



La forêt dans les longs-métrages de Hayao Miyazaki : une poétique écologique fondée sur la métamorphose

Hélène Vial

► To cite this version:

Hélène Vial. La forêt dans les longs-métrages de Hayao Miyazaki : une poétique écologique fondée sur la métamorphose. Frédéric Calas et Pascale Auraix-Jonchière. Nouveaux récits sur la forêt, Presses Universitaires Blaise Pascal, A paraître. hal-03650823

HAL Id: hal-03650823

<https://uca.hal.science/hal-03650823>

Submitted on 25 Apr 2022

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

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

La forêt dans les longs-métrages de Hayao Miyazaki : une poétique écologique fondée sur la métamorphose

Hélène Vial, Université Clermont Auvergne, CELIS

Élément majeur de la topographie du Japon et de la culture japonaise, la forêt revêt dans l'œuvre foisonnante du dessinateur, réalisateur et producteur Hayao Miyazaki une importance considérable, au point que non seulement plusieurs de ses réalisations, mais l'ensemble même de sa production peuvent être définis, pour reprendre le titre du présent volume, comme de « nouveaux récits sur la forêt ». Je voudrais proposer ici une esquisse de réflexion sur ces récits, ou sur ce grand récit, en faisant l'hypothèse qu'il(s) peu(ven)t nous éclairer sur la singularité et la force de la réflexion miyazakienne à propos des relations entre l'homme et le monde dans lequel il vit et du rôle joué par l'art, et l'artiste, dans ces relations et leur représentation.

Par souci de simplification, cette étude se concentrera sur les onze longs-métrages réalisés par Hayao Miyazaki¹, et le parcours que je suivrai à partir d'eux me permettra d'en faire une lecture hybride, car de nature écopoétique – en entendant par là une approche de la création artistique (en grec *poiêsis*) dans ses rapports avec l'environnement naturel (l'*oikos*²) –, mais recourant, pour ouvrir et étayer l'analyse, à des extraits des *Métamorphoses* d'Ovide qui sont d'une manière ou d'une autre en rapport avec la forêt³. Il ne s'agit pas ici de gommer imprudemment les spécificités culturelles en supposant de manière hasardeuse des sortes d'universaux de la pensée humaine qui permettraient de faire une lecture ovidienne des longs-métrages de Miyazaki ou une lecture miyazakienne des *Métamorphoses*. L'objectif poursuivi ici est d'utiliser, en contrepoint, des passages de la grande épopée des corps transformés pour observer les formes et les significations de la forêt dans une œuvre cinématographique qui non seulement se nourrit de références antiques⁴, mais a pour centre de gravité, comme l'œuvre d'Ovide et en particulier les *Métamorphoses*, le motif de la métamorphose, activé avec toutes ses implications et toute sa puissance dans la perspective d'une conception écologique de la vie et de la création.

¹ *Le Château de Cagliostro* (1979), *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984), *Le Château dans le ciel* (1986), *Mon voisin Totoro* (1988), *Kiki la petite sorcière* (1989), *Porco Rosso* (1992), *Princesse Mononoké* (1997), *Le Voyage de Chihiro* (2001), *Le Château ambulant* (2004), *Ponyo sur la falaise* (2008), *Le vent se lève* (2013). La bibliographie est désormais foisonnante. Pour la présente étude, j'ai consulté : V.-P. Toccoli, *Miyazaki l'enchanteur*, Nantes, Amalthée, 2008 ; R. Colson et G. Régner, *Hayao Miyazaki. Cartographie d'un univers*, Lyon, Les Moutons électriques, 2010 ; S. Le Roux, *Hayao Miyazaki, cinéaste en animation. Poésie de l'insolite*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; G. Berton, *L'Œuvre de Hayao Miyazaki. Le maître de l'animation japonaise*, Toulouse, Third Éditions, 2018 ; S. Bénédicte, *Hayao Miyazaki. Au gré du vent*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2018 ; V. Lopez (dir.), *Hayao Miyazaki. Nuances d'une oeuvre*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2018 ; E. Trouillard, *Hayao Miyazaki et l'acte créateur. Faire jaillir le monde dessiné en soi*, Paris, L'Harmattan, « Cinémas d'animations », 2019 ; S. J. Napier, *Le Monde de Miyazaki*, Paris, Éditions Imho, 2020.

² Cf. en particulier S. Knickerbocker, *Ecopoetics : The Language of Nature, the Nature of Language*, Boston, University of Massachusetts Press, 2012. Cf. également P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject (Tête nue), 2015 ; A. Romestaing, P. Schoentjes et A. Simon (dir.), « Écopoétiques. Présentation », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 11, 2015, p. 1-5 ; et l'atelier « Écopoétique » de *Fabula* (<https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique>).

³ Sur la forêt dans l'Antiquité, notamment selon des perspectives lexicales, botaniques, religieuses ou écologiques, cf. P. Fedeli, *La Natura Violata. Ecologia e Mondo Romano*, Palermo, Sellerio, 1990 ; O. de Cazanove et J. Scheid (dir.), *Les Bois sacrés : actes du colloque international organisé par le Centre Jean Bérard et l'École pratique des Hautes Études (V^e Section), Naples, 23-25 novembre 1989*, Naples, Centre Jean Bérard, 1993 ; J.-C. Béal (dir.), *L'Arbre et la Forêt, le Bois dans l'Antiquité*, Paris, De Boccard, 1995 ; J.-L. Vernet, *L'Homme et la Forêt méditerranéenne : de la préhistoire à nos jours*, Paris, Errance, 1997 ; C. Otto, « Lat. *lucus*, *nemus* "bois sacré" et les deux formes de la sacralité chez les Latins » *Latomus*, 59(1), 2000, p. 3-7 ; S. Amigues, « Quelques aspects de la forêt dans la littérature grecque antique », dans *ead.* (dir.), *Études de botanique antique*, Paris, De Boccard, 2002, p. 225-241 ; E. Malaspina, « La forêt : lieu de plaisir-absence de plaisir », dans P. Galand-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal (dir.), *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 11-28 ; P. Voisin (dir.), *ECOLQ. Écologie et Environnement en Grèce et à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, « Signets », 2014.

⁴ Cf. H. Vial, « Hypothèses sur la présence de l'Antiquité grecque et romaine dans l'œuvre de Hayao Miyazaki », M. Bost-Fievet et S. Proveni (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, Science-fiction, Fantastique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 509-523.

Cet itinéraire comportera onze courtes étapes, autant que de films – mais sans ordre chronologique global⁵, et sans qu'à une étape corresponde un film –, définies selon les principales fonctions de la forêt dans l'œuvre animée de Hayao Miyazaki. Celles-ci peuvent être regroupées selon trois grands axes permettant d'aller de la présence la plus « passive » de la forêt à la plus « active » : la forêt intervient comme réceptacle (étapes 1 à 4), comme terrain d'évolution (étapes 5 à 8) et comme lieu de création (étapes 9 à 11). Il va sans dire que ces distinctions sont uniquement destinées à structurer mon propos autour d'aspects particulièrement saillants et ne sont aucunement faites par le réalisateur lui-même, dont l'œuvre complexe et – c'est le cas de le dire – arborescente ne se laisse pas plus que les *Métamorphoses* d'Ovide enfermer dans des classements théoriques. Je ne propose d'ailleurs ici aucune théorie, mais un mode et un angle de lecture dont la seule véritable ambition est peut-être de donner au lecteur l'envie de voir ou de revoir les onze longs-métrages abordés.

Un réceptacle

Dans de nombreuses scènes ou même simplement images des films de Miyazaki, la forêt est avant tout un réceptacle, c'est-à-dire un lieu par lequel les personnages et les événements sont, à un moment donné de l'histoire, accueillis ; et nous verrons ici, en quatre temps, en quoi cette fonction d'accueil est déjà, en elle-même, multiple, allant de la neutralité d'un simple paysage jusqu'au rôle de creuset agissant des passions, en passant par les notions intermédiaires de point de passage et de lieu d'enregistrement.

Un paysage

Que la forêt soit un paysage, voire le paysage caractéristique du Japon est une évidence, les deux tiers du pays en étant recouverts. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir de très nombreuses forêts dans l'œuvre de Hayao Miyazaki, même quand, et c'est souvent le cas, l'action du film se passe ailleurs qu'au Japon – on note toutefois alors des hybridations avec des éléments japonais –, qu'il s'agisse d'une zone géographique assez précisément identifiée, au moins comme européenne (dans *Le Château de Cagliostro*, *Kiki la petite sorcière*, *Porco rosso* et *Le Château ambulant*), d'un lieu imaginaire (la Vallée du Vent et les autres régions représentées dans *Nausicaä de la Vallée du vent*), ou encore d'un autre élément que la terre (les airs dans *Le Château dans le ciel*).

Autrement dit, la forêt, chez Miyazaki, fait naturellement partie du paysage, et même, dans de nombreux cas, est le paysage. Dès le générique de début du *Château de Cagliostro*, l'on voit le héros, Edgar de la Cambriole, alias Arsène Lupin III, petit-fils d'Arsène Lupin, et son acolyte Jigen pique-niquer dans une forêt, et plusieurs moments de ce film – la découverte de la principauté de Cagliostro avec ses rochers escarpés et boisés, une course-poursuite entre les arbres, une marche au milieu d'une allée arborée – offrent aux yeux du spectateur cette présence simple de la forêt dans le décor. C'est également le cas dans *Kiki la petite sorcière*, où l'héroïne éponyme, une jeune sorcière, survole des forêts depuis son balai et, lors d'un épisode d'épuisement et d'amenuisement de ses pouvoirs, va se reposer dans la maison au milieu des bois de son amie peintre Ursula ; et dans *Porco rosso*, qui se passe essentiellement dans les airs et en mer puisque le héros, Marco alias « Porco rosso », est un pilote d'hydravion, mais qui nous montre ici et là des forêts ou des échantillons de forêts, que ce soit sur l'île où Marco a son refuge, sur celle où Gina, la femme qu'il aime, tient un hôtel, sur celle, déserte, où il se cache de son rival américain, ou sur les régions qu'il survole. Dans *Le Voyage de Chihiro*, le lieu où se déroulent la métamorphose des parents de la jeune Chihiro et les aventures surnaturelles de celles-ci est découvert par eux quand le père emprunte en voiture un chemin

⁵ En revanche, quand, dans un même développement, deux ou plusieurs films seront cités à l'appui d'un argument, ils le seront dans l'ordre chronologique, sauf si un autre principe de regroupement est privilégié.

forestier qu'il croit être un raccourci. *Le Château ambulant* montre çà et là des forêts, sa jeune héroïne, Sophie, quittant la ville après sa métamorphose en vieille femme et s'embarquant sur la machine volante du magicien Hauru, qui parcourt entre autres des paysages boisés. La maison où, dans *Ponyo* sur la falaise, vivent le petit Sôsuké et sa mère Lisa se trouve dans les arbres, un peu à l'écart d'un village de bord de mer où la forêt est très présente, forêt qui, une fois partiellement engloutie sous les eaux de la mer lors du tsunami provoqué par Ponyo, l'héroïne, nous offre pendant un long moment certaines des plus belles images du film – et une première image ovidienne peut nous venir, celle du Déluge du livre I, qui inverse toutes les caractéristiques du monde et submerge les forêts : « Sous l'eau, les Néréides admirent bois, villes et maisons. / Les dauphins vivent dans les forêts, se jettent / aux plus hautes branches, cognent et bousculent les troncs⁶. » Enfin, dans *Le Vent se lève*, ce sont encore des forêts qui entourent une maison, un hôtel, un sanatorium, qui sont survolées en avion ou traversées en train, et qui apparaissent dans l'antépénultième et la pénultième images du générique de fin.

La forêt, chez Miyazaki, fait donc partie – et plus encore en raison de l'empreinte japonaise de toute son œuvre – du monde, de sa beauté, de son harmonie, tout comme elle fait partie du monde décrit par Ovide dans les *Métamorphoses*, et qui se trouve représenté en miniature sur les portes du palais du Soleil au livre II :

L'ouvrage surpassait la matière ; Mulciber
a brodé les eaux qui entourent les terres du milieu
et le globe et le ciel suspendu sur le globe.
L'onde a des dieux bleus, Triton l'harmonieux,
Protée le changeant, et celui qui presse de ses bras
le dos atroce des baleines, Égéon.
Doris et ses filles, les unes qu'on voit nager,
d'autres qui sur un rocher sèchent leurs cheveux verts,
d'autres qui voyagent sur un poisson. Toutes n'ont pas même visage
mais presque – comme c'est chez les Sœurs.
La terre porte des hommes, des villes, des forêts, des bêtes,
des fleuves, des nymphes, des divinités de campagne.
Au-dessus est posée une image du ciel qui luit,
six constellations à la porte de droite, six à la porte de gauche⁷.

Un point de passage

La forêt fait donc partie intégrante du paysage miyazakien, et les personnages passent non seulement près d'elle ou, souvent, au-dessus d'elle, mais par elle. Or, ces passages-là révèlent qu'elle n'est pas toujours un lieu neutre, dont les essences – et en particulier celles qui poussent au Japon, feuillus et conifères, bambous, arbres à fleurs comme le magnolia et à fruits comme le cerisier ou le prunier – s'offrent à la vue et accueillent parfois les personnages pour une halte destinée à se restaurer, se reposer ou se cacher. En effet, la forêt des longs-métrages de Hayao Miyazaki est souvent un lieu de passage actif, en ce sens qu'elle s'avère à plusieurs reprises être une interface entre les mondes, les niveaux, les sphères.

C'est d'abord, parfois, un point où se rejoignent le monde des vivants et le monde des morts. Ainsi, dans *Le Château dans le ciel*, l'objet de la quête menée par les différents personnages est Laputa, une île suspendue dans le ciel, surmontée d'arbres, mais dont on comprend au fil du film qu'elle a pour armature un arbre gigantesque abritant lui-même d'autres arbres, autrement dit qu'elle est une île-arbre-forêt. Or, cette île, qui a été abandonnée par ses habitants à la suite d'une catastrophe provoquée par un mésusage de la science, abrite en sa partie centrale une pierre tombale ; et c'est sur celle-ci que le robot jardinier resté seul sur

⁶ Ovide, *Métamorphoses*, I, 301-303 (traduction de M. Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017 ; réédition au Livre de Poche en 2020).

⁷ *Ibid.*, II, 5-18.

Laputa conduit les deux jeunes héros, Shiita et Pazu, les menant ainsi à la vérité de l'île, restée coincée entre la vie et la mort, et de leur propre itinéraire initiatique, qui dépassera cette alternative en faisant connaître à l'île une métamorphose écologique, la science s'effaçant derrière un retour à l'état de nature.

On le voit, ce sont aussi les dimensions du temps qui se rejoignent dans la forêt miyazakienne : au cœur de l'arbre, et des arbres, de Laputa, repose le passé maudit de cette nouvelle Atlantide dont la civilisation trop ambitieuse et trop orgueilleuse a péri par sa propre *hybris*, et c'est la pureté d'âme de deux enfants qui, contre la folie de ceux qui veulent faire de l'île une arme de destruction massive, offre dans le présent d'une rencontre humaine – entre Shiita, princesse de Laputa, Pazu, dont le père aviateur a autrefois vu l'île et est mort de ne pas avoir été cru quand il en a fait le récit, et Dora, cheffe au grand cœur d'une bande de pirates – un avenir apaisé à ce lieu et à l'arbre, aux arbres qui le constituent. Les forêts de *Nausicaä de la Vallée du Vent* et de *Princesse Mononoké*, essentielles dans la narration dont elles sont de véritables personnages, sont des interfaces entre passé et futur du monde, de l'humanité, des héros et du récit lui-même. Le camphrier géant de *Mon voisin Totoro*, qui lui aussi est un arbre-forêt, et le chemin sous les arbres du *Voyage de Chihiro* sont également des lieux de convergence de toutes les facettes du temps.

Ce qui se rencontre dans ces forêts, ce sont aussi la sphère humaine et la sphère divine. Comme les bois de l'Antiquité gréco-romaine, les bois des films de Miyazaki sont des lieux sacrés, et c'est d'ailleurs l'une des sources de l'inquiétude de Chihiro quand son père, s'étant trompé de route pour rejoindre leur nouvelle maison, s'entête à s'enfoncer dans la forêt où figurent des statues que la jeune fille remarque avec appréhension, comme autant de signaux d'une présence surnaturelle. Dans tous les longs-métrages où la forêt joue un rôle narratif majeur – *Nausicaä de la Vallée du Vent*, *Le Château dans le ciel*, *Princesse Mononoké*, et dans une moindre mesure *Mon voisin Totoro* et *Le Voyage de Chihiro* –, l'humain peut à tout moment y côtoyer le divin, toujours avec comme horizon la définition d'un nécessaire équilibre entre les deux univers, c'est-à-dire d'une délimitation par l'humanité de sa juste place si elle ne veut pas subir la colère des dieux.

En écho à cette fonction d'interface multiple conférée par Miyazaki à la forêt, lisons la description de l'arbre sacré qui, au livre VII des *Métamorphoses*, s'offre à la vue du roi d'Égine, Éaque, impuissant à mettre fin à la peste qui ravage son peuple, après qu'il a imploré Jupiter, son père, et obtenu de lui un présage favorable, et éprouvons avec lui le *thambos* des Grecs, cette émotion mêlant étonnement, crainte et admiration que les hommes ressentent en présence du divin :

Il y avait à côté, aux branches dépliées, un très rare
chêne sacré, de la famille de celui de Dodone.
Ici nous voyons en longue armée des fourmis qui ramassent les grains,
elles portent dans leur toute petite bouche un gros poids.
Elles suivent leur chemin dans l'écorce plissée.
Je m'étonne de leur nombre : « Tout ça, père puissant ! dis-je,
donne-moi autant d'habitants, remplis mes murs vides. »
L'arbre a tremblé. Branches remuées, sans un souffle, le haut chêne
fait du bruit ; moi, épouvanté, mes membres se hérissent de peur,
mes cheveux se dressent ; je donne des baisers à la terre
et au tronc de l'arbre ; je n'avoue pas mon espoir
mais j'espère, dans mon cœur je caresse mes vœux⁸.

Une instance d'enregistrement

⁸ *Ibid.*, VII, 622-633.

La forêt est donc, dans le cinéma de Hayao Miyazaki, un carrefour de la vie et de la mort, du passé et du futur, de l'humain et du divin. Or, ce carrefour n'est pas indifférent à ce qui s'y croise : il en est affecté jusqu'en ses ultimes profondeurs, car il en est le lieu d'enregistrement – ce qui nous conduit, cette fois directement, au cœur de la poétique écologique de Miyazaki, fondée sur l'idée que les actions humaines viennent s'imprimer au cœur de la nature et que celle-ci en est à la fois le miroir, le lieu de mémoire et un témoin actif et réactif.

La plus grande illustration de cette poétique, avec *Princesse Mononoké*, est *Nausicaä de la Vallée du Vent*, que l'on peut lire – tout comme *Princesse Mononoké* – comme une fable sur le nécessaire respect, par l'humanité, de son environnement, et sur la tentation qu'elle ressent constamment de céder à la soif de pouvoir et à l'*hybris* guerrière, risquant alors de rompre l'équilibre fragile de l'écosystème global et de faire sombrer le monde, et elle-même, dans le chaos et la destruction. Or, le film gravite entièrement autour de la *Fukai*, une forêt que la pollution humaine a rendue toxique et qui, peu à peu, étend ses spores – que l'on voit dès la première image du film – sur les régions encore saines du monde. Aveuglés par leur rage de conquête et leurs pulsions homicides, les puissants Tolmèques ne comprennent pas que la toxicité de cette forêt est le reflet de la folie humaine et que plus ils s'acharnent à la détruire tout en cherchant à dominer les autres peuples, plus ils précipitent leur propre perte. Seule Nausicaä, princesse de la Vallée du Vent, où les seules énergies utilisées sont le vent et l'eau, observe avec attention cette forêt et en perçoit la nature et la fonction. L'arbre-forêt qui constitue Laputa dans *Le Château dans le ciel* est, lui aussi, une incarnation de la démesure des hommes, qui dans leur furie de savoir et de puissance l'ont transformée en arme. Quant à la forêt de *Princesse Mononoké*, elle souffre au fur et à mesure que les habitants du village des forges, conduits par l'impérieuse Dame Eboshi, gagnent par la déforestation du terrain pour extraire le minerai de fer. Et quand au contraire, dans *Nausicaä de la Vallée du Vent*, *Le Château dans le ciel* ou *Mon voisin Totoro*, des êtres vigilants et courageux prennent la responsabilité de reconstituer la forêt, c'est cette fois-ci en miroir de la beauté de la condition humaine qu'elle se transforme.

Ainsi la forêt est-elle un lieu de mémoire, d'enregistrement inplacable de l'histoire du monde et, en elle, de l'action de l'humanité. La *Fukai* de *Nausicaä de la Vallée du Vent*, elle, est dotée dans toutes ses composantes d'une fonction mémorielle, et alors que les Tolmèques la prennent pour « une simple forêt » – l'expression est employée par le chef de l'armée – et ne voient d'elle que la nuisance pour les hommes, Nausicaä comprend que c'est au contraire la nocivité humaine qui est venue s'y matérialiser. Dans *Le Château dans le ciel*, la structure de Laputa est un arbre contenant d'autres arbres, mais entrelacé au bâtiment (le château du titre) construit par les hommes, et dont la partie basse est représentée comme un hybride de forêt et de labyrinthe minéral, le cœur de la puissance destructrice de l'île étant contenu dans une sorte de monstrueuse bibliothèque, de *data center* regroupant, entre les racines de l'arbre et des arbres, les équipements constitutifs d'un système d'information.

Ainsi le motif de la forêt entre-t-il dans le discours tenu par Miyazaki, dans toute son œuvre, sur la nécessité de se souvenir et, pour cela, de regarder autour de soi les *monumenta* dont la nature est pleine, les objets de mémoire qu'elle place constamment sous nos yeux et que, trop souvent, nous ne voyons pas. Dans cette perspective, la forêt, avec sa capacité particulièrement forte à absorber les actions humaines et à refléter l'état global de la Terre, incarne en raccourci la nature dans son ensemble, y compris dans son égale capacité à protéger l'humanité et à la détruire, ce qu'une fois encore la *Fukai* symbolise plus que toute autre forêt miyazakienne.

Un sanctuaire, tel est le mot qui pourrait résumer ce rôle de la forêt dans ce cinéma plein à la fois de solastalgie, ou d'éco-anxiété, et d'espoir dans la capacité de l'homme – ou du moins de certains hommes – à préserver ou reconstituer son *oikos* plutôt que de le supplicier. Ce

sanctuaire, avec toute la charge sacrée évoquée dans le point précédent, mais aussi avec son potentiel d'enregistrement, Ovide en donne un exemple avec sa description, au livre III des *Métamorphoses*, de la forêt encore intacte de Thèbes au moment où Cadmus y pénètre pour la première fois pour y chercher l'eau des libations préalables à la fondation de la cité ; une forêt qui, au fil des générations, intégrera toutes les horreurs commises et subies par la lignée maudite issue de son fondateur.

C'est une vieille forêt. Jamais violée par la hache,
une caverne au milieu, fermée de branchages et d'osiers,
un échafaudage de pierres fait une voûte humble,
riche d'eaux abondantes : dans la grotte est caché
le fils de Mars, Vipère, à la crête admirable, d'or,
ses yeux palpitent de feu, son corps gonfle de venin,
trois langues vibrent, ses dents sont en triple rangée.
À peine les étrangers de Tyr sont-ils, d'un pas funeste,
arrivés au bois, à peine un vase tombé dans l'eau
a-t-il fait du bruit que du fond de la grotte il sort sa tête,
le serpent bleu azur, et lance d'horribles sifflements.
Les vases ont glissé des mains, le sang a quitté
les corps, un tremblement soudain a saisi les membres foudroyés.
Lui, il tord en nœuds entortillés ses anneaux écailleux,
se courbe, en un saut, en arc immense,
toute une partie de son corps est dressée dans les airs légers,
il domine toute la forêt et il est grand, aussi grand,
si on le voit entier, que celui qui sépare les deux Ourses⁹.

Un creuset des passions

Ce qui anime le serpent gardien de la source au cœur de la forêt de Thèbes est ce que les Romains appellent le *furor*, cet emportement furieux, frénétique de tout un être qu'égare la violence d'un état intérieur porté à son paroxysme. Quand Cadmus le tue, puis sème en terre, sur l'ordre de Minerve, ses dents d'où naissent des guerriers qui s'entretuent tous sauf cinq – et ces cinq seront les premiers Thébains, compagnons de Cadmus –, c'est ce *furor* qu'il libère et qu'il installe dans le sol même de Thèbes, germe des atrocités à venir. Les passions humaines sont un axe fondamental de l'œuvre cinématographique de Hayao Miyazaki tout comme elles le sont de la poésie ovidienne, et si les forêts qu'il met en scène agissent comme un paysage, comme une interface et comme un lieu d'enregistrement, c'est au fond – et je conclurai ainsi ce premier temps de ma réflexion – parce qu'elles sont un **creuset de toutes les passions des hommes et du *furor* qui en est la forme extrême**. C'est, bien sûr, la *Fukai* de *Nausicaä de la Vallée du Vent*, dans laquelle vient se concentrer toute la fureur d'un passé de haine, de guerre et de destruction qui a donné lieu aux « sept jours de feu » et à l'anéantissement quasi total de la Terre par des Géants ; avec, pour incarner cette fureur, les Omus, des arthropodes eux-mêmes géants qui se révoltent contre les hommes quand ceux-ci portent atteinte à la forêt toxique et à eux. C'est, dans *Le Château dans le ciel*, l'arbre-forêt qui constitue Laputa, et qui contient dans l'entrelacs de ses racines toute la dangerosité de ces scientifiques fous qu'ont été les anciens habitants, attirant d'autres fous dangereux, tel Muska, qui cherche à s'approprier la puissance ravageuse encore enclose dans l'île. C'est enfin la forêt, ou plutôt les forêts, de *Princesse Mononoké*. Le film s'ouvre sur ces mots : « Autrefois, la forêt couvrait tout le pays. C'était là que vivaient les dieux. » Il nous montre d'emblée la forêt du village du prince Ashitaka, sombre et brumeuse, parcourue et dévastée par une masse noire et sanglante, informe et grouillante, celle d'un sanglier géant – encore – devenu un dieu maléfique après avoir été tué par Ashitaka lui-même. Parti à la recherche de la cause de cette métamorphose, Ashitaka va traverser d'autres

⁹ *Ibid.*, III, 28-45.

forêts, dont celle qui borde le village des forges, et comprendre que quand le *furor* s'empare des habitants de la forêt, ce n'est qu'une conséquence du *furor* humain et des agressions dont il s'est rendu coupable à l'égard de la nature. Cet apprentissage lui est apporté en particulier par San, la princesse Mononoké, une jeune fille élevée par les loups et qui, elle, est animée d'une rage inextinguible contre l'humanité.

C'est bien la colère qui, dans les longs-métrages de Miyazaki, est la passion dominante, et c'est elle qui envahit et altère les forêts quand celles-ci, ou certains des êtres – animaux, humains ou divins – qui y vivent, subissent une atteinte de la part des hommes. Cette colère agit comme à son tour comme un creuset où viennent se mêler et se jouer toutes les autres passions. La forêt miyazakienne est alors une caisse de résonance passionnelle, tout comme, au livre XI des *Métamorphoses*, la demeure du dieu Sommeil où vivent les Songes, aussi nombreux, dit Ovide, que les feuilles d'une forêt, et dont l'un sait d'ailleurs prendre, entre autres formes, celle d'un arbre.

Il y a, près de chez les Cimmériens, une grotte, l'endroit est retiré,
un creux de montagne, maison secrète du Songe [*sic* – il s'agit du Sommeil] paresseux.
Jamais, qu'il se lève, qu'il soit à mi-chemin ou qu'il se couche,
Phœbus ne peut y aller avec ses rayons. Des nuages voilés
sortent du sol, un crépuscule de lumière indécise.
Là, l'oiseau qui veille, bec surmonté d'une crête, n'appelle pas
l'Aurore de ses chants, de leur voix les chiens attentifs
ne rompent pas le silence, ni l'oie plus subtile que les chiens.
Ni bêtes, ni troupeaux, ni branches remuées au vent,
ni voix humaine ne font du vacarme.
Le repos muet habite ici. Du haut d'un rocher, coule
un petit ruisseau d'eau du Léthé, il glisse avec un murmure
sur les cailloux crépitants, son cours invite les Songes.
Devant les portes de la grotte, des pavots abondants fleurissent,
des herbes sans nombre. Dans leur lait, la nuit recueille
la torpeur, puis l'éparpille avec la rosée sur les terres obscures.
il n'y a pas de porte qui grince sur ses gonds,
pas de porte dans la maison. Pas de gardien sur le seuil.
Au milieu de la grotte, un lit d'ébène est suspendu,
de plumes, d'une seule couleur, couvert d'un voile sombre,
où se couche le dieu, le corps brisé de langueur.
Là, autour de lui, partout, les Songes vains, imitant
diverses formes, reposent, nombreux comme les épis d'une moisson,
les feuilles d'une forêt, les grains de sable sur le rivage. [...]
Le père, au milieu de ses mille enfants,
réveille l'adroit imitateur de la figure humaine,
Morphée. Personne n'est plus habile que lui
pour faire la démarche, le visage, le son de la voix.
Il ajoute costumes et paroles familières à chacun.
Il imite seulement les hommes. Un autre devient
bête, devient oiseau, devient serpent au long corps :
celui que les dieux appellent Icélos, et les hommes
Cauchemar. Il y en a un troisième, qui a un art différent :
Phantasos. Lui, en terre, pierre, eau, bois,
tout ce qui n'a pas de vie, il se déguise¹⁰.

Un terrain d'évolution

Dans ce lieu de confluence de toutes les passions que sont, comme la *domus* du Sommeil chez Ovide¹¹, les forêts des films de Hayao Miyazaki, miniature de l'*oikos* tout entier – et

¹⁰ *Ibid.*, XI, 592-615 et 633-643.

¹¹ Cf. aussi celle de *Fama*, la Renommée, *ibid.*, XII, 39-63.

rappelons que le mot grec, comme le latin *domus*, signifie d'abord « maison » –, le mouvement règne. Comme chez *Fama*, tout bouge sans cesse, et tout change sans cesse. La forêt est chez Miyazaki non seulement un réceptacle, mais un terrain d'évolution. Ce sera l'objet d'un deuxième temps. Il nous rapprochera de ce que je souhaite démontrer ici, et qui est aussi le grand point commun entre les univers miyazakien et ovidien.

Un point de rencontre

Si la forêt est, chez Miyazaki, un lieu d'évolution, c'est d'abord parce qu'elle a des habitants que rencontrent, pour le meilleur ou pour le pire, ceux qui y entrent, et qu'elle est, plus largement, un lieu où l'on se croise, comme déjà dans *Le Château de Cagliostro* l'arbre sous lequel se voient pour la première fois le gentleman cambrioleur Lupin III et Clarisse, la jeune princesse, bien avant qu'ils ne soient réunis à nouveau par une sombre histoire de fausse monnaie et de quête du pouvoir. Dans *Nausicaä de la Vallée du Vent*, la *Fukai* est peuplée par toute une faune, en particulier des insectes et les Omus, êtres de la forêt qui, témoins et gardiens de l'état du monde, peuvent le détruire (quand, dans leur colère, ils sortent de leur habitat pour attaquer les humains) ou participer à son harmonie (par les parties de leur corps – mue, yeux – qui sont utiles aux hommes et par leur pouvoir de guérison). Dans *Le Château dans le ciel*, Laputa est, elle aussi, gardée par un robot qui, resté seul après la catastrophe qui a dépeuplé l'île, entretient celle-ci ou, du moins, la partie de celle-ci qui est un jardin – et l'on note que c'est la première rencontre, mais non la dernière, entre ces deux formes de milieu végétal que sont la forêt et le jardin. Quand Laputa aura été délivrée de sa partie « scientifique », qui est sa partie nocive, seuls resteront la forêt, les constructions humaines d'origine – qui ressemblent d'ailleurs beaucoup à des édifices romains – et le robot jardinier. Dans *Mon voisin Totoro*, le personnage éponyme et ses semblables plus petits sont sans doute parmi les habitants les plus attachants des forêts miyazakiennes : quand la petite Mei découvre le camphrier géant situé près de sa nouvelle maison et pénètre, par « un tunnel d'arbres », au sein de cet arbre qui, comme celui de Laputa, est une forêt à lui seul, le lieu dans lequel elle se retrouve est un sanctuaire paisible, *monumentum* d'un temps où, comme le dit le père de Mei et de sa sœur aînée Satsuki, « les hommes et les arbres étaient proches ». Incarnation de la douceur et de la bienveillance, Totoro, « le roi de cette forêt », et ses compagnons, ainsi que leur ami/véhicule le Chat-bus, sont parmi les plus positifs des nombreux *yokai* de l'univers de Miyazaki, ces êtres surnaturels qui, issus du folklore japonais, animent ses longs-métrages de leur présence mystérieuse, tantôt inquiétante, tantôt rassurante. Mais ce sont les habitants de la forêt de *Princesse Mononoké* qu'il décrit le plus en détail : le Dieu-Cerf, avec sa forme hybride entre humain et animal, qui protège la forêt et tous ceux qui y vivent ; les animaux géants et doués de la parole, vestiges de temps anciens et heureux ; les *kodama* (ou sylvains) qui accompagnent les visiteurs de leurs silhouettes entre lutins, squelettes et fantômes et de leur petit bruit et tombent tête la première, en une pluie lente et belle, quand le Dieu-Cerf est décapité ; les singes qui tentent de replanter la nuit la forêt que les hommes détruisent le jour et qui, révoltés contre ce qu'ils considèrent comme de l'inaction de la part du Dieu-Cerf et de San, veulent tuer et manger les humains ; et San elle-même, enfant de la forêt et qui choisira d'y rester malgré l'amour qu'elle porte à Ashitaka.

La rencontre avec les habitants de la forêt n'est jamais neutre, jamais gratuite chez Miyazaki comme chez Ovide. Et si certains sont là sans intention de nuire et peuvent même accueillir et instruire ceux qui viennent à leur rencontre (pensons par exemple à Hippolyte, devenu Virbius, qui, au livre XV des *Métamorphoses*, tente de consoler Égérie, veuve du roi Numa, et lui raconte l'histoire de sa vie, puis de sa mort et de la métamorphose qui a fait de lui un dieu mineur discrètement installé dans le bois sacré d'Aricie¹²), d'autres peuvent, quand ils

¹² *Ibid.*, XV, 487-546.

subissent de la part de l'homme des atteintes volontaires ou involontaires, se retourner contre lui de la plus cruelle des manières. Ainsi Dryope, au livre IX, est-elle, pour avoir blessé la nymphe d'un arbre en voulant cueillir des fleurs de celui-ci, transformée elle-même en arbre. Ainsi l'impie Érysichthon, au livre VIII, abat-il un chêne consacré à Cérès et dans lequel vivait une nymphe, s'attirant ainsi la punition divine d'une faim inextinguible qui le conduira finalement à se dévorer lui-même :

Son père méprisait la force
des dieux, ne brûlait aucun encens sur les autels,
avait brutalisé à la hache le bois de Cérès,
dit-on – au fer profanait les lieux antiques.
Ici s'élevait un immense chêne, au tronc plein d'années,
tout un bois. Des bandelettes, des tablettes de souvenir,
des tresses l'entouraient, témoins des vœux réalisés.
Souvent, sous l'arbre, les dryades menaient les chœurs,
souvent, mains unies, elles se rangeaient
autour de lui et, si on devait mesurer en brasses le tronc,
il en faisait trois fois cinq. Le reste de la forêt
était sous l'arbre et l'herbe sous le reste de la forêt.
N'empêche, le fils de Triopas ne détourne pas
le fer, il ordonne à ses serviteurs de couper le tronc
sacré, il ordonne, ils hésitent, il le voit, à l'un d'eux
il prend la hache et dit ces paroles, le criminel :
« Que cet arbre soit aimé par la déesse, qu'il soit
la déesse, il va toucher, de sa cime feuillue, la terre. »
Il dit. Son arme balance des coups de côté,
il commence à trembler, à gémir, le chêne de Déo,
en même temps ses feuilles, en même temps ses glands commencent à
pâlir et pâlisent les longues branches.
Dès que la main impie a fait au tronc cette blessure,
de l'écorce fendue le sang coule comme
on voit, sur l'autel, quand un taureau énorme tombe,
victime, le sang jaillir du cou égorgé.
Tous sont saisis, mais quelqu'un, entre tous, ose
empêcher la barbarie, détourner la hache à double tranchant.
« Reçois le prix de ton amour » dit
le Thessalien, et sur l'homme, après l'arbre, il tourne le fer.
Il lui tranche la tête. Il revient au tronc, frappe
encore, quand un son, au milieu du tronc, s'élève :
« Je suis dans l'arbre, je suis une nymphe, chère à Cérès,
tu vas payer pour ce que tu as fait,
je te le prédis en mourant, c'est la consolation de ma mort. »
Il continue dans le crime. À la fin, ébranlé
de coups multiples, tiré par des cordes, l'arbre
s'écroule, écrase de son poids toute la forêt.
Foudroyées par la perte, les dryades, pour elles-mêmes et pour les bois.
Les sœurs, dans leurs vêtements noirs,
tristes, vont voir Cérès, prient pour qu'elle punisse Érysichthon¹³.

Un lieu de vérité

Dans le texte que je viens de citer, la rencontre d'Érysichthon avec l'arbre est un instant de vérité où il révèle sa nature de *furiosus* et scelle la forme atroce qui sera celle de sa mort, réunion monstrueuse avec soi en même temps qu'auto-destruction. Dans les longs-métrages de Hayao Miyazaki comme, ici et souvent ailleurs, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la forêt est aussi un lieu privilégié où la vérité se cache et, parfois, se révèle.

¹³ *Ibid.*, VIII, 739-779.

Elle est tout d'abord, à plusieurs reprises, le signe indubitable de la puissance de la nature, quand celle-ci reprend inéluctablement les droits qu'une partie au moins de l'humanité lui dénie. Dans *Le Château de Cagliostro*, elle envahit l'ancien château abandonné, qui devient alors un château-forêt ; dans *Le Château dans le ciel*, elle enserre dans ses troncs et ses racines le cœur scientifique délaissé de Laputa et c'est elle seule qui, des deux, reste une fois que les forces de vie et de mort ont été séparées ; dans *Nausicaä de la Vallée du Vent*, elle gagne irrémédiablement du terrain, révélant à la fois la folie des hommes d'autrefois, qui l'ont créée, et l'aveuglement des hommes d'aujourd'hui, emprisonnés dans le cercle vicieux de l'ambition politique et de la fureur guerrière.

Tout le cinéma de Miyazaki nous parle de cette vérité souvent cruelle qui est le langage de la nature et en particulier de la forêt. Et à plusieurs reprises, c'est au cœur d'une forêt que quelque chose de fondamental est révélé aux héros sur le monde et/ou sur eux-mêmes. Dans *Le Château dans le ciel*, c'est toute l'*hybris* humaine qui repose, depuis l'abandon de Laputa, au sein de l'arbre-forêt, et il faudra la pureté et la détermination de deux enfants pour en découvrir, en montrer et en neutraliser pour toujours la monstruosité. La *Fukai* de *Nausicaä de la Vallée du Vent* est en elle-même un langage de vérité, en ceci qu'elle n'existe que pour débarrasser l'univers de la pollution créée par les hommes, ce qui est invisible si l'on ne regarde que sa partie supérieure, toxique, mais qui apparaît à Nausicaä quand elle accède à la strate plus profonde où se dépose le sable pur et purifiant issu de la dégradation des arbres ; et cette vérité à laquelle accède la jeune princesse est aussi celle de sa propre mission, de nature régénératrice elle aussi, et de sa propre identité. La vérité des habitants du camphrier géant de *Mon voisin Totoro* est, elle, celle de l'enfance, de la littérature et du rêve, que la petite Mei puis sa grande sœur Satsuki découvrent en entrant dans le « tunnel d'arbres » où la vie ordinaire est aspirée pour être métamorphosée et transfigurée. Quand l'héroïne éponyme de *Kiki la petite sorcière* doute au point de perdre ses pouvoirs et de ne plus savoir ni quelle est sa place dans le monde ni qui elle est, c'est dans la forêt, au cœur de laquelle son amie Ursula habite, qu'elle va se réfugier et trouver le sens qui lui manque. Quant à *Princesse Mononoké*, tous ses personnages rencontrent la vérité dans la forêt, à commencer par San, l'héroïne, qui y a construit sa vie loin des humains et de leurs pulsions destructrices ; les uns y trouvent la blessure, la mutilation et la mort, les autres – ou, pour certains, les mêmes – la libération et le bonheur, mais tous y apprennent la grande loi selon laquelle les humains ne peuvent vivre sur la Terre que s'ils en respectent l'équilibre fondamental et la nature divine, celle-ci étant incarnée par les *kodama*, les animaux géants et surtout le Dieu-Cerf, autant de divinités que l'on ne saurait outrager sans y perdre son âme, parfois sa vie, et mettre en péril l'*oikos* tout entier. Enfin, la forêt du *Voyage de Chihiro* est à la fois le rideau qui dissimule et le passage qui révèle l'expérience de vérité que va connaître l'héroïne, expérience après laquelle sa vision du monde, des dieux, de l'humanité et d'elle-même ne sera plus jamais la même.

De cette fonction révélatrice de la forêt, Ovide a donné dans les *Métamorphoses* plusieurs illustrations, mais l'épreuve de vérité ultime, celle qui contient et incarne toutes les autres, est peut-être celle de l'épisode d'Écho et de Narcisse, où la forêt, parce qu'elle abrite la rencontre fondamentale de l'histoire – celle de Narcisse avec lui-même –, est le lieu où éclatent la vérité et le drame. N'oublions pas que tout, dans ce récit, émane de la parole infailliblement véridique du devin Tirésias, qui, à la mère de Narcisse qui lui a demandé si son fils vivrait longtemps, a répondu *Si se non nouerit*, « S'il ne se connaît pas¹⁴ ». La forêt est le lieu où Écho, repoussée avec violence par Narcisse, se réfugie et, de chagrin, se métamorphose en air et en pierre ; elle est aussi le lieu où le jeune homme va rencontrer son reflet, sa passion et sa mort.

Il y avait une source limpide, d'argent, aux eaux brillantes,
que ni les bergers, ni les chèvres qui paissent en montagne,

¹⁴ *Ibid.*, III, 348.

ni aucun troupeau n'avaient fréquentée, qu'aucun oiseau
ni bête sauvage n'avaient troublée, ni aucune branche tombée d'un arbre.
Il y avait du gazon autour, que l'eau, tout près, nourrissait,
et une forêt qui ne laissait entrer aucun soleil.
Ici l'enfant, fatigué de la chasse et de la chaleur,
s'allonge, conduit par la beauté du lieu et par la source.
Il veut apaiser sa soif : une autre soif grandit¹⁵.

Un lieu de violence

La *silva* impénétrable et sombre où Narcisse rencontre pour la première fois son reflet sera son tombeau : consumé par son amour, il s'abîmera dans une souffrance dont, au seuil d'un sublime monologue, il prendra les bois à témoin (« Y a-t-il quelqu'un, ô forêts, qui a aimé plus cruellement ? / Vous le savez : vous êtes souvent une bonne cachette. / Vous avez passé tant de siècles de vie ! Quelqu'un / s'est-il desséché comme moi, dans le vieux temps, vous en souvenez-vous¹⁶ ? »). Ils resteront muets, leur mémoire sollicitée ne répondra pas, et leur ombre épaisse ne pourra qu'accueillir la douleur, la mort et la métamorphose, elle-même végétale, de Narcisse, qui sera pour toujours un de leurs habitants.

Hayao Miyazaki représente plusieurs fois la forêt comme un lieu de violence, de souffrance et parfois de mort, en lien avec sa fonction de révélation de la vérité. Dans *Le Château dans le ciel*, parce que Laputa renferme en son arbre-forêt toute la fureur de savoir et de puissance de son ancien peuple, elle suscite à son tour une fureur de conquête et de possession et attire vers elle le comte Muska, un être plein d'*hybris* désireux de s'approprier la dangerosité réactivée de l'île ; ce n'est qu'une fois Muska et son armée vaincus que la forêt, débarrassée du soubassement scientifique qui emprisonnait ses racines, pourra prendre toute la place pour un avenir apaisé. La faune qui vit dans la *Fukai* de *Nausicaä de la Vallée du Vent* est, en vertu de son rôle de témoin, de gardien et de protectrice, susceptible à tout instant de se transformer en armée destructrice, et sa double polarité se matérialise dans la couleur des yeux des Omus, bleus quand ils sont en paix, rouges quand ils attaquent. Le premier contact de Kiki avec la forêt dans *Kiki la petite sorcière* est l'attaque très hitchcockienne qu'elle subit de la part des oiseaux qui y vivent et qu'elle a dérangés en laissant tomber au milieu des arbres l'objet qu'elle était chargée de livrer. La forêt de *Princesse Mononoké* est, tout au long du film, l'objet et le lieu d'affrontements, d'agressions, de cruelles altérations des formes, depuis le sanglier géant transformé en dieu maléfique des premiers instants jusqu'à la décapitation du Dieu-Cerf, en passant par les conflits qui opposent les humains entre eux, les habitants de la forêt entre eux et les deux populations l'une à l'autre ; et les dommages causés à la forêt elle-même, amputée ou dévastée, sont à la fois la conséquence et la cause des violences qui se déroulent en son sein. Dans *Le Voyage de Chihiro*, prendre le chemin forestier plutôt que la route principale signifie entrer dans un monde sans pitié où toute atteinte faite aux dieux, qu'elle soit volontaire ou involontaire, se paie cher et où, pour la jeune héroïne, les épreuves se succèdent impitoyablement, en un itinéraire initiatique qui lui fait aussi voir la souffrance d'autrui – de son ami Haku, du Sans-Visage – et pendant lequel, en une belle métaphore, elle ne cesse de tomber.

Animée par des forces sacrées imprévisibles qui ont leurs propres lois, la forêt est par définition, chez Miyazaki, un lieu où tout est possible, y compris la plus grande violence. Qu'elle en soit le théâtre, l'objet, l'origine ou, dans *Nausicaä de la Vallée du Vent* et *Princesse Mononoké*, les trois à la fois, cette violence y est une potentialité toujours présente, sauf dans quelques enclaves – mais ténues et fragiles, et relevant de l'exception rarissime – comme la Vallée du Vent ou le camprier où vivent Totoro et ses compagnons. L'atmosphère de la forêt miyazakienne est plus souvent celle du qui-vive, de l'imminence possible d'un déchaînement

¹⁵ *Ibid.*, 407-415.

¹⁶ *Ibid.*, 442-445.

de cruauté et du caractère éphémère et/ou trompeur du calme. Telles sont déjà les forêts des *Métamorphoses* d'Ovide, qui dans de nombreux cas sont des lieux où l'on chasse et qui, en lien avec cette activité, sont les carrefours fatidiques de vies qui s'y termineront dans le sang. C'est dans une forêt qu'au livre VII se noue le destin de Procris, l'épouse du roi Céphale, qui mourra de la main même de son époux à l'issue d'une série de malentendus dont le moteur est la jalousie, suscitée par l'Aurore ; au livre VIII, celui de Méléagre, qui sera consumé à distance par un feu invisible pour avoir tué les frères de sa mère à l'issue d'une chasse au sanglier (un sanglier géant envoyé par la divinité qui semble préfigurer celui de *Princesse Mononoké*) ; et surtout qu'au livre III se joue pour Actéon la perte de sa forme humaine puis de sa vie, pour le crime involontaire d'avoir vu dans sa nudité Diane, l'impitoyable déesse des bois :

Il y avait une vallée dense d'épicéas et de cyprès pointus.
Son nom ? Gargaphie, lieu sacré de Diane aux jupes retroussées,
et tout au fond du bois il y avait une grotte
d'aucun art travaillée ; elle imitait l'art
par son génie, la nature ; de pierre ponce vivante
et de tuf léger, elle avait fabriqué cette voûte naturelle.
Une source coule à droite, transparente de petite eau,
troussée d'une large ouverture à la margelle de gazon.
La déesse des forêts, fatiguée de la chasse, venait ici
baigner de rosée son corps de vierge.
Elle descend, remet à une des nymphes
chargées des armes sa lance, son carquois et son arc détendu.
Une autre reçoit sur les bras le manteau,
deux encore détachent les chaussures de ses pieds ; et la plus douée,
Crocale, fille d'Isménos, noue les cheveux flottant
sur le cou ; elle garde les siens libres.
Elles recueillent l'eau de source, Néphélé, Hyalé, Rhanis,
Psécas et Phialé, et la versent dans d'amples vases.
Pendant que sur la fille de la Titane perle ce nectar,
le petit-fils de Cadmus, qui a suspendu son labeur,
erre dans la forêt inconnue, d'un pas incertain ;
il arrive au bois sacré : ses destins l'y portaient.
À peine il entre dans la grotte où ruissellent les sources
que les nymphes, comme ça, toutes nues, quand elles voient
un homme, frappent leurs poitrines et de hurlements soudains
remplissent la forêt¹⁷.

Un domaine de la métamorphose

Cette scène de bain de la divinité, nous la retrouvons, démultipliée, dans *Le Voyage de Chihiro*, dont l'action se déroule presque totalement dans un établissement de bains situé, comme la grotte de Gargaphie, au sein d'une forêt, et comme elle réservé aux dieux. Dans le film de Hayao Miyazaki comme dans la scène ovidienne, être témoin de ce bain divin revient à courir un danger suprême, celui de la métamorphose et de la mort. Transformé en cerf par Diane, Actéon connaîtra la stupéfaction désespérée de découvrir, comme plus loin Narcisse, son reflet dans une source, le reflet de quelqu'un qui est désormais écartelé entre identité et altérité ; il connaîtra ensuite l'épouvante de tenter en vain d'alerter ses compagnons, puis l'horreur d'être déchiqueté par ses propres chiens. Si, comme la forêt ovidienne, la forêt miyazakienne est souvent un lieu de souffrance et de mort, c'est avant tout parce qu'elle est l'un des domaines privilégiés de la métamorphose.

Ainsi, c'est au sein de l'arbre-forêt de Laputa que se situe, matériellement et symboliquement, la capacité de l'île à devenir soit une arme destructrice, soit un havre de paix. La *Fukai* de *Nausicaä* non seulement abrite des transformations – celles des Omus, notamment,

¹⁷ *Ibid.*, 155-181.

physiques lors de leurs mues, intérieures et extérieures quand leur colère se déploie ou s'apaise –, mais exerce elle-même une action transformatrice sur le monde qu'elle purifie. Dans le camphrier-forêt de *Mon voisin Totoro*, la situation de transition, d'attente et d'anxiété des deux petites héroïnes confrontées à des expériences déstabilisantes – la maladie de leur mère, le déménagement, la disparition de Mei, la plus jeune des deux sœurs – devient, par la rencontre avec Totoro, une trajectoire où l'emportent l'apaisement, l'harmonie et l'union. Dans *Kiki la petite sorcière*, Kiki sortira changée de son séjour chez Ursula, au milieu des bois, où elle aura retrouvé le sens de son existence et de son activité de sorcière et le chemin vers ses propres pouvoirs. La forêt de *Princesse Mononoké* est le lieu de multiples métamorphoses, qu'il s'agisse de celle du sanglier géant en divinité maléfique au début du film, des changements d'apparence du Dieu-Cerf entre le jour et la nuit, des mutations que ce dieu fait connaître à la forêt et aux êtres qui s'y trouvent, ou encore de l'évolution intérieure des deux héros, Ashitaka et San. De bout en bout, *Le Voyage de Chihiro* est une histoire de métamorphoses, que ce soit celle, liminaire, des parents de la jeune fille, celles qui ne cessent de se produire dans les bains où elle séjourne, univers totalement métamorphique gouverné par une sorcière elle-même capable de se transformer, ou celle, finale et de nature existentielle, par laquelle Chihiro reconstitue à la fois l'identité de son ami Haku – emporté, durant tout le film, dans de douloureuses mutations de sa forme physique – et la sienne propre et sort complètement transformée de son aventure.

Dans cette conception de la forêt, ce sont évidemment des éléments essentiels de la culture japonaise qui se manifestent, et notamment du shintoïsme, très présent dans la pensée de Miyazaki et qui, en lien étroit avec la mythologie du Japon, dessine un monde polythéiste et animiste où les mutations des formes physiques font naturellement partie de l'existence. Mais cette vision du monde est très proche de celle, déjà profondément syncrétique, des *Métamorphoses* d'Ovide, où les contours de toutes choses sont indistincts¹⁸ et où la métamorphose est possible à tout instant, en particulier dans des lieux-carrefours comme les forêts, telle celle du livre XIV où la magicienne Circé attire le roi Picus, dont elle est tombée amoureuse, puis, repoussée, transforme d'abord lui puis ses compagnons, l'apparence de la forêt elle-même étant profondément altérée dans l'ensemble du passage :

Elle invente, sans corps, une effigie de faux
sanglier, à qui devant les yeux du roi elle ordonne
de courir et d'aller dans le bois touffu de troncs,
là où la forêt est épaisse, des lieux sans chemin pour un cheval.
Aussitôt, inconscient, Picus cherche cette ombre de proie,
il descend du dos plein d'écume de son cheval,
suit un espoir vain, erre à pied dans la haute forêt.
Elle, elle récite des prières, dit des paroles de supplication.
Elle adore des dieux inconnus dans un poème inconnu
où elle brouille le visage de la lune de neige
et tisse des nuages d'eau sous le nez de son père.
Alors, le poème chanté, le ciel s'épaissit,
la terre exhale des nuées ; errent dans les contrées
aveugles les compagnons du roi, il n'a plus de garde. [...]
Lui, il fuit, plus vite que d'habitude,
s'étonne de courir ; il voit des plumes sur son corps,
en oiseau nouveau il entre aux forêts du Latium,
il se révolte, les troncs sauvages de son bec dur
il les perce, de colère il blesse les longues branches.
Les plumes prennent la couleur de sa tunique pourpre,
ce qui était broche et qui mordait d'or sa robe

¹⁸ Je traduis ici la formule « indistinti confini » employée par I. Calvino à propos de l'univers des *Métamorphoses* (« Gli indistinti confini », préface à l'édition des *Métamorphoses* par P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, repris en français sous le titre « Ovide et la contiguïté universelle » dans I. Calvino, *La Machine littérature. Essais*, Paris, Seuil, « Pierres Vives », 1984, p. 119-130).

devient plume, sa tête est ornée d'or fauve,
il ne reste rien du Picus d'avant, sauf le nom.
Cependant, les compagnons, qui ont longtemps appelé Picus
dans les champs, en vain, qui nulle part ne l'ont trouvé,
rencontrent Circé, elle avait alors aminci les airs,
dissipé les nuages sous vents et soleil ;
ils l'accusent de fautes vraies, ils réclament leur roi,
ils emploient la violence, ils vont l'attaquer de traits sauvages.
Elle, la nuisible, verse des poisons et du jus de venin
et convoque Nuit et les dieux de Nuit et Érèbe et Chaos
et prie Hécate dans de longs hurlements.
Sautent hors d'elles-mêmes, incroyable à dire, les forêts,
le sol pleure, l'arbre d'à côté pâlit,
les herbes jonchées de gouttes de sang suintent,
on a vu les pierres gémir, rauques,
les chiens aboyer, la terre se hérissier
de serpents noirs, on voit de tout petits animaux voler.
La troupe de jeunes gens, foudroyée, s'épouvante des monstres ; Circé
de sa baguette magique touche les bouches épouvantées ;
à ce contact, des bêtes monstres de toutes sortes
remplacent les jeunes gens, aucun ne garde son image.
Phœbus couchant verse sa lumière sur les rivages du Tartesse,
en vain des yeux et du cœur on attend
le mari de Canente, les serviteurs et le peuple par toutes
forêts courent, portant des lumières sur le chemin¹⁹.

Un lieu de création

Ce qu'accomplit ici Circé est aussi, et peut-être surtout, un geste de création ou de récréation de la forêt et des êtres qui s'y trouvent ; et notons au passage que, un peu plus haut dans le même épisode, Ovide a mentionné, en lien avec le même lieu, une autre créatrice, Canente (*Canens*, littéralement « Chantant »), épouse de Picus, qui par la beauté de sa voix, écrit-il, « faisait bouger les forêts et les pierres, / caressait les bêtes, retardait les longs fleuves / de sa bouche, retenait les oiseaux nomades²⁰. » Lieu de métamorphose, la forêt est également, chez Ovide, un lieu de création, et les deux sont inséparables. Il en va de même dans les longs-métrages de Hayao Miyazaki, et nous pouvons le voir à travers trois gestes complémentaires et qui se recoupent partiellement : pratiquer la recherche, renaître ou faire renaître, produire de la beauté.

Un terrain et/ou un objet de recherche et d'invention

Plusieurs personnages du cinéma miyazakien sont des chercheurs. C'est le cas des anciens habitants de Laputa, dont la quête conjointe de savoir et de pouvoir a transformé l'île en un objet scientifique et guerrier monstrueux, si dangereux qu'il a fallu abandonner les lieux. C'est plus encore le cas de Nausicaä, belle figure de chercheuse que nous voyons très tôt se rendre dans la forêt toxique pour y effectuer des prélèvements et qui, dans son laboratoire souterrain, étudie la *Fukai* en en cultivant les plantes dans un milieu purifié, sa recherche étant à la fois celle de la cause de la pollution de la Terre – ce qui est aussi l'objet de la quête de son ami, le chevalier Yupa – et celle du moyen d'inverser ce processus. Le déferlement de violence auquel elle assiste la fera renoncer à ses travaux scientifiques dans sa peur d'être gagnée par la haine envers l'humanité ; mais elle comprendra que la forêt réalise elle-même ce qu'elle a reconstitué dans ses expériences et trouvera la force de continuer à aimer l'humain, permettant ainsi à la forêt de sauver le monde. D'autres personnages de chercheurs jalonnent les longs-

¹⁹ Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 358-371 et 388-419.

²⁰ *Ibid.*, 338-340.

métrages de Miyazaki : le père de Satsuki et Mei dans *Mon voisin Totoro*, un universitaire que l'on voit au milieu de ses piles de livres et de notes ; la mère de Kiki dans *Kiki la petite sorcière*, une magicienne qui prépare ses produits dans un laboratoire de chimie végétale, vision à laquelle fera écho, dans *Le Château ambulant*, celle de la serre abritant une forêt de madame Suliman, la magicienne du roi ; les ingénieurs aéronautiques Fio, dans *Porco rosso*, et Jiro, dans *Le vent se lève* ; et, dans *Ponyo sur la falaise*, le père de Ponyo, un sorcier misanthrope qui a renoncé à son humanité et travaille à créer ou recréer un monde dominé par l'élément marin.

Plusieurs de ces personnages sont aussi, on le voit, des inventeurs, et c'est aussi cela qu'interroge et met en jeu la forêt miyazakienne. Celle-ci est en effet l'outil, le lieu, l'enjeu de diverses formes de création. Elle en est l'outil quand c'est dans la forêt que sont trouvées les matières premières de la création, comme c'est le cas – du moins peut-on le déduire de ce que l'on voit de leurs lieux de travail – pour les magiciennes de *Kiki la petite sorcière* et peut-être du *Château ambulant*. Elle en est le lieu dans *Kiki la petite sorcière* encore, quand Kiki découvre au cœur des bois la maison-atelier où Ursula peint : en pleine crise « professionnelle » et personnelle, la jeune fille s'émerveille devant une toile à la Chagall où figure d'ailleurs une forêt et retrouve courage et espoir grâce à cette amie artiste qui lui décrit ce qu'elle fait quand l'inspiration la délaisse : « se débattre de toutes ses forces » et « dessiner, dessiner sans relâche », ou, si cette méthode reste sans effet, tout arrêter, se promener, regarder le paysage, faire la sieste. La réflexivité neuve qu'Ursula donne ainsi à Kiki nous indique que le passage par la forêt est aussi une réflexion sur la création artistique. Et c'est bien aussi cela que, plus implicitement, nous disent les forêts de *Nausicaä de la Vallée du Vent* et de *Princesse Mononoké*, qui sont à la fois l'outil, le lieu et l'enjeu de la création ; une création qui, située bien au-delà de l'art – puisque c'est le monde lui-même qu'il s'agit de créer ou plutôt de recréer, un écosystème rééquilibré dont les habitants vivraient désormais en harmonie entre eux et avec le monde –, nous parle cependant de lui par des voies métaphoriques.

De cette fonction de la forêt, c'est la Circé ovidienne qui, à nouveau, nous aidera à saisir la nature, quand au livre XIV des *Métamorphoses* elle apparaît au grec Macarée et à ses compagnons dans le lieu reculé de son palais où elle dirige le tri des plantes, ordonnatrice d'une opération qui peut se lire comme un *analogon* de la création littéraire :

Nous y voici, nous sommes au cœur du palais,
mille loups et avec les loups des ours et des lionnes
nous font peur, mais rien à craindre,
ils ne vont à nos corps porter aucune blessure.
Même, ils bougent par les airs leurs belles queues,
nous caressent, suivent nos pas, jusqu'à ce que
les servantes nous reçoivent dans les pièces couvertes de marbre
et nous conduisent à leur maîtresse. Elle est assise dans un joli coin,
sur un trône solennel, vêtue d'une robe brillante,
par-dessus elle est voilée d'un manteau doré.
Avec elle des Néréides, des nymphes, aucune pour filer
de ses doigts la laine, pour faire avancer la trame,
mais elles arrangent la verdure, trient les fleurs disposées dans ordre,
les herbes variées de couleur, dans des corbeilles.
Elle surveille le travail qu'elles font. Elle, quel usage
on fait de cette feuille, ce qu'il y a de bon dans tel mélange,
elle le sait ; attentive, elle examine les plantes choisies²¹.

Un lieu de (re)naissance

La retraite (*recessu*, v. 261) de Circé est l'atelier où se prépare, avec une matière première végétale, son travail de création. Associées à des *carmina* – incantations, chants et

²¹ *Ibid.*, 254-270.

poèmes à la fois –, les plantes donneront de nouveaux corps aux formes du monde (*In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora*, « Je veux dire les formes changées en nouveaux / corps », tels sont les premiers mots des *Métamorphoses*²²). Et si les magiciennes peuvent exercer une action destructrice, c'est quand elles donnent ou redonnent la vie aux êtres et aux choses qu'elles incarnent, chez Ovide, le travail de l'artiste. Il en va de même dans la représentation miyazakienne de la forêt : sa signification métapoétique n'est jamais aussi fortement activée que dans les moments où elle apparaît comme un lieu de naissance ou de renaissance.

Dès *Le Château de Cagliostro* et sa simple et fugace scène de pique-nique quasi liminaire, la forêt est associée par Miyazaki au fait de reprendre des forces. On y mange, on s'y repose, on y reconstitue ses ressources physiques et mentales, et ce faisant on répare et régénère parfois le monde lui-même. Dans *Le Château dans le ciel*, l'arbre-forêt qui constitue Laputa donne aux jeunes Shiita et Pazu l'ancrage nécessaire pour accomplir le sauvetage de l'île et comprendre que c'est précisément à ce noyau végétal qu'il faut la réduire ; Shiita cite une chanson dont les paroles sont : « Plonge tes racines dans la terre. Et vis avec le vent. Passe l'hiver avec les graines. Et chante le printemps avec les oiseaux. » ; et la phrase « Les racines de l'arbre nous ont sauvés » conclut presque le film. Dans *Nausicaä de la Vallée du Vent*, la *Fukai*, dont les belliqueux et orgueilleux Tolmèques ne voient que l'action toxique, est en réalité la centrale de purification de la Terre tout entière, ce que Nausicaä comprend avant tout le monde et dont elle fait l'expérience charnelle et spirituelle quand elle éprouve elle-même la capacité de régénération exercée sur elle par la forêt et ses habitants. Le camphrier géant de *Mon voisin Totoro*, avec son abri intérieur évoquant un ventre maternel et son habitant principal qui est à lui seul, dans son immensité bienveillante et ses formes douces, une figure d'ancrage absolu, est en tous points un lieu et un symbole de régénérescence, et c'est ainsi qu'il agit dans la narration du film, qui part d'une situation d'instabilité et d'incertitude pour aboutir à un retour de la paix et de l'union. C'est dans la forêt que, dans *Kiki et la petite sorcière*, la jeune héroïne en proie à l'épuisement et au doute reprend confiance et force. C'est dans des lieux recouverts d'arbres que Marco, le pilote mi-homme mi-cochon de *Porco rosso*, se repose et se cache. Dans *Princesse Mononoké*, lors de la première traversée par Ashitaka de la forêt située près du village des forges, elle est qualifiée de « forêt de cocagne » et, accompagnés par les *kodama* et les autres habitants, les personnages entrent dans un autre monde où ils sentent leurs poids s'alléger, leurs douleurs s'apaiser. Dans *Le Voyage de Chihiro*, la forêt est la porte d'entrée vers une aventure initiatique qui sera réparatrice aussi bien pour Haku, rendu à son nom et à son identité, que pour Chihiro, qui se sera construite et affirmée alors qu'au début du film elle semblait floue, indécise, réticente à tout. Enfin, dans *Le Château ambulant*, le magicien Hauru, tant qu'il est dominé par ses peurs, dort dans une chambre-forêt – dominante verte, motifs végétaux, entrelacs rappelant des arbres – remplie d'objets censés le protéger.

Comme Shiita et Pazu, Satsuki et Mei, Kiki ou encore Ashitaka, le spectateur des films de Miyazaki prend un véritable « bain de forêt²³ » et éprouve lui-même celle-ci comme un lieu de régénérescence de l'individu, de la collectivité et du monde. En écho à cette expérience, lisons la scène du livre VII des *Métamorphoses* où, en songe d'abord puis effectivement, le chêne sacré dont j'ai cité plus haut la première évocation exauce par une métamorphose le vœu du roi Éaque – voir son peuple renaître, aussi nombreux que les fourmis qu'il a vues près de l'arbre :

La nuit vient, le sommeil occupe mon corps tourmenté
de soucis. Devant mes yeux voici le même chêne,

²² *Ibid.*, I, 1-2.

²³ Cf., sur cette pratique japonaise, un ouvrage « grand public » instructif : Y. Miyazaki, Shinrin Yoku. *Les Bains de forêt, le secret de santé naturelle des Japonais*, Paris, Guy Trédaniel, 2018.

autant de branches, autant de bêtes sur les branches,
 il tremble du même mouvement,
 et sème dans les champs une armée de porteuses de grain,
 qui soudain grossit, grossit, on dirait,
 se soulève de terre, se tient le buste droit,
 laisse sa maigreur, le nombre de pattes, la couleur noire,
 tout le corps prend forme humaine.
 Le rêve s'en va. Éveillé je me moque de mes visions et me plains
 de ne pas trouver d'aide chez les dieux. Dans le palais, un immense
 murmure ; on dirait qu'on entend des voix d'hommes,
 je n'y étais plus habitué. Je suppose que c'est encore
 mon rêve, quand Télamon arrive, pressé, ouvre la porte :
 « Ton espérance, ta foi, mon père, c'est mieux encore.
 Sors. » Je sors. Dans l'image de mon rêve
 j'ai cru que j'ai vu des hommes, et les voici, dans l'ordre,
 je les vois, je les connais. Ils approchent, ils saluent le roi.
 Je m'acquitte de mes vœux à Jupiter et pour ce nouveau peuple
 je partage ville et champs vides de vieilles récoltes,
 je les appelle les Myrmidons, je ne triche pas sur l'origine de leur nom !
 Tu as vu les corps. Les habitudes, celles qu'ils avaient avant,
 ils les ont encore. C'est une race économe, qui supporte la douleur,
 qui ne lâche rien quand elle cherche et garde quand elle trouve²⁴.

Un sanctuaire de la beauté

La pluie de fourmis tombant de l'arbre, tout comme celle des sylvains de *Princesse Mononoké* quand le Dieu-Cerf a été décapité, montre que la forêt est aussi – et je terminerai sur ce point – un lieu de beauté, même quand elle est toxique, comme le souligne l'héroïne éponyme de *Nausicaä de la Vallée du Vent* en admirant la danse aérienne des spores de la *Fukai*. C'est cette beauté, résumé de celle du monde, que le cinéma de Hayao Miyazaki définit comme la chose précieuse à protéger absolument. L'idée de patrimoine de l'humanité est présente dans toute sa filmographie, dès *Le Château de Cagliostro* où, alors que tout semblait tourner autour d'une tortueuse affaire de fausse monnaie et de pouvoir politique, le véritable trésor s'avère finalement être une merveilleuse cité romaine. Les forêts qui, au fil des onze longs-métrages, marquent de leur présence l'univers de Miyazaki sont un sanctuaire de la beauté, comme le montrent notamment les sublimes dernières images du *Château dans le ciel*, où l'on voit flotter paisiblement Laputa enfin rendue à la simplicité de sa nature d'île-arbre-forêt.

Pour aller vers cette appréciation pure de la beauté, nous sommes guidés par l'émerveillement des personnages : Pazu fasciné et obsédé par Laputa comme son père l'a été avant lui dans *Château dans le ciel* ; Nausicaä disant la splendeur de la *Fukai* et des Omus qui y vivent dans *Nausicaä de la Vallée du Vent* ; le père de Satsuki et Mei admirant le camphrier géant et disant « Autrefois, les hommes et les arbres étaient proches » dans *Mon voisin Totoro* ; Ursula, la peintre de *Kiki la petite sorcière*, qui vit au fond des bois, révélant à Kiki qu'elle est belle et qu'il y a une magie qui « n'est pas seulement dire des formules », celle de l'art, porteuse d'une beauté « à contre-courant » ; Ashitaka dans *Princesse Mononoké*, qui perçoit la beauté de la forêt et de la « princesse des esprits » qui a choisi d'y vivre ; Hauru, qui sait voir celle de Sophie malgré son apparence de vieille femme et qui, à la fin du *Château dans le ciel*, lui offre de vivre parmi les fleurs et les arbres ; Ponyo et Sôsuké, qui transforment la catastrophe du tsunami et la quête angoissante de la mère du petit garçon en une magnifique et amusante navigation sur un bateau jouet parmi les arbres partiellement engloutis.

La véritable magie réside peut-être dans cette beauté que la poétique miyazakienne de la forêt nous incite à voir et à préserver en retrouvant pour cela une attitude d'enfant qui est l'un des motifs les plus insistants de l'œuvre. *Mon voisin Totoro* repose entièrement sur elle, et c'est

²⁴ Ovide, *Métamorphoses*, VII, 634-657.

le regard enfantin qui y fait apparaître Totoro, fait pousser en une nuit, grâce à un rituel de fécondité, un nouvel arbre-forêt géant, puis nous permet de voir et d'écouter, à trois reprises et en particulier dans le dernier plan du film, le « roi de la forêt » jouant de la musique, perché au sommet du camphrier.

Telle est cette poétique écologique de la forêt, porteuse d'une définition de l'artiste comme celui ou celle qui, par la grâce d'un regard d'enfant sur les choses, perçoit leur beauté, identifiée à leur caractère vivant et métamorphique. Son action est alors aussi vitale à la préservation de l'équilibre global du monde que celle, au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, du chant d'Orphée animant des arbres qui sont autant de personnages transformés du poème, venant former autour du musicien une forêt littéraire pleine du souvenir de passions humaines :

Il y avait une colline, sur la colline une aire très plane
de campagne que les herbes du gazon verdissaient.
Il n'y avait pas d'ombre en ce lieu. Après que le poète, fils des dieux,
s'y est installé et a fait bouger les cordes qui résonnent,
l'ombre vient en ce lieu. L'arbre de Chaonie n'y manque pas,
ni le bois des Héliades, ni le chêne rouvre aux branches hautes,
ni le doux tilleul, ni le hêtre, ni le laurier des vierges ;
voici les fragiles coudriers et le frêne à faire les armes,
et le sapin sans nœud et l'yeuse courbée sous les glands,
et le platane des plaisirs et l'érable aux couleurs variées,
aussi les saules du bord des rivières et le lotus de l'eau,
le buis toujours vert, les petits tamaris,
le myrte bicolore, le laurier-tin bleu foncé avec ses baies.
Vous aussi, lierres entortillés, vous venez, avec
les vignes et ses [*sic*] pampres, les ormes couverts de vignes,
les ornes, les épicéas, et chargé de fruits rouges,
l'arbousier et, butin du vainqueur, les lentes palmes,
et le pin à la cime retroussée en chevelure, hirsute,
aimé de la mère des dieux, puisque l'Attis de Cybèle
pour lui a quitté l'état d'homme et s'est durci en tronc.
Dans cette foule, imitant un cône, voici le cyprès,
maintenant arbre, enfant autrefois, aimé par le dieu
qui règle la cithare et l'arc, – les cordes et les cordes²⁵.

²⁵ *Ibid.*, X, 86-108.