention de la mythologie dans celle-ci — question que nous avons évoquée plus haut. L'anthropocène a d'autres dimensions, aussi bien historique que théologique. Si l'on prend cela en considération, il faut dès lors s'interroger sur l'aspect culturel que revêt sa définition. Si les spécialistes occidentaux font intervenir Gaïa, comment le Japon peut-il raccrocher ce concept à sa culture ? La réponse se trouve peut-être dans le récit du moine bouddhiste à propos de la peinture sur plafond qui se trouve dans le temple représentant le dieu dragon. Nous nous interrogerons sur la question de la spiritualité plus tard dans ce mémoire, puisque visiblement c'est un motif récurrent dans le traitement de l'écologie dans les films d'animation japonais.

3. Conclusion partielle

Pour clôturer ce chapitre, nous retiendrons donc que les films de notre corpus critiquent fortement l'anthropocène. Que ce soit dans un futur postapocalyptique ou dans le monde contemporain, l'idée est la même : l'homme est responsable de l'état du monde. Il est indispensable de repenser le rapport à la nature et à l'autre, humain ou non, vivant ou non. Nous allons voir dans le chapitre suivant le rôle que jouent les personnages mis en scène dans cette représentation du changement proposée par les trois réalisateurs.

Chapitre III — Les personnages des écofictions

Nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, les œuvres de notre corpus présentent beaucoup de similitudes. Parmi elles, nous ne pouvons passer à côté de celle concernant les personnages mis en scène. Quel que soit leur rôle dans l'histoire, on peut constater que les personnages entourant le héros «se distribuent en alliés ou antagonistes des héros selon leur propension à : 1° assumer ou non la responsabilité des humains dans les violents bouleversements environnementaux subits ; 2° apprécier les moyens d'y faire face et leurs conséquences potentielles» (Roelens, 2021, p. 5). Ces différentes réactions sont surtout perceptibles dans deux catégories distinctes, les vieillards et les adultes. Chacun à leur manière, ils vont intervenir et tenir un discours qui implique le regard critique du réalisateur.

1. Tout repose sur la jeune génération

Dans nos trois films, le héros est à chaque fois un adolescent qui va faire une rencontre plus ou moins tardive avec un autre adolescent lui permettant d'évoluer dans sa quête. Nos héros sont tous très jeunes, orphelins ou éloignés de leurs parents. De cette absence résulte une lourde responsabilité qui retombe sur leurs épaules soit en raison de leur fonction dans la société, soit parce qu'ils doivent s'assumer de manière autonome dans un milieu qui les rejette.

a. Faire preuve d'empathie

Si nous devions décrire le caractère des personnages principaux de ces films, le premier mot qui nous viendrait à l'esprit serait gentil. En effet, dans ces œuvres parfois un peu manichéennes, l'on nous donne à voir des enfants un peu naïfs qui, au fil des épreuves auxquelles ils sont confrontés, vont affirmer leurs idéaux et leur caractère sans perdre cette capacité à penser aux autres avant de penser à leur propre personne. Leur rencontre avec un autre adolescent va les aider à poursuivre leur chemin et confirmer cette qualité fondamentale que semblent posséder tous les jeunes personnages.

Si c'est un point commun entre les personnages, nous pouvons toutefois observer une évolution de cette empathie entre Nausicaä et Hodaka. Ainsi, comme le souligne

Emmanuel Trouillard (2011), Nausicaä est une héroïne totalement positive ; son objectif est de mener son combat sur tous les fronts, mais en ne gardant que le côté positif à chaque fois. Il n'est pas question pour elle de verser du côté du mal, ou en tout cas ce qu'elle perçoit comme étant mal. Malgré son jeune âge, elle est déjà consciente de ses prises de position et de la manière dont fonctionne le monde. Il y a assez peu de naïveté en elle, même si elle voit de la beauté et de la bonté en toute chose. Bien plus tard dans le film, elle rencontre Asbel, un jeune homme appartenant au peuple Pejite qui veut aider Nausicaä dans sa quête et, fort naïvement, est persuadé que son peuple va lui apporter son aide aussi. Même si sa bienveillance est remise en cause à un moment donné, ce n'est que passager et l'on se rend très vite compte à nouveau qu'il souhaite avant tout combattre ce qu'il perçoit comme quelque chose de négatif³.

On observe déjà un changement radical dans le personnage d'Agito par rapport à celui de Nausicaä. Sa volonté d'œuvrer pour le bien commun et sa capacité à voir le bien en toute chose n'ont pas l'air d'être réellement innées. C'est plutôt son éducation et le fonctionnement de la société dans laquelle il évolue qui ont l'air de le pousser à agir de la sorte. On peut d'ailleurs constater dans le film que les anciens de la communauté pointent du doigt son égoïsme — qu'ils tentent d'atténuer auprès des esprits de la forêt — quand il va voler de l'eau supplémentaire pour arroser les racines de son père. Il est bien capable d'empathie, mais elle est d'abord beaucoup plus limitée que celle de Nausicaä. C'est sa rencontre avec Toola qui va réellement développer sa volonté de faire le bien au profit du plus grand nombre. Ici encore, il va y avoir tout un cheminement qui va devoir être observé puisqu'il veut avant tout ramener Toola à la Cité neutre. D'une certaine manière, l'on pourrait presque voir les démonstrations de sa compassion comme un concours de circonstances.

Hodaka, quant à lui, est un jeune homme perdu, qui a fui son île natale parce qu'il ne supportait plus de vivre avec ses parents. On ne peut pas vraiment dire qu'il soit doté de valeurs aussi fortes que les protagonistes des deux autres films, mais il accorde beaucoup d'importance aux personnes avec lesquelles il crée du lien. Pas de quête réellement pour lui, si ce n'est parvenir à survivre dans la capitale. Sa rencontre avec Hina

³ Il est à noter que son combat est bien plus égoïste que celui de Nausicaä. En effet, il cherche à empêcher les Tolmèques d'agir parce qu'ils pourraient prendre l'ascendant sur la cité de Pejite. Il n'y a pas vraiment chez lui de volonté d'œuvrer pour le bien du plus grand nombre.

va réellement changer sa vie. Ses préoccupations, contrairement à Nausicaä et Agito, ne sont pas tant écologiques. Les bouleversements météorologiques sont à première vue secondaires. Sa rencontre avec Hina est bien plus anodine. De prime abord, il n'y a rien qui les relie, mais au fur et à mesure du développement de leur relation, l'on va se rendre compte qu'ils se font grandir mutuellement. Leur point commun est leur solitude d'adolescent face au monde. Hina porte un lourd secret en elle et va vouloir protéger Hodaka jusqu'à la dernière minute. Ce sera ensuite à lui de venir la sauver, à l'image d'Agito qui vient rechercher Toola pour rentrer à la maison. Leur relation est basée sur l'entraide ; Hodaka est clairement en recherche d'une liberté et il en va de même pour Hina. L'empathie de Hodaka se manifeste pour son entourage proche et est le lieu de nombreux conflits intérieurs. Il est confronté à un dilemme : sauver Hina ou sauver le monde. Les responsabilités qui incombaient à Nausicaä et Agito dès le début du film n'arrivent que tardivement pour Hodaka.

Nous l'avons vu, le degré d'empathie qu'éprouvent les personnages est lié à d'autres personnages plus ou moins proches de nos héros. Cela tient aussi probablement au fait que tout dans l'histoire que vivent ces adolescents renvoie à une altérité qui, selon Trouillard, peut avoir « une dimension à la fois (inter) individuelle (autrui) et sociale (l'étranger) » (2011, p. 13). Ils doivent toujours faire face à une réalité extérieure à la leur, que ce soit en rencontrant d'autres personnages ou en évoluant dans un monde qui leur est inconnu. Savoir composer avec cette altérité renforce leur empathie et, selon nous, montre pourquoi ils se détachent du reste de la société dans laquelle ils évoluent. Même le conflit intérieur de Hodaka pour déterminer qui il doit sauver est sous-tendu par le poids de la société qui l'entoure et tout ce qu'on attend de lui.

Ce dilemme, Hodaka n'est pas le seul à le ressentir ni à le refuser. Ce qui se présente à Hodaka, de la manière dont monsieur Suga le perçoit, c'est le choix entre le bien et le mal, entre l'intérêt commun ou un intérêt personnel. Cette question du bien et du mal, bien que parfois très floue — elle peut parfois être remise en question en raison de nos perceptions propres de ce qui se trouve derrière cette distinction — est au cœur des trois films. La force de Nausicaä, Agito et Hodaka est de refuser ce manichéisme constitutif de la société dans laquelle ils vivent. Pour eux, le bien et le mal ne représentent pas la même chose que pour les autres. Ainsi, Nausicaä ne perçoit pas les Ômus comme n'étant que des créatures monstrueuses et dangereuses ; Agito agit parfois contre les règles pour assouvir

sa curiosité, mais aussi parce qu'il ne partage visiblement pas les mêmes codes que les autres ; et Hodaka choisit de contourner la loi pour retrouver Hina alors qu'il sait les problèmes que cela peut lui causer. Pour aucun d'entre eux, la fin ne justifie les moyens ; il y a toujours une autre solution. Il suffit de prendre le problème par un autre côté pour trouver une autre solution. Hodaka en a bien conscience puisqu'après les événements, il lit une brochure universitaire à propos de l'anthropocène, sans doute en lien avec les études qu'il a entamées.

Trouver une autre solution suppose un esprit imaginaire et curieux. C'est d'ailleurs cette curiosité qui les amène à découvrir le monde et à le comprendre autrement que la grande majorité de ceux qui les entourent. Ainsi, selon Susan Napier (2021), la curiosité et l'empathie dont fait preuve Nausicaä à l'égard de tout ce qui est vivant et l'entoure vont la conduire à comprendre des choses essentielles, notamment le rôle positif de la *Fukai* dans le nettoyage des sols. Elle répondrait, toujours selon Napier au principe bouddhiste suivant : « Seul celui qui cherche la vérité et s'enquiert de l'essence des choses a un esprit intéressant. » (Backus, 1985, dans Napier, 2021, p. 122) Ce principe nous semble pouvoir être appliqué aussi à Agito et Hodaka qui, chacun à leur manière, tentent de trouver des réponses à leurs questions et d'établir une vérité.

Dernier élément renforçant leur empathie, aucun d'eux ne cherche à se situer au-dessus des autres. Ils n'estiment pas que leur statut d'humain les rend plus à même de savoir ce qu'il se passe et comment les choses fonctionnent. Cela est surtout perceptible dans *Nausicaä de la Vallée du vent* et *Origine*. Nausicaä et Agito tentent de comprendre avant d'agir, que ce soit d'autres êtres humains ou même les animaux et les éléments. Ainsi, selon Camille de Toledo (reprise par Engélibert), « il suffit de concevoir les autres êtres humains non comme les seuls êtres parlants, mais comme ceux qui traduisent dans leurs propres idiomes ce que disent les autres formes d'être. » (2019, p. 201) Ainsi, Nausicaä communique avec les Ômus et tente d'établir un dialogue pacifique avec eux, tout en montrant aux autres humains que ce ne sont pas eux le vrai problème, mais bien sa propre espèce. Agito, quant à lui, va devenir un être amélioré pour pouvoir communier avec la nature et se servir de ses pouvoirs pour atteindre son objectif. Si au début du film il se méfie de ces esprits qu'il perçoit comme maléfiques en raison de leur emprise sur la Cité neutre, il va finir par comprendre pourquoi la Forêt agit de cette manière.

b. Le médiateur

Cette volonté de comprendre l'autre et de traduire les propos des autres formes d'êtres participe à faire de ces héros des médiateurs entre les différents niveaux et espaces de l'intrigue. Chez Nausicaä, la médiation va passer par la compréhension des Ômus et l'étude des champignons toxiques. « C'est le regard différent de Nausicaä qui lui fait gagner la confiance des Ômus et expérimenter littéralement [un autre type de] connexion » (Kwedi, 2018, p. 253), celle à travers laquelle les Ômus communiquent leurs émotions. La jeune fille va pour ainsi dire se faire la porte-parole de cette espèce incomprise auprès de l'Empire Tolmèque et de la cité de Pejite.

Dans *Origine*, ce n'est pas tant Agito que Toola qui va jouer le rôle de médiateur. Sa rencontre avec la jeune femme va lui permettre de comprendre ce qu'il s'est passé pour que le monde en arrive à cette situation précaire. Toola va le confronter à une autre vision des choses, une vision selon laquelle il faut revenir à un temps révolu parce que c'était mieux et moins contraignant. Si Nausicaä et Asbel semblaient complémentaires au début, c'est tout le contraire pour Agito et Toola dont les opinions divergent dès le début. Toola ira même jusqu'à quitter la Cité neutre, persuadée que son idée est meilleure que la situation que lui offre Agito. Ce n'est qu'à la fin que l'on comprend que les deux personnages se sontentraîdés et ont pu évoluer ensemble. Sans l'intervention de l'autre, aucun des deux n'aurait pu revoir sa conception de l'ordre des choses. Agito se sacrifie, ce qui permet à Toola de prendre la décision finale d'annuler la mise en route du projet Istok. Ici, la médiation ne passe pas tant par la traduction des propos de l'autre que par la confrontation de points de vue différents, appartenant à des époques différentes.

Au vu de l'intrigue principalement centrée sur le développement de la relation entre Hodaka et Hina, peut-on faire de lui un médiateur ? De prime abord, il ne paraît être qu'un jeune homme qui se laisse dépasser par les événements, qui n'a pas les épaules assez larges pour le fardeau qu'il porte. Cependant, nous voyons bel et bien ce rôle en lui, mais dans une dimension tout autre que celle de Nausicaä et Toola. Puisque le principe même de la médiation est de concilier ou réconcilier des personnes, l'on pourrait considérer que Hodaka est celui qui va réconcilier les Tokyoïtes avec la légende des filles-soleil. Grâce à lui, Hina va pouvoir gagner de l'argent en exerçant son don, même si à cause de lui, elle finira par en abuser et disparaître.

La facilité avec laquelle Hodaka et Hina semblent développer leur relation n'a rien d'anodin. Les héros auxquels nous sommes confrontés dans les films de notre corpus n'ont visiblement aucune difficulté à lier des liens étroits avec ceux qui les entourent. Emmanuel Trouillard dit des héros miyazakiens qu'ils sont :

dignes de confiance, moralement droits et exemplaires dans toutes leurs actions, ils suscitent l'admiration ou sont, au pire, considérés par les plus extrémistes de chaque camp comme d'illégitimes empêcheurs de tourner en rond ; jamais véritablement détestés pour eux-mêmes, mais plutôt pour les idéaux qu'ils représentent, ils prennent tous les risques lorsqu'ils s'interposent en vue de briser le cercle vicieux de la haine, du ressentiment et de la soif de pouvoir auto-destructrice. (2011, p. 16)

Les propos d'Emmanuel Trouillard s'appliquent parfaitement à Nausicaä puisqu'elle a fait l'objet de son étude. C'est un peu moins le cas pour Asbel, Agito, Toola, Hodaka et Hina⁴. Pour Asbel, cela s'explique simplement par le fait qu'il s'agit d'un personnage secondaire intervenant assez tard dans l'intrigue. Cela ne le rend pas moins moralement droit ni digne de confiance, mais il n'atteint pas le niveau de Nausicaä.

Nous l'avons dit dans le point précédent, il y a une évolution nette dans le comportement des héros des différents films. Cette évolution, très probablement due aux tendances dans la représentation des personnages à l'époque de la sortie du film⁵, rend la description de Trouillard plus difficile à appliquer mot pour mot aux adolescents des deux autres films. La confiance est au cœur de la relation entre Agito et Toola, et Hodaka et Hina ; sans confiance, aucune de leur interaction n'aurait été possible. Cependant, s'ils se font confiance les uns les autres, leur comportement — d'un point de vue extérieur, notamment celui des adultes des films — n'est pas fiable ; Agito s'enfuit, Toola rejoint les forces armées, Hodaka s'est enfui de chez lui et Hina ment sur son âge pour s'occuper de son petit frère. Bien que leurs intentions soient louables, elles ne sont donc pas totalement transparentes, à l'inverse de celles de Nausicaä qui dévoile toujours ses projets à au moins une personne.

⁴ Nous considérons ici l'ensemble des personnages adolescents jouant un rôle important dans le déroulement de l'histoire puisque chacun à leur façon ils tentent de trouver un terrain d'entente entre deux partis.

⁵ Nous nous pencherons sur ce point dans le chapitre V.

Il en va de même pour la droiture et le comportement exemplaire. On ne peut pas dire que ce soit le maître mot des deux couples de personnages. Si l'on comprend les tenants et aboutissants de leurs actions, elles n'en restent pas moins répréhensibles. Par contre, il est certain qu'ils partagent tous le même trait : ils sont vus comme des empêcheurs de tourner en rond ou admirés par au moins un personnage dans chaque film parce qu'ils se battent pour ce en quoi ils croient et souhaitent trouver une solution à la fin du monde. Selon nous, ces défauts, si l'on peut les appeler ainsi, font d'eux des personnages plus accessibles pour les jeunes spectateurs ; il est plus facile de s'y identifier. Si le but des fictions sur la fin du monde est d'avoir un discours critique sur les pratiques de notre temps, l'identification au héros par le spectateur nous paraît être un élément essentiel pour engager une action. Nausicaä fait preuve d'une telle droiture et ne semble pas avoir de défauts. Dès lors, il est difficile de comprendre comment quelqu'un qui ne commet pas d'erreurs — ou si peu — peut servir de modèle aux enfants qui regardent le film⁶.

c. C'est à la jeune génération qu'il revient de sauver le monde

Les qualités que nous avons exposées dans les deux points précédents font de nos héros des personnages à même de sauver le monde. En cela, nous les percevons comme des figures messianiques. Puisqu'ils sont à même de faire preuve de compassion pour tout le monde, y compris ce qui n'est pas humain, et de jouer le rôle de médiateur entre des partis antagonistes, il paraît évident que leur rôle dans la gestion de la fin du monde est capital. Ces adolescents sont ceux qui ont compris ce que les adultes ne peuvent — ou ne veulent pas — comprendre : il est inutile de rester empêtré dans ses croyances, et la fin ne justifie pas les moyens.

Dès le début du film de Miyazaki, le réalisateur présente Nausicaä comme étant le sauveur que tous attendent depuis mille ans. En effet, celle-ci apparaît sur son *moeve* juste après le plan final de la tapisserie montrant le sauveur mettant fin à la souffrance des humains et venant à bout des envahisseurs. Selon la définition proposée par le Larousse, elle est ce « personnage providentiel qui mettra fin à l'ordre présent, imparfait ou mauvais, et instaurera un ordre de justice et de bonheur ». Cela est d'autant plus vrai

⁶ Nous reviendrons sur ce point plus tard.

qu'elle fait l'objet d'une prophétie montrant un personnage androgyne⁷, vêtu de bleu et sillonnant les airs.

D'une certaine manière, Hina, la fille-soleil de Makoto Shinkai, peut aussi être perçue comme un messie. Elle possède un pouvoir qui lui a été donné grâce à ses prières devant un torii qu'elle a traversé après avoir demandé à ce que le soleil brille pour les derniers jours de vie de sa mère. Son don est rationalisé par certains à l'aide de légendes urbaines qui, si elles paraissent farfelues, convergent toutes dans la même direction : les filles-soleil sont là pour nous sauver des caprices du ciel.

Et c'est bien de sauvetage qu'il est question dans les trois films. Tant Nausicaä que Agito et Hina sont confrontés à une situation que nous vivons tous actuellement : la planète subit de tels dérèglements que l'issue semble inexorable. Ce qui les distingue des autres adolescents, mais aussi et surtout des adultes et des vieillards, c'est qu'ils ont une foi inébranlable en leur capacité à changer le cours des choses. Dès lors, ils ne vont pas hésiter à sacrifier une partie d'eux-mêmes dans un premier temps, et puis leur vie entière pour tenter de venir à bout du problème. Nausicaä consacre son temps libre à faire des recherches sur le fonctionnement de la forêt toxique et ira jusqu'à se sacrifier pour éviter le massacre des êtres humains par les Ômus enragés. Agito deviendra un être amélioré, abandonnant ainsi sa liberté d'être humain pour se mettre au service de la forêt, avant de se sacrifier pour se débarrasser de la menace que représente Shunak et l'empêcher d'accomplir le projet Istok jusqu'au bout. Hina, quant à elle, utilisera son don pour répandre le bonheur autour d'elle avant de se rendre compte qu'elle est vouée à disparaître. Dans son cas, le sacrifice n'est pas soudain ; c'est une des conditions de l'existence des filles-soleil, mais cela ne rend pas son geste moins louable que celui des autres.

Pour Engélibert, les fictions apocalyptiques mettent souvent en scène ce genre de personnage. « Refuser la barbarie commence quand on retourne la violence contre soi » (Engélibert, 2019, p.130). C'est bien de cela qu'il est question chez nos trois protagonistes ; ils en sont arrivés à un point où la seule solution qu'ils trouvent est d'offrir

⁷ Les limites de ce mémoire ne nous permettent pas d'aborder plus en profondeur le caractère inédit d'un personnage féminin en tant que sauveur de l'humanité, mais il est à noter qu'en 1984 Miyazaki a introduit quelque chose de tout à fait inhabituel dans la culture populaire et d'assez avant-gardiste pour l'époque.

leur corps en martyr. De cette manière, ils accomplissent quelque chose de proche du miracle ; ils agissent. Leur action, bien qu'extrême, va pousser les autres à ouvrir les yeux et à se rendre compte de leur erreur. Sortir de l'apocalypse suppose, pour eux, de retourner la violence contre eux-mêmes.

Leur sacrifice fait réagir les autres parce que ce sont des enfants. Pendant toute la durée du film, les autres personnages les laissent agir à leur guise parce qu'ils semblent investis d'une mission. Si les réactions varient d'un film à l'autre, il n'en reste pas moins que ce sont des adolescents qui ont à peine vécu qui ont fait le choix de sacrifier leur vie au profit du bien commun. Ils ont compris avant les autres que « l'unité et même la survie de la communauté dépendent non seulement du sacrifice des intérêts personnels de chacun, [...] mais aussi de son "âme" » (Engélibert, 2019, p. 165).

Si leur objectif final était égoïste — à l'exception de Nausicaä qui ne semble voir que l'intérêt commun avant le sien —, c'est le bien-être de la majorité qui va leur importer. Ainsi, Hina sera réticente à ce que Hodaka la sauve parce qu'elle ne veut pas sacrifier le monde pour sa survie personnelle. Chacun de ces personnages sera ramené à la vie, soit parce qu'on vient le sauver — pour Nausicaä et Hina — soit parce qu'il le mérite — pour Agito. Selon nous, c'est une manière de dire que le sacrifice ne devrait pas être celui des plus jeunes générations. La responsabilité et les sacrifices devraient être transférés sur les épaules d'autres personnes : les adultes et les vieillards qui n'ont pas agi.

2. La figure du vieillard

Ces adolescents sont toujours accompagnés par une figure de vieillard. Dans les 3 films, son rôle est le même ; il va guider nos héros en leur transmettant son savoir et son expérience. Ils font souvent le même constat : ils n'ont pas été suffisamment forts que pour changer quoi que ce soit à la situation actuelle. C'est aux jeunes de prendre le relais.

a. Le sage

De manière générale, les figures de vieillard sont celles vers lesquelles vont se tourner les personnages pour avoir réponse à leurs questions. Ils détiennent un savoir qui a été oublié, volontairement ou non, par les adultes et se font le relais entre le passé et le

futur. Ils viennent en aide aux personnages en tant que repères plutôt que d'endosser le rôle de moralisateurs.

Maître Yupa occupe la position du savant. Ancien précepteur de Nausicaä, il la rencontre quelque temps plus tard et l'accompagne dans les moments difficiles qu'elle et ses concitoyens sont en train de vivre. Il est la voix de la raison, celui qui sait se faire écouter là où Nausicaä échoue. Même s'il est le plus sage, il n'a toutefois pas réponse à tout, ce que l'on remarque quand il découvre le laboratoire dans lequel la jeune fille fait des expériences qu'il n'a même jamais imaginées possibles. La relation entre Yupa et Nausicaä est parfois ambiguë sur le plan maître-élève, dans le sens où Nausicaä semble bien souvent le dépasser. Elle repousse les limites de ce qui est connu pour comprendre ce monde hostile dans lequel ils vivent, là où Yupa se « contente » de parcourir le monde pour en vérifier l'état. Autre vieillard qui a toute son importance dans l'entourage de Nausicaä : Obaba. Elle sert de figure d'autorité au sein de la communauté après la mort du roi. Obaba ressent les atmosphères et est capable de dire au peuple si la situation est risquée ou pas. Malgré sa cécité, celui-ci lui voue une confiance absolue.

À l'instar d'Obaba, les Cheveux d'argent dans *Origine* occupent des positions décisives au sein de la communauté. Ce sont eux qui ont parcouru le monde et déterminé l'endroit où ils allaient pouvoir construire une ville pour abriter les survivants de la catastrophe tout en maintenant un statu quo avec la Forêt. Au nombre de trois, ils font office de guides pour les citoyens et de médiateurs avec la nature. Le père de Minka, très peu visible dans le film, occupe visiblement le poste du protecteur de la cité. Il va aller à l'encontre des armées de Ragna pour les empêcher d'attaquer la ville lorsqu'ils viennent chercher Toola. C'est lui encore qui dévient un projectile lors de l'éruption du volcan. Le père d'Agito, quant à lui, bien que se transformant en arbre après avoir trop sollicité ses pouvoirs d'être amélioré, est une figure auprès de laquelle les gens viennent chercher conseil. Il ne peut plus bouger et ne parle pas dans le laps de temps entre le début du film et sa mort, mais il est respecté et écouté par tous. Agito en prendra soin jusqu'au bout. Enfin, Yolda, la seule femme, a pris la position dominante. C'est elle qui est à la tête de la ville et qui sert d'intermédiaire avec les esprits de la forêt. Elle guide le peuple du mieux qu'elle peut et assure le dialogue aussi bien avec la Forêt qu'avec Ragna. Si elle peut se montrer impassible et inaccessible, c'est avant tout pour protéger les siens. Elle a à cœur d'assurer le bien-être de tous.

Le rôle des anciens chez Makoto Shinkai n'est pas tant de montrer un guide mettant Hodaka sur le droit chemin que des transmetteurs d'informations. Puisque nous sommes confrontés à des personnages qui fuient les adultes à tout prix et qui sont isolés du reste de la société, il est assez normal qu'ils n'aient pas de guide. Seule la grand-mère pourrait occuper cette position, mais dans une moindre mesure par rapport aux personnages des autres films. Elle va permettre à Hodaka de relativiser en remettant les choses en perspective : à l'origine, la baie de Tokyo ne s'étendait pas aussi loin. L'inondation de Tokyo n'est qu'un juste retour des choses puisque la baie telle qu'on la connaît actuellement n'existait pas avant que l'être humain ne se mêle de plier la nature à sa volonté.

b. Le prophète

Si nous n'avons pas identifié de réels transmetteurs de sagesse dans *Les Enfants du temps*, les prophètes, eux, sont plus nombreux et bien plus importants. On ne les rencontre que lorsque Hodaka et Natsumi effectuent leur recherche sur les filles-soleil. Deux d'entre elles vont se démarquer : la voyante et le moine. Le discours tenu par ceux-ci est relativement pessimiste, mais à des degrés différents. La voyante expliquera qu'aller à l'encontre de la nature en se servant des filles-soleil a un coût assez important, puisqu'elles disparaissent si elles abusent de leur pouvoir. Le moine, quant à lui, parlera de la légende autour des prêtresses du temps et niera toute théorie de dérèglement climatique. La météo n'est qu'un mot inventé pour parler des caprices du ciel. Il rappelle le court laps de temps du passage de la vie humaine sur une terre qui existe depuis des millions d'années. Il est celui qui fait le lien entre la spiritualité et la météo.

Ces deux discours tout à fait opposés quant à la finalité de la légende montrent bien les dissensions qu'il y a parmi les élites à l'heure actuelle, entre ceux qui pointent du doigt l'urgence climatique et les climatosceptiques. Le discours de la voyante est révélateur de ce que nous avons vu concernant les adolescents : vouloir intervenir pour le climat va demander un sacrifice extrême de leur part. Même Obaba, chez Miyazaki, pressent quand les événements vont mal tourner.

S'ils ne prédisent pas l'avenir, ils sont prophètes en ce sens qu'ils possèdent un savoir ancien que les autres n'ont pas et qu'ils se servent de celui-ci pour déterminer

quelle va être l'issue des comportements qu'ils observent. Il est assez étonnant de voir que ce moine, gardien du temple dans lequel il vit et transmetteur de légende, soit sceptique par rapport à celle-ci. Cependant, pour Christian Chelebourg, il s'agit d'un processus logique du discours écofictionnel ; il s'agit de retirer toute dimension spirituelle pour ne conserver que la « valeur anticipatrice » (Chelebourg, 2012, p. 66) de la prophétie. Pour ce prophète, les caprices du temps ne doivent pas avoir d'explications. Pourrait-on pousser le propos jusqu'à dire qu'il retire la faute qui pèse sur l'être humain ? Nous n'en sommes pas sûre, mais il est certain que ses propos montrent le caractère inéluctable des dérèglements climatiques. Si on ne peut pas le nier, autant vivre avec.

Aucune de ces figures de prophète ne nie l'apocalypse dans laquelle ils se situent. Le but de leur discours, à tout le moins celui d'Obaba et de la voyante, est de pousser à agir plutôt qu'à prévenir. Selon Engélibert (2019), le prophète ne souhaite pas que ses prédictions soient justes, car alors cela signifierait que rien ne peut être accompli pour l'éviter.

Enfin, la place que ces figures de prophète occupent dans la communauté est assez révélatrice du discours tenu par les réalisateurs à travers eux. Obaba est écoutée et respectée dans sa communauté parce qu'elle détient un savoir ancestral et le partage avec les plus jeunes. Sa place auprès du roi et de Nausicaä fait d'elle un personnage influent dont personne ne remet la parole en doute. Miyazaki montre clairement le respect qu'il faut accorder aux aînés et à leur savoir. Chez Makoto Shinkai, le discours tenu est tout autre, la voyante est présentée comme une illuminée. Hodaka et Natsumi vont l'interroger, mais celui-ci n'a pas l'air de prendre tout cela au sérieux. Le contraste est tout à fait frappant quand on regarde de plus près la considération qu'ils ont pour le moine. Celui-ci est écouté et interrogé en profondeur et de manière sérieuse sur la légende entourant le temple qu'il garde. Peut-être est-ce son scepticisme à l'égard d'une légende urbaine qui fait qu'il est plus écouté. Toujours est-il que cela permet à Shinkai de montrer que la société ne prend au sérieux que ceux qui représentent des figures d'autorité, quel que soit le discours tenu, plutôt que ceux qui ont des théories intéressantes mais pas la position sociale nécessaire pour qu'on les croie.

3. L'adulte refusant toute responsabilité

Entre l'adolescent plein d'espoir et le vieillard sage se situe une figure tout à fait ambiguë, peut-être la plus critique et critiquable de toutes : l'adulte. Dans les films de notre corpus, les adultes occupant des rôles importants pour le déroulement de l'intrigue présentent des points communs qui en font presque les exacts opposés des adolescents.

a. Quand l'adulte est plus égoïste que l'enfant

Nous avons évoqué l'empathie que montrent Nausicaä, Agito et Hodaka envers le monde qui les entoure. Si, à un moment donné, leur préoccupation principale est le bien commun avant le leur, c'est aussi le cas des adultes qu'ils rencontrent. La différence qu'il y a, c'est que ces adultes écoutent mais n'entendent pas les discours qui leur sont opposés.

Ainsi, le flash-back dans lequel on revient sur un épisode de l'enfance de Nausicaä au cours duquel elle tente de sauver un bébé Ômu montre le contraste entre l'innocence de cette enfant et la cruauté des adultes qui l'entourent. On ne voit d'ailleurs de ces adultes que des mains monstrueuses qui se tendent vers Nausicaä. Ces mains monstrueuses laissent tout loisir d'imaginer le reste du corps de cet adulte qui refuse de coexister avec les insectes géants et demeure sourd aux propos de sa fille. Shunak va trahir la Cité neutre pour réaliser son projet alors qu'il sait les ravages que cela peut provoquer. Aucun d'eux n'accepte le dialogue que les autres tentent d'ouvrir avec eux.

Le cas des *Enfants du temps* est bien différent des deux précédents films. Ici, la séparation entre les enfants et les adultes se joue à un autre niveau. Les premiers seraient porteurs d'espoir, capables de changer le monde parce qu'il leur reste encore cette part de croyance et de naïveté que les adultes ont perdue. À l'inverse, ces derniers voient le monde de manière beaucoup plus égoïste. Monsieur Suga en est l'exemple type ; il est prêt à accepter le sacrifice d'Hina pour pouvoir passer du temps avec sa fille. Natsumi s'oppose à ce type de pensée, mais elle reste une exception parmi la foule d'adultes qui croient savoir ce qui est bien ou pas pour les enfants. Le comportement de la majorité des adultes que Hodaka et Hina rencontrent n'est pas foncièrement mauvais, mais l'on comprend bien qu'il y a une forme de condescendance. L'adulte a raison et ne croit pas au pouvoir de

Hina, mais si ça peut lui faire plaisir d'essayer, alors pourquoi pas. Beaucoup expriment le fait qu'il ne s'agit jamais que de coïncidences.

b. Vouloir le bien mais faire le mal

L'on pourrait avoir tendance à ranger ces personnages et d'autres avec eux du côté du mal. Il est cependant nécessaire d'éviter tout manichéisme. Il n'y a pas, dans ces films, de personnages uniquement bons et d'autres mauvais. Il faudrait plutôt imaginer un spectre sur lequel les personnages se positionnent plus ou moins vers le bien ou le mal. Ainsi, tous expriment à un moment donné à un souhait égoïste à travers lequel ils ne prennent pas en compte le bien commun. Si ce n'est pas nécessairement frappant pour les personnages principaux qui sacrifient leur vie pour le bien commun, il n'en va pas de même pour les personnages secondaires.

Chez Miyazaki, les Tolmèques et le peuple de Pejite pourraient sembler être profondément mauvais. Ils souhaitent tous deux éliminer la *Fukai* mais les moyens mis en œuvre ne prennent pas en compte tous les paramètres permettant d'y arriver de la manière la moins violente possible. Il s'agit pour eux d'utiliser les armes pour se diriger vers une destruction massive de la menace. Il est d'ailleurs frappant de constater que leur utilisation des armes est beaucoup plus critiquée que celle de Nausicaä, sans doute, selon Emmanuel Trouillard, parce qu'elle veut « favoriser l'équilibre de l'univers » (Trouillard, 2011, p. 18) alors qu'eux non. Peut-on pour autant les ranger du côté du mal ? Si leur désir est profondément égoïste et archaïque, si on les compare aux efforts fournis par les habitants de la Vallée du vent, il n'en reste pas moins que leur objectif est fondé sur le bien-être de leur communauté. Il s'agit bien de retrouver une planète sur laquelle les humains pourraient vivre sans être atteints par les vapeurs toxiques.

Il en va de même pour la cité militaire de Ragna, conduite par Shunak. Celui-ci est un être amélioré qui a quitté la Cité neutre pour reprendre le projet Istok et le faire aboutir. Quand son passé est évoqué, l'on comprend bien que ce n'était pas un personnage foncièrement mauvais, mais qu'il est aveuglé par les espoirs d'un monde basé sur la technologie, où l'homme a le pouvoir sur la nature et non l'inverse. Si le projet de Ragna paraît égoïste à bien des égards, l'on peut toutefois faire reposer cela sur le manque d'informations et de communication avec les esprits de la Forêt. Tant les soldats de Ragna

que Shunak finiront par faire marche arrière et admettre qu'il faut entrer en communion avec la nature pour assurer un avenir à la planète.

Shunak montre bien que ce qui était le problème, à l'origine, c'était le fait de vouloir tout immédiatement, en ne prenant pas le temps de dompter les nouveaux éléments. Ce n'est qu'après sa mort, dans ce monde spirituel où il rencontre Agito et qui semble être une extension du monde naturel, qu'il comprendra que la Forêt n'est pas malfaisante, mais qu'elle se défend et protège la planète sur laquelle elle vit.

Ce personnage incarne, selon nous, ce que Trouillard désigne comme le « *créateur-destructeur* » (Trouillard, 2019, p. 20). Il est la prolongation du père de Toola, mais ne comprend que trop tard ce qu'il va laisser derrière lui. Il revient au personnage principal, aidé de Toola, de refuser cet héritage laissé. Grâce à cela, « le récit instaure une filiation directe entre les responsables de la catastrophe et les héros » (Trouillard, 2019, p. 20). Les scientifiques ayant mené aux « Sept jours de feu » dans *Nausicaä* avaient probablement des intentions aussi louables que celle de Shunak. Ils ne voyaient que la pureté de leurs intentions. Ces films critiquent dès lors violemment l'idée même de *pureté*, « qui, pour Miyazaki, est une position intenable pour quiconque interagit véritablement avec le monde. La vérité du monde est l'impureté, le mélange, l'ambivalence, et quiconque ne le comprend pas court à la catastrophe » (Trouillard, 2019, p. 23). Ici, la catastrophe était bel et bien inévitable puisque ces scientifiques, savants fous ou non, étaient aveuglés par leurs idéaux d'un monde meilleur sans réellement s'intéresser à ce qu'il se passait autour d'eux.

Ce sont ces figures de créateur-destructeur qui engendrent la fin du monde dont il est question dans *Nausicaä* et *Origine*. À cause d'eux, les survivants ont dû repenser leur mode de vie et ceux qui arrivent à vivre à peu près convenablement sont ceux qui ont accepté de sortir de la modernité. Ces fictions « montrent que le monde actuel est catastrophique et court à l'apocalypse au moins au sens où il n'y a pas de "solution" dans le cadre de notre civilisation » (Engélibert, 2019, p. 147).

4. La foule d'anonymes

Dernier point commun que l'on peut relever dans ces films, c'est la présence d'une foule anonyme pour faire ressortir les actions des héros. À aucun moment, les

protagonistes ne sont réellement seuls. Il y a toujours autour d'eux une foule qui est là pour commenter les actions de nos personnages principaux. Chez Miyazaki, on remarque que certains de ces anonymes reçoivent un nom et une fonction particulière, mais cela ne sert finalement qu'à souligner l'action ou le rôle de Nausicaä et de Maître Yupa. Tous ces inconnus participent à montrer que derrière cette catastrophe qui se produit, il y a tout un quotidien qui s'est établi. La communauté a continué à vivre malgré les conditions de post-apocalypse ; il s'agit de dépeindre le « naturel dans le merveilleux » (Le Roux, 2009, p. 45). C'est encore plus frappant dans *Origine*. On évoque la communauté et son devoir vis-à-vis de la Forêt. Ils sont là pour montrer le travail quotidien effectué dans les champs et les vestiges du monde moderne, mais leur action n'a rien de signifiant pour le déroulement de l'histoire. Il en va de même pour les soldats de Ragna qui ne sont présentés que pour insister sur le nombre et la puissance militaire. Il serait difficile de comprendre la force qui accompagne Shunak si on ne voyait pas une partie des troupes prêtes à le suivre dans son projet fou. D'une certaine manière, ces ensembles anonymes participent à montrer « l'autonomie collective, c'est-à-dire la manière dont l'être-soi et l'être ensemble humain-social peuvent s'articuler, dans une structuration autonome, à un certain rapport à l'environnement » (Roelens, 2021, p. 9). Sans ces groupes, les intentions des personnages principaux ainsi que leur point de vue sur la question environnementale ne seraient pas aussi clairs et paraîtraient n'être qu'une conception isolée parmi la masse.

À l'inverse, Makoto Shinkai nous montre très peu d'anonymes. Chaque personnage est caractérisé de manière différente, là où ceux de Miyazaki sont presque des copies conformes l'un de l'autre à l'exception de la couleur de leurs vêtements. Hodaka et Hina se démarquent moins des autres personnages montrés à l'écran que ce n'était le cas chez Miyazaki qui avait pris soin de différencier fortement Nausicaä, Maître Yupa et n'importe quel autre individu jouant un rôle important dans l'histoire. Ici, on ne voit que très peu la foule. Si c'est le cas, le dessin n'est pas vraiment net. Tous les personnages qui interagissent avec les protagonistes vont avoir des caractéristiques qui leur sont propres et qui permettent de les identifier très clairement les uns des autres. Il ne s'agit plus de simplement donner un nom et une fonction à un individu qui ressemble trait pour trait à son voisin, mais bien de ne montrer que des personnages qui servent réellement l'intrigue.

On passe donc de films montrant des figures prêtes à sacrifier leurs intérêts personnels pour le bien de la communauté, voire la communauté des biens, à des personnages qui se fondent dans la foule, qui ne sont que des anonymes parmi d'autres, mais qui vivent une aventure hors du commun les poussant à remettre en question leurs conceptions du monde.

5. Conclusion partielle

Ces fictions de la fin du monde nous montrent donc des groupes sociaux hétérogènes, « où les rapports entre soi et soi-même, entre soi et autrui et entre soi et le territoire sont nouveaux et redéfinissent ce qu'est l'humain en l'associant à de nouvelles formes de commun » (Engélibert, 2019, p. 227).

En choisissant de mettre en avant de jeunes héros, Miyazaki, Sugiyama et Shinkai font passer un message clair : la société actuelle met l'ensemble des responsabilités sur les épaules de la jeune génération. Les erreurs commises sont celles des adultes et des anciens qui choisissent de reconnaître leurs erreurs ou pas, et qui n'agissent pas ou peu pour le bien commun. Ils se complaisent dans leurs habitudes. Ceux qui ont voulu agir pour le bien commun n'y ont vu qu'un intérêt personnel ou réservé à l'élite — n'oublions pas que le projet Istok proposait à des gens de dormir le temps de sa réalisation, sans doute contre une somme d'argent élevée — et se moquaient bien des classes sociales inférieures. La nature ne fait que réagir aux actions de ceux qui préfèrent nier l'évidence.

Chapitre IV — L'environnement dans lequel évoluent les personnages

Nous l'avons évoqué plus haut : le temps du récit est très différent dans les trois films. Il nous semble dès lors intéressant de nous pencher sur l'autre sujet principal de ces films : la nature. S'il est question d'une catastrophe et que les personnages principaux sont des enfants, l'on ne peut nier que la nature a un rôle à part entière dans ces films.

1. Une vision élémentaliste

Nous l'avons évoqué dans le second chapitre, les films que nous avons sélectionnés ont pour point commun de présenter une catastrophe élémentielle, résultat d'une erreur humaine. Les éléments, peut-être plus que la nature, tiennent un rôle clé aussi bien dans la construction de l'intrigue que dans la résolution de celle-ci. Si l'eau prédomine chez Makoto Shinkai et est, pour ainsi dire, le seul élément ayant un rôle majeur dans le film, il n'en va pas du tout de même dans *Nausicaä de la Vallée du Vent* et *Origine*.

a. La terre

Dans nos films, tout part de la terre. Elle est celle qui constitue le sol sur lequel nous marchons et dans lequel l'espèce humaine puise sans relâche des ressources qui s'amenuisent de plus en plus. Elle n'est pas réellement l'élément le plus exploité ni le plus mentionné mais c'est quand même elle qui sert d'habitat à l'ensemble des êtres vivants, humains, animaux et végétaux confondus.

Chez Miyazaki, la terre a été tellement polluée que la *Fukai* et les *Ômus* sont apparus pour tout envahir. Elle est une « sorte d'émissaire des entrailles de la terre ». C'est en créant la forêt toxique qu'elle transmet un message aux hommes : il est temps que la nature reprenne ses droits et que l'homme paie pour ses erreurs. Il en va de même chez Sugiyama ; les esprits de la forêt sont les émissaires de la Terre. C'est à travers eux qu'elle communique et reprend le pouvoir sur les êtres humains. C'est parce qu'ils ont exagéré qu'elle a dû intervenir. C'est parce qu'ils ont voulu la modifier pour la plier à leur volonté qu'elle s'est animée et a attaqué.

Si elle se venge de l'activité humaine, ce n'est pas pour autant qu'elle se contamine elle-même. La végétation, bien que légèrement modifiée ou totalement différente de ce que nous connaissons dans le monde réel, est toujours luxuriante. Certes, en dehors de la Vallée et de la Cité neutre, les sols sont arides et ces espaces ont l'air inhabitables, mais ce qui a été regagné par la végétation est relativement accueillant pour la faune et la flore. L'occupation humaine reste compliquée, comme nous le verrons plus tard.

Dans *Les Enfants du temps*, il n'est question de la terre que pour évoquer l'extension de la baie de Tokyo sur les fonds marins. Ici, la nature n'est pas évoquée. On voit simplement que l'homme n'a cessé de la modifier à son gré et qu'elle finit par reprendre ses droits en inondant tout.

b. L'air

Élément invisible et pourtant vital, l'air est partout présent. Moyen de transport des spores toxiques, il est aussi un outil à part entière pour Nausicaä. Elle s'en sert pour voyager à bord de son *moeve*, mais aussi pour communiquer avec les insectes géants, les rediriger ou les calmer. Il est réellement au cœur de l'intrigue ; l'air est la condition *sine qua none* à la survie des habitants de la Vallée du Vent. C'est parce que l'air marin passe dans la Vallée qu'ils peuvent y vivre en toute quiétude. Quand l'intrigue arrive à son climax, les humains se rendent compte que le vent a cessé de souffler. Or, si cela se produit, il n'y a plus de certitude que les spores contaminées ne vont pas s'attacher sur la végétation environnante. La fin du film est très claire là-dessus : le vent, c'est la vie. Puisque le vent souffle à nouveau sur la Vallée, il va pouvoir éloigner les spores contaminées.

Point commun que l'on retrouve chez Miyazaki et Sugiyama ; l'air est vicié là où la nature n'est pas présente. C'est un constat que l'on peut faire dès les premières secondes du premier film puisque Maître Yupa et ses animaux doivent couvrir leur visage d'un masque pour évoluer dans ce milieu visiblement hostile. Le même stratagème est utilisé par les soldats de la cité de Ragna. Cependant, là où l'ensemble des personnages notent la mauvaise qualité de l'air dans *Nausicaä*, l'on est témoin dans *Origine* d'une tentative de minimiser le réel impact de sa toxicité par Shunak ; après tout, il ne s'agit *que*⁸ de vapeurs

⁸ Nous soulignons.

produites par les machines environnantes. L'air est donc aussi bien une condition à la vie qu'une cause de mort.

c. Le feu

Le troisième des quatre éléments se manifeste dans deux de nos films, *Origine* et *Nausicaä*, à travers les conflits armés. Ce sont toujours les antagonistes des héros qui commencent par ouvrir le feu, pour montrer leur puissance mais aussi leur domination sur les peuples les plus pacifistes. Dès lors, le feu apparaît comme «un agent de destruction» (Mathis, 2018, p. 149).

S'il est une simple arme utilisée pour soumettre l'ennemi, il est aussi, chez Sugiyama, le moyen trouvé par les scientifiques à l'origine du projet Istok pour revenir à une période de l'anthropocène qui leur convenait, à savoir un monde moderne dans lequel la nature est soumise à l'être humain et non l'inverse. Il est en effet prévu que la lave et les projectiles d'un volcan submergent la forêt et la Cité neutre pour venir à bout des opposants de Ragna, ou plutôt de Shunak, l'armée n'étant qu'un moyen pour parvenir à ses fins.

Bien que le feu soit surtout représenté de manière négative, comme un élément servant à détruire plutôt qu'à sauver, il est aussi salvateur que l'air chez Miyazaki puisqu'il est employé pour lutter contre la propagation des champignons une fois que ceux-ci ont atteint la Vallée du vent. Ce qui oppose cette utilisation positive du feu à celle déraisonnée des puissances militaires, c'est qu'elle est faite de manière tout à fait contrôlée. Ici, le feu est répandu avec parcimonie et attention. Il ne s'agit pas de détruire les arbres, mais bien de cibler les zones problématiques et d'éviter toute propagation pour ne pas subir plus de pertes végétales que nécessaire.

d. L'eau

Le dernier élément est réellement au cœur des préoccupations de nos trois films. L'eau est source de vie, mais elle est aussi, avec l'air, la condition nécessaire à toute forme

de vie. Sujet de préoccupation dans le monde réel⁹ ou dans la fiction, l'on comprend que l'eau tient une place centrale dans la réflexion autour de la fin du monde.

Dans *Origine*, c'est cet élément qui est au cœur de l'intrigue. Tout le récit part d'elle. C'est parce qu'Agito a voulu en prendre plus que permis qu'il a découvert Toola en fuyant les druides. Les esprits de la forêt exercent un pouvoir sur ces réserves. Ils décident de l'approvisionnement en eau de la Cité neutre. Après les méfaits d'Agito, ils observent d'ailleurs une baisse du niveau de l'eau comme pour les punir de cette action égoïste. Les scientifiques de Ragna ont recours à des moyens bien moins naturels pour récupérer au goutte à goutte le peu d'eau disponible dans le paysage désertique qui les entoure. Nous voyons ici une opposition entre deux points de vue très différents quant à la manière dont il faut gérer les ressources ; d'un côté, tout est question de dosage, tandis que de l'autre il s'agit d'user tout ce dont on dispose jusqu'à la dernière goutte et de trouver n'importe quel moyen pour leurrer la nature et récupérer des ressources même dans les endroits les moins attendus (les vapeurs d'eau issues des machines et de l'air environnant).

La question de l'abondance d'eau, et surtout sa pureté, est ce qui inquiète Nausicaä en raison de l'influence de la forêt toxique sur le milieu. Cette préoccupation pour la qualité de l'eau fait probablement référence à un épisode qui a touché le Japon dans les années 1950 et 1960. Le Japon avait laissé énormément de libertés aux industries parce qu'elles créaient de l'emploi. Ce n'est que « quand le ciel et les eaux du pays ont commencé à être de plus en plus pollués, que les gens et les animaux ont développé des maladies et des anomalies congénitales » (Napier, 2021, p. 118) que les gens ont commencé à réellement manifester leur désaccord face à ce qu'il se passait. Cet épisode de l'empoisonnement chimique de la baie de Minamata a été l'une des crises écologiques les plus graves du Japon. Miyazaki a été fortement influencé par cet épisode, mais aussi par d'autres crises environnementales qui ont suivi et l'ensemble de la littérature écologique qui s'est développée à la même époque.

Si la pollution de l'eau a été un motif de fiction pour Miyazaki en raison d'événements qui se sont produits dans sa jeunesse, nous pensons que la question de l'abondance de l'eau dans *Origine* serait liée à l'évolution des recherches sur le

⁹ Il est en effet de plus en plus question dans l'actualité du manque de pluie, de la montée des eaux prévue en raison de la fonte des glaces, des inondations et des tsunamis de plus en plus fréquents de par le monde.

réchauffement climatique. Il en va de même pour *Les Enfants du temps*, film pour lequel Makoto Shinkai a clairement évoqué l'augmentation des tsunamis et autres catastrophes naturelles touchant le Japon comme origine de son scénario. Dans ce film, ce n'est pas tant l'abondance de l'eau, mais bien la surabondance de celle-ci qui pose problème. Il pleut sans cesse, et il ne semble pas y avoir de solution au problème d'un point de vue purement scientifique. Elle semble se trouver dans le domaine spirituel, domaine que notre point de vue occidental ne prend pas en compte — nous l'évoquerons plus tard — mais qui semble être tout à fait acceptable pour la société japonaise montrée à l'écran. Ici, l'eau est réellement agressive quand elle prend la forme de ce dragon que l'on aperçoit quelques fois ou quand elle s'abat d'un coup après s'être accumulée au-dessus d'un endroit sans raison apparente. Elle balaie tout sur son passage, faisant fi de ce qui se trouve à cet endroit. C'est à l'homme de s'adapter et non l'inverse. La quantité d'eau est tellement importante, qu'il n'y a de toute manière pas d'autres choix que d'apprendre à vivre autrement comme le montre la fin du film.

2. Une nature agressive

À partir de ces constats sur les éléments, il y a bien une chose qui ressort et qui relie ces trois représentations de la nature ; elle est agressive envers l'être humain. À chaque fois, l'on nous montre une nature attaquant la planète. Or, ce qui est particulier, c'est qu'elle n'attaque que parce que les hommes ont façonné la planète à leur convenance sans prendre en compte la nature qui les entourait comme un être à part entière. Clairement, ici, la nature se défend contre un intrus qui l'attaque elle et la réduit à sa plus simple expression.

a. Réagir à l'anthropocène

Dans les films de Miyazaki et Sugiyama, la catastrophe étant passée, le spectateur peut observer que c'est la nature qui dicte les règles et qui a repris le pouvoir. À certains endroits, elle a même repris ses droits sur les constructions humaines qui disparaissent progressivement sous la végétation. À aucun moment, on n'assiste à la progression de cette dégradation. C'est un état du monde avec lequel le spectateur doit composer.

Chez Makoto Shinkai, la nature n'est pas réellement agressive. Les phénomènes météorologiques sont même atténués par les anciens. Selon eux, ça a toujours été comme ça ; il faut simplement faire avec et comprendre qu'il s'agit des caprices du ciel. La baie de Tokyo est similaire à celle que nous connaissons aujourd'hui, jusqu'à ce que l'esprit dragon ne se mette à attaquer, notamment avec ces énormes flaques en suspension qui s'abattent d'un coup sur le sol. Trois ans plus tard, on se rend compte que Tokyo est inondée, la nature a repris ses droits sur la baie qui avait été détruite pour étendre la capitale. La végétation est plus dense qu'auparavant puisqu'elle pousse sur les bâtiments inondés et inoccupés.

La nature réagit à ce que l'homme lui a fait subir toutes ces années. Pour Robert Harrison, tel que le reprend Laurence Pagacz,

l'imaginaire culturel occidental de la forêt est dominé par la relation traumatisée de l'homme avec sa matrice, depuis qu'il s'est éloigné des forêts et a cessé d'être un mammifère complètement dépendant de son environnement en créant l'agriculture et en se sédentarisant. Cette fissure s'est élargie au fil des siècles et a atteint un point de non-retour avec l'avènement de la machine et, ensuite, du capitalisme et des technosciences, qui permettent d'imaginer la destruction complète de la planète grâce à la puissance de feu acquise au cours du temps. (Pagacz, 2012, p. 71)

Les relations de l'être humain avec la nature se sont tellement détériorées qu'aucune issue autre que la fin du monde ne pourrait être envisagée. C'est pourtant ce que tentent de montrer les fictions (post) apocalyptiques, leur but étant — nous l'avons vu — de pousser le public à réagir pour éviter que les situations présentées n'arrivent. Pour faire cela, il est nécessaire de rétablir une relation avec la nature, nature que nous ne comprenons plus puisque nous l'avons maltraitée depuis des années.

Bruno Latour et Jean-Paul Engélibert tentent de le montrer : c'est parce que nous sommes dans l'anthropocène que nous devons repenser nos relations avec ce qui nous entoure — espèces, milieux, la Terre elle-même, mais aussi les interrelations entre tous ces éléments. À partir de là, l'être humain doit « apprendre à partager la Terre avec d'autres peuples, ou d'autres collectifs, pour reprendre le mot de Latour, qui sont autant de sujets » (Engélibert, 2019, p. 199). C'est bien ce que Nausicaä, Agito et Hodaka et Hina

tentent de faire, chacun à leur manière. Comme tout le monde dans les films de notre corpus, ils sont confrontés à une nature qui n'est plus équilibrée et qui attaque ceux qu'elle tient pour responsables de son sort.

Nous l'avons vu dans les génériques d'ouverture d'*Origine* et de *Nausicaä et la Vallée du vent*, si la catastrophe a eu lieu, c'est parce que la nature s'est rebellée contre l'être humain. La réaction de la nature à l'activité humaine ne se fait pas sans la transformation de l'environnement en une nouvelle forme tout à fait fantastique. Dans ces films, la nature semble être douée d'une volonté propre. Si c'est explicitement le cas dans *Origine* avec la présence des esprits de la forêt et des druides, mi-hommes, mi-arbres, c'est moins évident dans le film de Miyazaki. On a affaire ici à une végétation inconnue, qui apparaît menaçante avec ses pics et alvéoles n'annonçant rien de bon à quiconque les touche. La faune abritée par cette forêt est tout aussi menaçante, ne serait-ce que par la taille impressionnante de certains insectes. Tout est fait pour ressentir la menace émaner de celle que l'homme n'a cessé de maltraiter au cours des siècles : la nature. Bien sûr, il s'agit d'un écosystème totalement différent du nôtre, mais il n'empêche que les deux films montrent bien la même chose. Il est inutile de vouloir être plus féroce qu'elle ne l'est parce que c'est une bataille perdue d'avance (Minne, 2018, p. 193).

b. De l'importance de ne pas oublier d'où l'on vient

Les traces des batailles passées sont d'ailleurs toujours bien présentes dans ces deux films. Les habitants de la Cité neutre vivent au milieu des ruines de l'Ancien Monde et continuent à effectuer des fouilles en leur sein pour y trouver des objets qui pourraient leur être utiles. Cette nouvelle civilisation semble avoir oublié les capacités technologiques des temps anciens et aborde avec curiosité les objets dont nous nous servons au quotidien. Leur cohabitation avec les esprits de la forêt a remis en cause leur manière de voir les choses et de vivre avec la nature, ce qui n'est pas le cas de Ragna qui use et abuse des technologies industrielles en faisant fi de leur impact sur l'environnement.

Cette différence dans les usages technologiques se retrouve aussi dans *Nausicaä*. L'on peut constater que les peuples opposés à ceux qui ont choisi la voie de la réconciliation avec la nature sont plus lourdement armés et avancés du point de vue de la

technique que ceux qui ont visiblement choisi d'opérer un retour en arrière pour des techniques plus douces et moins violentes pour l'environnement. D'une certaine manière, cette opposition fait écho aux ruines qui sont intégrées dans les décors de Miyazaki et Sugiyama. Ainsi, « les carcasses des anciens guerriers des "sept jours de feu" — armes elles-mêmes issues d'un croisement vicié entre biologie et mécanique — ne sont plus désormais que des reliefs intégrés au paysage redessiné par la forêt toxique » (Trouillard, 2015, p. 6). Pour l'Empire Tolmèque et la cité de Pejite, il semble qu'elles laissent un souvenir amer, renforçant le souhait de venir à bout de la *Fukai* sans tirer aucune leçon de ce passé catastrophique ; ces carcasses sont la preuve que l'homme a pu maîtriser le monde un jour et qu'il pourrait en être à nouveau capable. Les habitants de la Vallée du Vent, Yupa et Nausicaä les premiers montrent une attitude tout à fait différente ; ils ont appris des erreurs passées et agissent de manière raisonnée pour coexister avec la forêt.

La curiosité scientifique de Nausicaä est tout à fait réfléchie et tire son origine de l'observation attentive de la nature. Cette science est dès lors « présentée comme capable de réconcilier l'homme avec son environnement direct » (Pruvost-Delaspre, 2018, p. 204). Dans un film comme dans l'autre, il est question de réfléchir à l'impact de l'action de l'homme sur son environnement. Ceux qui vivent de la manière la plus paisible sont ceux qui l'ont compris. La nature, pour eux, n'est pas que menaçante ; elle est aussi capable de leur apporter bien des avantages.

3. Une nature merveilleuse

Cette ambivalence de la nature, nous pensons que c'est avant tout de cela qu'il est question dans les écofictiones. Si elle est capable du pire pour se protéger et reprendre le dessus sur les attaques répétées de l'espèce humaine, elle est aussi capable du meilleur. C'est ce qu'ont compris la Cité neutre et la Vallée du vent.

a. Communiquer avec la nature

Ce qui frappe l'esprit quand on regarde nos trois films, c'est que, dans les trois cas, la nature semble être vivante. On pourrait presque parler d'anthropomorphisation de la nature en ce sens qu'elle possède un esprit et une volonté qui lui sont propres. C'est

explicite dans *Origine*, puisque les esprits de la forêt sont représentés par l'intermédiaire de deux petites filles qui prennent un malin plaisir à édicter leurs règles auprès de Yolda, la matriarche de la Cité neutre, mais ça l'est nettement moins dans les deux autres films. Cependant, il y a des indices qui ne trompent pas.

Ainsi, la forêt toxique est parfois représentée à travers des saynètes au cours desquelles nous pouvons être les témoins privilégiés de ce qu'il s'y passe. On peut alors constater qu'on est loin de l'horreur qu'on pourrait imaginer en sachant les effets néfastes qu'elle a sur les êtres humains. Ici, les créatures monstrueuses qui sont montrées ont l'air inoffensives. Nausicaä ne s'arrête d'ailleurs pas à leur allure repoussante pour déterminer si elles lui sont hostiles ou non.

Dans le cas de Makoto Shinkai, ce n'est pas tant le dialogue avec la nature qui la rend moins menaçante que la représentation du monde spirituel qui l'accompagne. En effet, quand Hina disparaît après avoir accompli son rôle de fille-soleil, elle se retrouve dans un environnement paisible au sommet d'un cumulonimbus. Rien ne la sort de la quiétude dans laquelle elle est installée jusqu'à ce que Hodaka vienne briser cet environnement paisible. Ici, il ne s'agit pas d'esprit de la forêt ou de végétation purificatrice. Tout passe par le biais du ciel. La nature est habitée d'esprits et il se trouve que le dragon du temps a décidé qu'il fallait en revenir à un point où la nature domine la terre et l'être humain. Contrairement aux deux autres films, où l'on pourrait être tenté de faire une classification manichéenne de la forêt et de la faune qui l'habite, ici, ce n'est pas possible parce que les Tokyoïtes ne voient pas l'esprit-dragon. Comment alors se sentir menacé par quelque chose d'invisible au commun des mortels ? Seuls ceux qui sont éclairés peuvent agir et réagir à cet esprit et tenter de trouver une solution.

b. La nature protège ceux qui la chérissent

Ceux qui acceptent de dialoguer avec la nature sont en réalité ceux qui vont aussi pouvoir découvrir réellement ses bienfaits. Ainsi, la Fukai dégage des vapeurs toxiques pour l'homme mais pas pour la faune qui l'habite. Ce que les humains ne savent pas, mais que Nausicaä finira par découvrir, c'est qu'elle purifie les sols en profondeur et redonne à la terre son aspect d'antan. Cette découverte, bien que capitale, sera montrée avec beaucoup de retenue. On n'est pas ici dans un registre menant à une grande révélation qui

va régler tous les problèmes de Nausicaä. Cela ne règle qu'un problème parmi d'autres. Le fait que la Fukai soit en réalité inoffensive avait été évoqué lors de la visite du laboratoire secret de la jeune fille, laboratoire dans lequel elle fait pousser des plantes réputées toxiques mais qui ne contaminent pas l'air de la pièce. On comprend donc que c'est l'action des hommes qui a rendu cette végétation toxique. La nature reprend ses droits. Si l'homme redevient respectueux envers elle, alors tout n'est peut-être pas perdu.

La fin des trois films est relativement similaire. Une fois que la nature a été apaisée et qu'une solution — qu'elle soit positive ou non — a été trouvée, l'on nous montre que les hommes ont encore plus appris à composer avec la nature telle qu'elle est. Il y a une forme d'équilibre qui a été atteint. Ce n'est pas parfait et le chemin est encore long à parcourir mais il y a de l'espoir. Les scènes post-génériques de *Nausicaä* et *Origine* sont d'ailleurs très claires à ce sujet. D'un côté, on a une plante tout à fait normale qui commence à pousser dans le sous-sol de la forêt toxique, et de l'autre Agito et Toola mettent en terre la fleur issue de l'arbre qui a rendu la vie au jeune homme. Les hommes sont donc prêts à construire un monde nouveau en symbiose avec la nature et ses esprits qui ont été apaisés.

Pour le film de Makoto Shinkai, le discours tenu est un peu différent. La nature a repris ses droits, la mer occupe ces espaces qui lui avaient été volés, et les Japonais se sont débrouillés pour continuer à vivre dans cet espace, mais ce n'est qu'un juste retour des choses. Il n'y a pas réellement d'espoir mais plutôt une leçon à tirer ; quoi qu'on fasse, on est condamné à subir les aléas de la nature parce qu'on est allé trop loin. Le sacrifice de la jeune génération est la seule solution. Si on le refuse, voilà ce qui arrivera. La dernière image montrée par le réalisateur est d'ailleurs la planète couverte d'eau et entourée de nuages. On ne voit pas le moindre bout de terre. Les esprits du ciel sont apaisés.

4. Une autre conception de la nature

Au terme de cette observation du motif naturel, nous ne pouvons nous empêcher de constater que la lecture que nous en avons faite a été fortement influencée par la césure naturaliste que les sociétés occidentales opèrent entre le monde objectif, que l'on désigne par le terme « nature » au sens large, et le monde subjectif, le monde des hommes, un monde doté d'êtres capables d'exprimer de la pensée et de faire preuve de raisonnement.

Or, et c'est bien là que l'enjeu de ces films se situe, cette conception ne nous permettrait pas de comprendre tous les aspects des récits qui nous sont présentés.

Ce que ces films tentent de montrer, c'est que distinguer le monde humain d'un côté et la nature de l'autre n'est pas la solution idéale pour parvenir à une coexistence pacifique. Pejite, les Tolmèques et Ragna en sont les exemples parfaits ; ils s'obstinent à vouloir dominer l'environnement et ne parviennent qu'à empirer leur situation. Nous pourrions rapprocher leur perception de la nature de la vision occidentale du monde. Le point sur lequel ils ne trouvent pas de terrain d'entente avec *Nausicaä* et *Agito*, c'est qu'il faut ouvrir le dialogue avec le monde naturel pour mieux le comprendre et s'adapter.

En cela, *Nausicaä* et *Agito*, ainsi que d'autres personnages, montrent que leur perception du monde se situe du côté de l'animisme. Cette croyance part du principe que tout ce qui existe est pourvu d'une âme et que, dès lors qu'il y a relation entre deux entités — de quelque nature qu'elle soit —, il s'agit d'un rapport de sujet à sujet et non de sujet à objet comme dans le naturalisme. Dans son ouvrage *Le monde de Miyazaki* (2021), Susan Napier précise que « *Nausicaä* se termine sur l'affirmation de l'interconnexion entre les hommes et le monde naturel. » (Napier, 2021, p. 140) Il s'agit bien de montrer que les êtres humains et le monde environnant ne peuvent exister l'un sans l'autre.

Cette interconnexion est une composante essentielle de l'animisme et est également liée au shintoïsme, la religion dominante au Japon et une forme dérivée de l'animisme. Cette croyance repose avant tout « sur le respect des différents *kami* (divinités) donnant une nature spirituelle à la création, puis sur celui de la Nature elle-même. » (Proust Tanguy, 2018, p. 73) À partir de là, il importe de respecter tout être sur terre. Les personnages principaux, pour lesquels nous avons montré que l'empathie était une qualité fondamentale, correspondent à cette croyance, en particulier *Nausicaä*. Dans *Les Enfants du Temps*, la composante spirituelle occupe une place de choix, nous l'avons dit, et si le rapport à la nature ne nous paraît pas être le plus explicite par rapport aux deux autres films, il constitue pourtant la trame de fond du récit. Ainsi, le *torii* est le point de départ de l'histoire. Il s'agit en fait d'une sorte de portique séparant et protégeant le monde sacré du monde profane. C'est ce qui permet à Hina de devenir une fille-soleil et d'apaiser un peu les esprits du ciel.

Qu'il s'agisse d'apaiser les esprits du ciel ou de la forêt, tout repose dans ce lien étroit que le Japon semble posséder avec la nature. Ce lien est d'ailleurs lié à une « problématique identitaire spécifiquement japonaise » (Trouillard, 2015, p. 4) ; l'on tend à attribuer aux Japonais une relation particulière à la nature parce qu'ils la considèrent comme un sujet autonome plutôt que comme un objet, ainsi que le shintoïsme et l'animisme le décrivent. Cette relation privilégiée suppose que les Japonais respectent plus la nature que les Occidentaux. Or, comme le montrent justement les films que nous avons sélectionnés, ce n'est pas vraiment le cas. Le Japon, à partir du moment où il s'est industrialisé, a fait fi de toute considération pour la nature afin d'offrir de l'emploi au plus grand nombre. C'est d'ailleurs cela qui a conduit à de nombreuses crises écologiques dès les années 1950.

5. Conclusion partielle

La nature est au cœur des fictions, qu'elle attaque pour mieux se défendre ou qu'elle soit bienveillante, l'être humain et elle sont intrinsèquement liés. Au terme de cette réflexion à son propos, il nous semble impossible de visionner ces films en ne conservant que la vision naturaliste du monde. Bien sûr, elle est nécessaire pour comprendre le point de vue des forces opposées aux héros de nos films, mais, seule, elle est insuffisante pour saisir l'ampleur de la réflexion des trois réalisateurs. Si l'on garde à l'esprit que le Japon est un pays où tout être est habité par un esprit, et donc où la conception même de l'écologie est bien différente de nos valeurs occidentales, il nous paraît nécessaire de nous interroger sur l'intérêt de l'animation pour montrer de telles réflexions. Qu'apportent-ils que les films en prises de vue réelles ne peuvent faire ?

Chapitre V — L'apport du cinéma d'animation

Nous l'avons vu, ces dernières années, l'on peut observer que les fictions sur la fin du monde sont de plus en plus nombreuses. Si l'on en retrouve des traces depuis des siècles en littérature, il n'en va pas de même au cinéma, du fait de sa jeune histoire par rapport au premier domaine.

Selon Engélibert (2019), l'apocalypse se prêterait idéalement au cinéma parce qu'il est affaire d'images depuis les Saintes Écritures. Reprenant Nancy sur la thèse de Pasolini, il détermine que « le cinéma se pense comme une condition de possibilité du monde : une forme dans laquelle le monde apparaît comme monde, peuplé, vivant, ouvert à l'agir humain, c'est-à-dire rempli de signification, habitable, offrant un horizon » (Engélibert, 2019, p. 105).

À partir de ce postulat, nous nous interrogeons sur ce que le cinéma d'animation peut apporter de plus que les films en prises de vue réelles. Quel est l'intérêt d'un tel cinéma ? Comment les films que nous avons étudiés sont-ils construits ?

1. Le film d'animation ou dessin animé

a. Animation et animisme : deux notions complémentaires

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les sociétés animistes estiment que chaque existant sur terre est doté d'une âme. Qu'il s'agisse d'un être vivant ou non, tout est animé et possède un esprit qui lui est propre. La société japonaise shintoïste va même s'attacher à honorer au quotidien ces différents esprits.

À partir de cette conception du monde, l'on comprend qu'Eisenstein, dans ses notes sur Walt Disney datant du début des années 1940, voie le dessin animé comme « l'incarnation de la méthode de l'animisme » (Eisenstein, 1991, cité dans Denis, 2017, p. 19). Il est à noter que si l'animisme était une croyance encore fortement pratiquée dans le monde, le public ne percevrait pas l'animation d'objets inanimés dans le monde réel comme une transgression, mais plutôt comme quelque chose de tout à fait naturel. Or, le principe même de l'animation est un dessin auquel on donne vie en lui donnant du mouvement. Contrairement au cinéma en prises de vue réelles, le cinéma d'animation est

le résultat d'un long travail de création et de réflexion où le moindre détail est contrôlé par le réalisateur, sans laisser de place à l'improvisation (Trouillard, 2011). Le choix de rendre vivant — animé — tel objet plutôt que tel autre, ou de doter un animal d'une conscience humaine n'est donc jamais anodin.

b. L'intérêt de l'animation japonaise

Si une grande majorité des dessins animés sont animistes, l'on peut s'interroger sur ce qui fait que le cinéma d'animation japonais se démarque des autres quand il s'agit de traiter de la question écologique.

On ne peut le nier, l'animation occidentale est dominée par Disney. Ces studios ont su s'imposer dès leurs débuts en proposant des courts-métrages mettant en scène Mickey Mouse. Cependant, à côté de ce géant que tout le monde connaît aujourd'hui, le Japon a su peu à peu se forger une place de choix dans le domaine.

Depuis 1916, date de création du premier dessin animé japonais jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le Japon se démarquait fortement par ses choix esthétiques. En effet, le graphisme était limité et les techniques employées se devaient d'être traditionnelles afin de développer un imaginaire strictement oriental. Ce n'est qu'après 1945 que l'esthétique va évoluer pour se tourner vers celle de Disney en raison de l'influence du mode de vie américain se développant avec la présence des troupes américaines au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Cette tendance finira elle aussi par s'essouffler pour laisser la place à des films plus exigeants, bien loin des « historiettes enfantines ponctuées de chansons » (Le Roux, 2009, p. 47).

Ce n'est que depuis les années 80 que la culture populaire nippone se développe en Occident grâce aux mangas et aux *anime*. Forte d'une tradition remontant à Osamu Tezuka, l'inventeur du manga moderne, l'animation japonaise n'a eu de cesse de se perfectionner au cours des années. Miyazaki sera d'ailleurs le fer de lance de ce progrès aux côtés d'Isao Takahata. Le film d'animation résulte, pour Tezuka, d'une volonté de pousser plus loin les limites de ce qu'il pouvait faire avec les mangas. D'ailleurs, « pour bien des créateurs japonais, [l'animation] constitue une forme d'art ultime tant elle permet de démultiplier les possibilités de travailler l'image. » (Proust-Tanguy, 2018, p. 54)

Au Japon, contrairement à notre culture occidentale, le dessin animé n'est pas réservé à un public jeune, voire très jeune, parce que l'animisme, qui est perçu comme quelque chose de régressif en Occident, fait partie intégrante de la vie courante. Il n'y a donc rien d'anormal à donner vie à des objets ou encore à assister à des métamorphoses corporelles chez les héros de ces films et séries animés. Mieux, cela permet aux adolescents de réfléchir, entre autres, à la métamorphose de leur propre corps (Napier, 2001).

Ce qui fait son succès aussi bien au Japon qu'à l'étranger réside dans les choix esthétiques opérés par les réalisateurs. En effet, selon Proust-Tanguy, « elle s'est définie, dès le départ, comme un espace intermédiaire entre le film et la réalité, une hyper-réalité qui pousse au plus loin ce qui était une des caractéristiques du manga : le *mukokuseki*. » (2018, p. 55) Les personnages n'ont aucun trait physique permettant de les relier directement au peuple japonais. Ainsi, le spectateur, aussi bien occidental qu'oriental, peut s'identifier plus aisément à eux et « [remettre] en question le fonctionnement de sa culture ou en [redécouvrir] des aspects non-oppressants. » (Proust-Tanguy, 2018, p. 55)

2. L'animation : un rejet du « réel » ?

Nous l'avons vu tout au long de notre réflexion, c'est bien d'une remise en question de la société dans laquelle nous vivons qu'il est question dans les films de notre corpus. Or, le cinéma d'animation est souvent vu comme déconnecté du réel en raison de sa nature dessinée.

a. Animation et illusion du réel

Ce n'est pas parce qu'un film d'animation est composé de dessins qu'il ne peut pas traiter de sujets ou de situations réelles. Selon Denis (2017), il existe différents degrés de réalisme dans le domaine du film d'animation ; tout dépend du rapport au « réel » du réalisateur¹⁰. Ce rapport va être visible aussi bien dans la dimension plastique que dans le traitement du sujet. Ainsi, un animateur peut aussi bien représenter de manière réaliste

¹⁰ Sur la définition de "réel", il renvoie à Anne Souriau : « Est *réel* ce qui existe effectivement en acte (par opposition au simple possible), et qui existe en lui-même et non pas simplement dans la représentation qu'un autre en a (par opposition à l'imaginaire et au fictif, qui n'existent que dans l'imagination) » (Souriau, 1990, p. 1209).

des événements qui ne le sont pas que l'inverse. Il en va de même pour les films en prises de vue réelles. Le cinéma d'animation n'est donc qu'un moyen parmi d'autres de rendre compte du « réel ».

Dans le cas de *Nausicaä*, il pourrait être difficile de se raccrocher au réel en ce sens que l'histoire se déroule dans un monde inconnu, constitué d'êtres humains certes, mais habité par des créatures totalement imaginaires. Cependant, la force de Miyazaki est d'insérer de l'anecdotique dans ses films. En effet, on assiste à plusieurs reprises dans le film à des scènes de la vie quotidienne, centrées autour de l'artisanat. À cela s'ajoutent « le traitement des sons, des éléments naturels et de la matière, l'épaisseur corporelle de plus en plus prononcée des personnages » (Le Roux, 2009, p. 69) qui participent à donner des accents réalistes à son film. Le degré de réalisme est beaucoup plus élevé avec *Origine* et *Les Enfants du temps*, la raison principale étant que l'on se situe explicitement sur terre dans une temporalité plus ou moins identifiée.

Si elle ne rejette pas le réel, l'animation revendique aussi toutefois sa différence par rapport aux films en prises de vue réelles. Le degré de réalisme dépendant de la vision que l'animateur a de la réalité, le spectateur accède aussi directement à son imaginaire. Le but de l'animateur n'est pas uniquement de représenter trait pour trait le réel ; il a le pouvoir de déformer l'image pour la plier à sa volonté. L'illusion du réel ne demeurerait alors que dans le sujet traité.

b. Aller au-delà du réel

La place donnée à l'imaginaire du dessinateur permet aussi d'aller au-delà du réel. Les films de notre corpus en sont des exemples frappants. Certes, le sujet dont ils parlent résonne avec le monde réel, mais il y a de nombreux éléments qui vont contribuer à aller au-delà du réel, et cela passe notamment par l'intervention du spirituel dans les récits. Ce qui rend cela plus acceptable dans le dessin animé, c'est que, d'un point de vue purement technique, l'animation est plus à même d'insérer des éléments fantastiques, tels que le folklore, les personnages mystiques ou même des créatures inexistantes dans le monde réel que les films en prises de vue réelles. La raison à cela est que le contrat de communication n'est pas le même. Dans un dessin animé, le spectateur accepte que tout ce qu'il va voir tienne de l'ordre du dessin, de l'irréel, tandis que dans un film en prises de

vue réelles, s'il est confronté à un personnage mythologique, ou même un tant soit peu fantastique, il va éprouver un sentiment de méfiance qui va le pousser à établir une limite claire entre ce qui est réaliste et ce qui ne l'est pas.

À partir de là, l'on peut admettre qu'intégrer du fantastique dans le film d'animation est bien plus simple pour faire passer un message que dans un film en prises de vue réelles. Toutefois, cela ne signifie pas que les frontières entre réel et imaginaire ne peuvent pas être brouillées. C'est le cas de Miyazaki, par exemple, qui s'attache à penser « un entremêlement des deux mondes, jusqu'à ce que leur écart s'estompe. » (Bortzmeyer, 2020, p. 168) Ainsi, dans *Nausicaä*, l'existence de la forêt toxique étant posée comme allant de soi et ayant une origine rationnelle dès le début du film, tout l'imaginaire créé à partir de ce postulat se fonde dans le cadre réaliste dans lequel Miyazaki inscrit ses personnages. Cela est renforcé aussi par l'insertion de scènes de la vie quotidienne qui permettent de rappeler que les protagonistes s'inscrivent dans un cadre de vie tout à fait banal en dehors de l'aventure qu'ils sont en train de vivre ; ces personnages réalistes sont sur un pied d'égalité avec les créatures monstrueuses qu'ils côtoient.

Dans le cas d'*Origine* et des *Enfants du temps*, la frontière entre imaginaire et réel est encore plus floue. Si d'un point de vue occidental, l'on perçoit la part de spiritualité dans ces films comme quelque chose appartenant au domaine de la fiction pure et de l'irréel, il n'en va pas de même pour le public japonais dont la vie est organisée autour de rituels animistes. Comme il n'existe pas d'au-delà dans le shintoïsme, le monde spirituel existe en parallèle à celui des hommes ; dès lors, il n'y aurait qu'une membrane plus ou moins perméable entre les deux mondes. C'est sur cette perméabilité que vont jouer les successeurs de Miyazaki, notamment dans les deux films qui nous intéressent ici. Selon Bortzmeyer, l'imaginaire japonais prendrait « la forme d'une doublure du monde, qui en signale les tangentes possibles. [...] Autrement dit, l'imaginaire ne serait, comme la nature des Modernes, qu'un territoire à piller. » (2020, p. 169) Dès lors, les réalisateurs japonais montreraient d'autres manières d'habiter ces mondes.

3. Construction formelle des films du corpus

Cette exploration des possibles de la part des réalisateurs japonais qui nous intéressent rentre dans la ligne de conduite des auteurs des fictions apocalyptiques. Il

s'agit en effet de montrer comment le monde pourrait arriver à sa fin et comment ce temps de la fin pourrait marquer le début d'un nouveau mode de vie, voire d'une nouvelle ère.

La construction formelle des films permet au réalisateur de faire passer son message et au spectateur d'en tirer les conclusions nécessaires. Selon nous, la temporalité, le point de vue et l'ajout de scènes post-génériques contribuent à faire de ces films des vecteurs de message écologique.

a. La temporalité

Nous l'avons vu, le traitement du temps est différent dans les films. Si *Les Enfants du temps* se déroule dans le monde contemporain, *Nausicaä* et *Origine* ont lieu dans un futur plus ou moins lointain. Tant Miyazaki que Sugiyama ont fait le choix de montrer dans le générique d'ouverture le récit de la catastrophe. Cependant, chez Miyazaki, ce récit a une valeur explicative de la scène d'ouverture qui, elle, se situe dans le présent de l'action. On est donc face à une forme de flash-back permettant de donner au spectateur les outils nécessaires à la contextualisation du récit. À l'inverse, *Origine* s'ouvre directement sur la mise en scène de la destruction de la planète.

Dans les deux cas, le film va être ponctué de bribes du passé montrant des épisodes de la vie quotidienne de Toola ou des souvenirs marquants de l'enfance de Nausicaä. Il s'agit de créer une relation d'empathie avec le spectateur. Tel personnage agit de telle façon parce qu'il lui est arrivé telle chose. Ces flash-backs ne viennent pas perturber le fil du récit, mais apportent au contraire un supplément d'informations. Les films se déroulant dans une temporalité où tout est présenté comme allant de soi pour les personnages — les insectes géants, les vapeurs toxiques, les esprits de la forêt, etc. —, cela permet au spectateur de se rapprocher de ceux-ci et de comprendre le chemin parcouru pour en arriver là où ils en sont. On comprend par exemple que Nausicaä a toujours fait preuve d'empathie envers les Ômus et qu'elle a vécu un traumatisme face au comportement cruel des adultes qui ont tué le bébé Ômu qu'elle tentait de protéger.

Chez Makoto Shinkai, les évocations du passé sont assez brèves et, quand elles ne sont pas accompagnées par une voix les expliquant, difficilement identifiables en tant que telles. Il s'agit réellement de bribes furtives s'arrêtant sur des impressions bien plus que sur des épisodes concrets, si l'on exclut le souvenir de Hina découvrant le *torii* au sommet

d'un immeuble. Ce qui va aussi différencier ce film des deux autres, c'est l'ellipse de trois ans entre la fin de l'aventure de Hodaka et Hina et le retour à Tokyo de celui-ci. Si les flash-backs se passaient de commentaires et pouvaient être compris aisément, Shinkai passe par le biais de la parole de ses personnages pour expliquer ce qu'il s'est passé.

b. Le point de vue

Cette nécessité de faire parler les personnages s'explique par le choix de la focalisation opéré par Makoto Shinkai. En effet, le point de vue adopté est celui de Hodaka ; on est donc dans une focalisation interne avec une narration *in media res*. En raison de cela, le spectateur est aussi ignorant que lui de ce que cache Hina. Il n'a accès aux informations que lors des évocations du passé dont nous parlions plus haut. Au cours de celles-ci, la focalisation change pour adopter le point de vue de celui qui assume la narration à ce moment-là. À aucun moment, le spectateur n'en sait plus que Hodaka ou Hina.

C'est tout le contraire dans les deux autres films. On a affaire à ce que Jullier appelle la focalisation spectatorielle ; selon lui, ce procédé « ne limite que le savoir des personnages et nous autorise flatteusement à disposer de plus d'informations qu'eux sur ce qui se trame. » (2012, p. 75) Ce qui saute aux yeux quand on regarde ces films, c'est que la plupart des personnages semblent avoir oublié la catastrophe qui les a menés à la situation dans laquelle ils se trouvent. Seuls les anciens possèdent ce savoir et le dévoilent de temps en temps à la communauté qui les entoure. Ce sont eux qui possèdent les clés de compréhension. Les personnages qui se sont adaptés au nouveau monde font peu ou pas référence à l'époque moderne, tandis que ceux qui veulent y retourner ne possèdent qu'une vision partielle et idéalisée de ce qu'était l'anthropocène.

Selon nous, le recours aux scènes catastrophiques dans les génériques d'ouverture permet au spectateur de s'intégrer dans la communauté des personnages éclairés. Ces personnages, comme les décrit Wadbled (2012), sont tout à fait banals, et il en est de même pour les héros. Dès lors, il est plus facile de s'identifier aux réactions des personnages ; il y a un « partage de sensibilité avec les personnages. » (Wadbled, 2012, p. 105) Puisqu'il est intégré dans une communauté avec laquelle il partage les mêmes

émotions, le spectateur ne restera pas insensible face au spectacle du sacrifice de ces adolescents sur qui repose l'avenir du monde.

c. Quand les scènes post-générique délivrent le vrai message

Nous l'avons évoqué, la fin des *Enfants du temps* est assez pessimiste en ce sens qu'elle affirme qu'il est déjà trop tard et qu'il ne faut pas compter sur le sacrifice des jeunes générations pour régler tous les problèmes. Par contre, *Nausicaä* et *Origine* se clôturent sur un constat bien plus optimiste. En effet, le monde est sauvé, une forme d'équilibre a été trouvée avec les forces antagonistes.

Les scènes post-générique de ces deux films sont, pour Le Roux, une « perche tendue à notre monde » (2009, p. 142), en ce sens qu'elles montrent qu'un avenir est possible. Le choix d'une jeune plante n'est pas anodin ; cela montre toute la fragilité du monde qui reste à construire. L'équilibre établi avec la nature est tout aussi fragile, et il ne tient qu'à l'être humain de le préserver au mieux sans retomber dans les travers qui l'ont mené à la fin du monde.

Par l'intermédiaire de ces scènes, les réalisateurs ajoutent une dimension sémiopragmatique à leur film. Mise en place par Roger Odin, il s'agit de voir comment le film « donne au spectateur les consignes de lecture qui lui permettront d'adopter un mode de production de sens et d'affects adaptés » (Odin, 2000, p. 76). À partir de ce principe, Miyazaki et Sugiyama, et Shinkai en situant son film dans le Japon contemporain, entraînent chez le spectateur une introspection et interrogent avec lui ce qu'il se passe dans le réel. C'est bien là que se situe la puissance critique de ces fictions de la fin du monde.

4. Conclusion partielle

Le cinéma d'animation a la particularité de refléter les principes de l'animisme au cœur même de sa conception ; il met en scène des objets animés. Forte d'une expérience remontant à un siècle et sous-tendue par une croyance en l'animisme encore présente, là où les sociétés occidentales l'ont perdue, l'animation japonaise nous semble être le médium idéal pour aborder les fictions postapocalyptiques à caractère écologique.

Le choix de la temporalité et du point de vue, ainsi que le brouillage entre réel et imaginaire sont autant de moyens que les réalisateurs japonais ont en leur possession pour pousser les spectateurs à s'interroger sur le temps présent et leur condition d'être humain s'inscrivant dans l'anthropocène.

Conclusion générale

Les films apocalyptiques ont tous une puissance critique. Leur objectif est de montrer, dans le cas d'une fin du monde de nature élémentielle, que l'homme est responsable de la catastrophe qui lui arrive. Dès lors, l'une des solutions proposées par ces fictions est de reconsidérer notre rapport au monde qui nous entoure, mais aussi notre rapport avec nous-mêmes.

Cette réflexion passe d'abord par la manière dont chacun perçoit le rôle qui lui est attribué. Ainsi, nous avons pu observer que les adultes, ceux possédant le pouvoir et sur qui devraient reposer les responsabilités et le destin de notre ère, ont en fait abandonné et n'ont, pour la plupart, que des objectifs égoïstes basés sur une volonté de revenir à un état leur garantissant un confort de vie. C'est en réalité sur la jeune génération que tout repose, aussi bien la résolution du problème que l'avenir de l'humanité. Les anciens tenant le rôle de guide sont ceux qui n'ont pas été assez forts que pour entamer le changement qu'ils voulaient voir arriver. Cette jeune génération est celle que l'on sacrifie à plusieurs niveaux. Dans les films, ils sacrifient leur innocence, mais aussi leur vie ou leur futur, pour garantir le bien-être commun avant le leur.

En s'attaquant à l'homme, et à l'avenir de cette jeunesse sacrifiée, la nature reprend ses droits sur un homme qui, à force de violences inconsidérées à son encontre, a fini par la dominer. C'est bien parce que la trace de l'homme a une influence aussi importante que l'évolution géologique naturelle de la terre que nous nous retrouvons au bord d'une apocalypse. Ce que ces films nous montrent, c'est que la nature se défend, à coup de catastrophes naturelles ou avec l'intervention des esprits l'habitant, mais qu'elle peut aussi être bienveillante avec l'être humain. Tout est affaire de communication et de compréhension mutuelle, d'où la nécessité de revoir ses rapports avec l'autre, humain, animal ou végétal, et avec la terre.

Cette révision des rapports avec les existants — tels qu'ils sont nommés selon les cultures animistes — est une question pour laquelle le cinéma d'animation est propice. De par son rapprochement avec l'animisme puisqu'il s'agit de donner vie à des dessins, le film d'animation nous paraît être le support idéal pour aborder la fin du monde et surtout la contre-attaque de la nature sur les hommes qui l'ont sans cesse malmenée depuis la

révolution industrielle. Le cinéma d'animation japonais, plus que les autres peut-être, est celui qui transmet le message de la manière la plus claire grâce au brouillage des frontières entre imaginaire et réel. Ce procédé s'intègre aisément dans la culture japonaise qui admet aisément la coexistence du monde spirituel avec le monde réel, puisqu'il s'agit d'une des composantes du shintoïsme ; nous côtoyons les esprits au quotidien et il nous revient de les honorer.

Nous n'avons bien sûr pas pu aborder tous les aspects relevant de notre question de recherche dans les limites de ce travail ni tous les films d'animation japonais existants. Nous pensons notamment à l'importance des rôles féminins dans les films de notre corpus. Il nous est apparu que les femmes, jeunes ou vieilles, occupaient une place particulière dans la construction de ces récits, mais nous laissons à d'autres le soin d'approfondir cette question.

Bibliographie — Filmographie

1. Filmographie

MIYAZAKI, H. (Réalisateur). (1984). *Nausicaä de la Vallée du Vent* [Film]. Studio Topcraft.

SHINKAI, M. (Réalisateur). (2019). *Les Enfants du Temps* [Film]. CoMix Wave Films.

SUGIYAMA, K. (Réalisateur). (2006). *Origine. Spirits of the Past* [Film]. Gonzo.

2. Bibliographie

BORTZMEYER, G. (2020). « Miyazaki – un voyage par-delà nature et culture ». *Socialter hors-série n° 8 — le réveil des imaginaires*, 164-169.

CHARTIER, D. (2016, 18 octobre). *Gaïa : hypothèse scientifique, vénération néopaienne et intrusion*. Géoconfluences. <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/fait-religieux-et-construction-de-l-espace/corpus-documentaire/gaia-hypothese-scientifique-veneration-neopaienne-et-intrusion>

CHELEBOURG, C. (2012). « Les écofictions catastrophiques dans le cinéma contemporain ». Dans S. Fevry, S. Goriely & A. Join-Lambert (dirs.), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. (p. 59-69). L'Harmattan.

CRUTZEN, P. & STOERMER, E. (2000). « The Anthropocene ». Dans L. Robin, S. Sörlin & P. Warde (2013), *The Future of Nature* (p. 483-490). Yale University Press.

DENIS, S. (2017). *Le Cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires* (3^e édition). Armand Colin.

DESCOLA, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.

- ENGÉLIBERT, J.-P. (2019). *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*. La Découverte.
- FURUHATA, Y. (2022). « *Weathering with You: Mythical Time and the Paradox of the Anthropocene* ». *Representations*, 157, 68-89.
<https://online.ucpress.edu/representations/article/157/1/68/119574/Weathering-with-YouMythical-Time-and-the-Paradox>
- HARTOG, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Points.
- JULLIER, L. (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Flammarion.
- KWEDI, J. « Les ambiguïtés d'une vision du monde ». Dans V. Lopez (dir.), *Hayao Miyazaki. Nuances d'une œuvre*. (p. 235-258). Les moutons électriques.
- LATOUR, B. (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. La Découverte.
- LATOUR, B. (2017). *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*. La Découverte.
- LE ROUX, S. (2009). *Hayao Miyazaki, Cinéaste en animation. Poésie de l'insolite*. L'Harmattan.
- MATHIS, A. (2018). *Un monde parfait selon Ghibli*. Playlist Society.
- MINNE, S. (2018). « Mort et souffrance dans *Nausicaä de la Vallée du Vent* et *Princesse Mononoké* ». Dans V. Lopez (dir.), *Hayao Miyazaki. Nuances d'une œuvre*. (p. 175-196). Les moutons électriques.
- NAPIER, S. (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle : Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Palgrave.
- NAPIER, S. (2021). *Le monde de Miyazaki*. imho.
- ODIN, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck Université.

- PAGACZ, L. (2012). « L'apocalypse écologique d'*Avatar* : lecture à partir de la tradition littéraire hispano-américaine ». Dans S. Fevry, S. Goriely & A. Join-Lambert (dirs.), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. (p. 71-82). L'Harmattan.
- PINON, M & BUNEL, P. (2017). *Un siècle d'animation japonaise*. Ynnis Editions.
- PROUST TANGUY, J. (2018). *Japon! Panorama de l'imaginaire japonais*. Les moutons électriques.
- PRUVOST-DELASPRES, M. « Le cercle et la ligne : de la répétition de la catastrophe à l'omniprésence de la crise ». Dans V. Lopez (dir.), *Hayao Miyazaki. Nuances d'une œuvre*. (p. 197-220). Les moutons électriques.
- ROELEN, C. (2021). « Hayao Miyazaki, éducateur précoce en Anthropocène? ». *Recherches & éducations*, 23.
<https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.11982>
- TROUILLARD, E. (11 mai 2011). « Géographie animée : l'imaginaire spatial d'Hayao Miyazaki ». Dans ENS Ulm, *Géographie, arts et littérature [Séminaire]*.
- TROUILLARD, E. (2015). « Le poids de l'espace dans l'œuvre de Hayao Miyazaki ». *Géographie et cultures*, 88, 233-247. <https://doi.org/10.4000/gc.3126>
- TROUILLARD, E. (2019). *Hayao Miyazaki et l'acte créateur. Faire jaillir le monde dessiné en soi*. L'Harmattan.
- WADBLED, N. (2012). « Le dépassement du traumatisme dans les blockbusters à l'époque de la crainte écologique ». Dans S. Fevry, S. Goriely & A. Join-Lambert (dirs.), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. (p. 101-110). L'Harmattan.