

Mon voisin Totoro

Hayao Miyazaki

Fiche technique - Synopsis

Biographie du réalisateur

Interview de Hayao Miyazaki

Propos recueillis à Kichijoji par Noriaki Ikeda

Hors champ : éléments contextuels

Par Pascal Vimenet

Décrypter les images d'un film d'animation

Par Pascal Vimenet

Langage des décors et jeu des signes

Par Pascal Vimenet

Mon voisin Totoro et Le tombeau des lucioles □

Deux films fondateurs du Studio Ghibli

Par Hervé □ *Joubert-Laurencin*

Point de vue

Par Erwan Higuinen – Cahiers du cinéma – janvier 2000

FICHE TECHNIQUE – SYNOPSIS

Mon voisin Totoro

Hayao Miyazaki

Japon, 1988

86 minutes, animation, couleur

Titre original □ onari no Totoro

Œuvre originale, scénario, réalisation □

Hayao Miyazaki

Musique originale □ Joe Hisaishi

Directeur artistique, décors □ Kazuo Oga

Direction de l'animation □ Yoshiharu Sato

Chef coloriste □ Michiyo Yasuda

Prises de vue □ Hisao Shirai

Assistant metteur en scène □ Tetsuya Endo

Production □ Tokuma Publishing / Studio Ghibli

Dans les années 50 au Japon, en plein été, deux fillettes, Mei, 4 ans, et Satsuki, 10 ans, s'installent avec leur père Tatsuo Kusakabe, dans une vieille demeure à la campagne afin de se rapprocher de l'hôpital où séjourne leur mère.

La nature environnante se livre à elles sous de curieuses formes □ les noiraudes, espiègles petites boules de poussière noire. Et c'est dans un très vieux cambrier que Mei découvre un énorme animal qu'elle nomme Totoro. Peu à peu, au fil du quotidien, la présence des débonnaires esprits de la forêt s'affirme auprès des fillettes.

A la manière des haïkus qui condensent en un éclair une sensation, Miyazaki intègre, dans la description de rêveries enfantines, un rapport mystérieux et profond à la nature, qui s'inscrit dans la tradition japonaise de l'épure, et lui donne une perception magique.

HAYAO MIYAZAKI

LA MAGIE DE L'ENVOL

Hayao Miyazaki est né à Tokyo en 1941. À la fin de la guerre, sa famille quitte la ville en proie aux bombardements américains et s'installe à Utsunomiya, à quelques dizaines de kilomètres de la capitale: nombre de souvenirs de cette époque, notamment la maison où il passe son enfance et la longue maladie de sa mère, lui serviront de base, des années plus tard dans la construction de son film *Mon voisin Totoro*. Habité dès l'enfance par une passion dévorante pour les engins volants (son père dirige une entreprise de construction aéronautique), il en gardera un goût prononcé qui prend forme dans chacun de ses films de manière différente, au cours de séquences célébrant invariablement la magie de l'envol.

ETUDIANT DILETTANTE

Admirateur inconditionnel des séries de bandes dessinées d'Osamu Tezuka, le pionnier de l'après-guerre, Hayao Miyazaki vise déjà à faire du dessin sa profession quand il découvre en 1958 le premier long-métrage réalisé par le studio d'animation de Tôei, *Le Serpent blanc*. À son entrée dans une université de Tokyo, l'année suivante, il opte pour la section économie, la plus à même de lui laisser pendant quatre ans le loisir de perfectionner son dessin par un travail acharné et de participer aux travaux d'un cercle d'études sur la littérature pour enfants.

ACTIF ET MILITANT

En 1963, Hayao Miyazaki entre à la Tôei, où son acharnement créatif et son volume de travail le distinguent rapidement. Parallèlement aux longs-métrages de studio, le travail sur les séries télévisées, apparues en cette même année 1963, prend peu à peu de l'importance, suscitant de nombreux conflits et problèmes entre les animateurs et leur direction. Miyazaki, actif au sein du syndicat de la Tôei, y fait notamment la rencontre de deux mentors qui deviendront les compagnons d'une longue route commune : Yasuo Otsuka et Isao Takahata, tous deux responsables

syndicalistes. En 1965, il se joint à titre volontaire au projet monté par les deux hommes dans l'hostilité grandissante de la direction de Tôei, et sous la direction technique de Yasuo Otsuka prend une part décisive à la première réalisation d'Isao Takahata en long-métrage, *Les Aventures de Hols, prince du soleil* (1968).

LES DISSIDENTS

Après ce coup d'éclat et le départ forcé de Yasuo Otsuka pour le studio concurrent A Production en 1969, Hayao Miyazaki choisit de suivre Isao Takahata dans son départ pour le même studio en 1971. Leur projet d'adapter l'univers de *Fifi Brindacier* d'Astrid Lindgren ne peut voir le jour pour cause de refus de l'auteur, et c'est en se basant sur leurs travaux préparatoires pour ce projet que les deux hommes réalisent avec l'aide de Yasuo Otsuka deux petits bijoux d'animation, les deux courts métrages *Panda, petit panda* (1972) et *Panda, petit panda : le chapitre du cirque pluvieux* (1973), dans lesquels on trouve déjà de nombreux éléments dus à Miyazaki et ouvertement annonceurs de *Mon voisin Totoro*.

ŒUVRES CLASSIQUES DU MONDE ENTIER

Hayao Miyazaki et Isao Takahata se lancent ensuite dans un travail de plusieurs années pour le compte de la Société Nippon Animation, pour laquelle ils initient avec *Heidi* le principe de séries télévisées annuelles sous la bannière des *Œuvres classiques du monde entier*, cycles d'adaptations animées des plus grands succès mondiaux de la littérature pour enfants. C'est au cours de cette période, qu'avec le soutien technique de Yasuo Otsuka, Hayao Miyazaki fait ses débuts dans la mise en scène, en 1978, avec une série qui fera date dans la production télévisée japonaise, *Conan, le fils du futur*, la première série animée diffusée sur la prestigieuse chaîne de télévision nationale NHK : tous les thèmes chers au réalisateur y sont déjà réunis.

GENTLEMAN CAMBRIOLEUR

Quittant alors Nippon Animation pour entrer aux studios Telecom Animation Film, Hayao Miyazaki et Isao Takahata enchaînent presque instantanément sur un long-métrage déclinant les aventures d'un personnage qu'ils ont déjà animé ensemble en 1971 pour la télévision, *Lupin III*, dont le héros est l'héritier dénaturé du gentleman cambrioleur national Arsène Lupin, imaginé par l'écrivain français Maurice Leblanc. Première réalisation de Miyazaki au cinéma, le film, intitulé *Le Château de Cagliostro* (1979), est un premier chef-d'œuvre, une réussite magistrale, un coup d'éclat qui intègre au surplus d'éclatants hommages au cinéma d'animation français et russe (dans lesquels le parcours de chacun des deux hommes trouve une de ses sources...) et un classique de l'animation japonaise qui suscite à son tour de nombreuses vocations. Après cet ouvrage majeur, Hayao Miyazaki poursuit sur sa lancée avec quelques nouvelles merveilles pour la télévision, signant d'un pseudonyme deux épisodes inoubliables de la série *Edgar de la cambriole* (1980), puis réalise quelques épisodes de la remarquable série télévisée, *Meitantei Homuzu* (1984), dont la production est interrompue un temps, faute d'un véritablement engagement du côté italien de la co-production : leur qualité restera inégalée par la suite, malgré les efforts de ses successeurs...

UN VENT NOUVEAU

Alors qu'il a abandonné en cours l'ambitieux projet de co-production américano-japonaise de *Little Nemo* (1983), et dans l'attente qu'un de ses nombreux projets de films, tous refusés depuis des années (*Mon voisin Totoro* fait partie de ces projets dont personne n'a voulu, tout comme *Princesse Mononoke*), trouve le chemin d'une production grâce au soutien de l'éditeur Yasuyoshi Tokuma, Hayao Miyazaki se consacre à la création

de la bande dessinée qu'il a commencé de faire paraître en feuilleton, début 1982, dans le magazine spécialisé "Animage" édité par Tokuma. Cette bande dessinée, c'est *Nausicaä de la vallée du vent*, vaste épopée, dont la parution ne s'achèvera que douze ans plus tard, tandis que son adaptation en animation, décidée dès 1983, sort sur les écrans l'année suivante et constitue un tournant décisif dans la production japonaise. Le personnage principal de cette fable "écologique" inspirée de l'œuvre de Frank Herbert, marque profondément les imaginations et les consciences japonaises, au point que quinze ans après son apparition, Nausicaä reste l'une des plus belles héroïnes du cinéma d'animation nippon et est devenue le symbole d'une œuvre novatrice porteuse d'un message d'appel à la préservation de la nature (le film porte le sceau de la World Wildlife Association).

INDEPENDANCE ET NOTORIETE

Le succès de *Nausicaä de la vallée du vent* permet la fondation du **Studio Ghibli** en 1984. Le titre de son long-métrage suivant, *Laputa, le Château dans le ciel* (1986), est lui aussi passablement éloquent... Très différent de ses réalisations précédentes, le film, librement inspiré d'un chapitre des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift et de l'œuvre de Jules Verne, est un nouveau sommet de réussite et de beauté. *Mon voisin Totoro* (1988) représente un nouveau défi, avec pour enjeu la représentation de son propre pays et le choix de laisser primer sur toute intrigue, tout contenu narratif, la description lente et sereine du quotidien d'un monde, de la réalité du temps, au fil des petits riens de la vie de tous les jours. L'impact du film au Japon dépasse de très loin le cadre du cinéma et représente aujourd'hui une référence fondamentale que nul Japonais, quel que soit son âge ou son parcours, n'ignore plus désormais.

<http://www.canalplus.fr/archives/cinema/dossier/miyazaki/monvoisin/biog.html>

ENTRETIEN AVEC HAYAO MIYAZAKI

Propos recueillis à Kichijoji par Noriaki Ikeda

"Je n'ai pas fait Totoro par nostalgie"

Question : de quels lieux vous êtes-vous inspiré pour le décor de Mon voisin Totoro ?

Miyazaki : En fait, j'ai été inspiré par beaucoup d'endroits différents. J'ai mélangé par exemple les alentours de la Nippon Animation à Seiseki Sakuragaoka, les berges du Kandagawa que je voyais couler pendant mon enfance, le paysage de Tokorozawa, la ville où j'habite à présent... De plus, Kazuo Oga, le directeur artistique, étant de la région d'Akita, il y a aussi un peu de cet endroit (Rires). Je n'ai donc pas choisi de lieux précis.

Qu'en est-il de l'époque ? J'ai entendu dire qu'elle se situait dans les années 1957, 1958. Pourtant, en regardant le film, il semble que beaucoup de vos souvenirs d'enfance y soient représentés.

Cette histoire ne se déroule pas pendant les années 1955-1960. Mais à une époque où il n'y avait pas encore la télévision. Au début, je pensais faire entendre une émission de radio de l'époque mais cela aurait été un peu trop prétentieux. J'ai donc éliminé ce genre de détails. On a droit à tout cela dans *Le Tombeau des lucioles*. Je n'en ai donc pas besoin dans *Mon voisin Totoro*.

Les bandes dessinées de Shigeru Sugiura gribouillées sur le cahier de Kanta sont-elles le seul indice de l'époque? (Rires).

C'est une idée de Masako Shinohara, qui s'occupait des dessins originaux. Elle les a dessinés elle-même. Les gens qui les reconnaissent doivent être âgés. (Rires).

Il y avait en effet beaucoup d'espace sur les cahiers, une incitation au gribouillage ?

En ce qui me concerne, j'ai utilisé presque tous mes cahiers pour gribouiller, rarement pour mes cours (Rires). J'utilisais aussi beaucoup le verso de mes copies d'examens. J'ai plein de souvenirs comme cela. Je suis très content d'avoir fait un film avec certains de mes souvenirs, des visages croisés

au Japon, des scènes de mon enfance, etc., au lieu d'aller chercher des paysages à l'étranger. Le grand camphrier de Tsukamori n'est peut-être pas aussi grand dans la réalité, mais pour moi, il restera toujours gigantesque. Si l'on cherche bien au fond de sa mémoire, il y a toujours durant notre enfance, un arbre que l'on regardait d'en bas en se disant "qu'il est grand cet arbre, qu'il est beau". Je dessine cet arbre et vous avez vu le résultat. Je n'ai jamais pensé mentir. Dans mon souvenir, ce camphrier est vraiment très haut. Dans la scène du déménagement, on voit Satsuki et Mei courir dans toute la maison. Les maisons paraissent toujours très grandes quand il n'y a pas de meubles. Cela me rappelle mon enfance. On allait au bord de la mer, dans une auberge où mon frère et moi ouvrons les portes de toutes les chambres. Nous étions heureux. Si les chambres étaient étrangement grandes, c'est qu'il n'y avait pas de meubles. Nous avons tous fait ce genre d'expérience au moins une ou deux fois. J'aime bien cette scène, pourtant insignifiante. On court dans la maison, on ouvre les portes, on les referme en criant "rien" ou l'on annonce "toilettes". On est de plus en plus excité et l'on éclate de rire... Ça, c'est vraiment les enfants. Bon, s'ils traînent dans vos pattes, c'est la pagaille (Rires). Je n'avais pas vraiment besoin d'utiliser cette fois-ci de techniques de mise en scène particulière. Il n'en existe pas qui ne soit pas naturelle. Pas du tout.

Peut-on penser que la maison où ils s'installent a été choisie pour permettre à la mère de respirer l'air pur dont elle aura besoin après son séjour à l'hôpital ?

Exactement. C'est uniquement pour cette raison. Il y avait à l'époque beaucoup de maisons dans ce style, avec un corps de bâtiment à la japonaise et une pièce à l'occidentale. En fait, c'est une maison incomplète. Pareil pour le jardin. Je voulais faire un jardin bien propre, mais je n'en ai pas trouvé la raison... Pour résumer, disons que c'est une maison dans laquelle une personne malade est décédée. Je ne le savais pas. C'est une maison avec une pièce séparée pour le repos des malades

tuberculeux. Après le décès de la personne, la maison est devenue inutile et inoccupée depuis. C'est la face cachée de l'histoire. La grand-mère y a très certainement travaillé comme domestique. Ce qui explique pourquoi elle dit les choses si clairement. Cette partie cachée de l'histoire, je ne l'ai pas révélée à mes collaborateurs. C'est la raison pour laquelle la pièce séparée est bien exposée, pour obtenir le maximum de soleil.

Comment avez-vous obtenu ces couleurs intermédiaires magnifiques ?

Je le dois à la contribution artistique d'Oga. Si nous avons pu rendre cette ambiance, c'est grâce à lui. Il ne pensait même pas arriver à ce résultat. D'autre part, à l'exception de Totoro, du Chat-Bus et des Noiraudes, j'ai fait ce film avec ce que j'ai vraiment vu, ce qui est très significatif. Je ne l'ai pas lu dans les livres, c'est ce dont je me souviens réellement. La maison, le terrain, l'eau, les arbres et les plantes. Voilà pourquoi j'ai été très heureux de réaliser ce film (Rires). Si l'histoire s'était déroulée à l'étranger, je n'aurais pas su ce qu'il y avait derrière la porte, quelles étaient les espèces des fleurs que l'on trouve au bord de la route. Il n'y aurait rien eu de vrai... Cela dit, la réalité est mieux que l'imaginaire qui a l'air réel. C'est valable pour moi mais aussi pour Oga. C'est ce que j'ai voulu faire, dans la mesure du possible. Transformer en images ce sentiment de bonheur ou de surprise que l'on éprouve en découvrant toutes les espèces de plantes qu'il y a dans les champs. Une tâche difficile qui m'a comblé sur le plan artistique. Oga et moi, nous nous disions, par exemple, "le soleil ne rentrera pas jusqu'ici au début de l'été, surtout pendant le solstice", ou bien, "il est si haut que ses rayons ne peuvent y pénétrer. Comment fait-on ?".

J'ai pu voir certains dessins sur celluloids. Vous les utilisez de multiples manières. Vous n'avez pas, par exemple, dessiné les herbes dans le décor mais devant. Puis, vous en avez ajouté quelques-unes pour harmoniser le tout, c'est cela ?

Si j'ai fait ça, c'est pour améliorer le contour des arbres. Je procède ainsi depuis longtemps. J'ajoute quelques feuilles sur le transparent supérieur, dans la mesure où cela ne se voit pas, car je n'aime pas dessiner entièrement les champs. Si cela s'est remarqué, je pense que c'est à cause du grand nombre d'arbres. Je voulais faire quelque chose de plus classique. Par exemple j'ai également réduit

l'intensité de la lumière latérale. Tout est intentionnel.

Comme la caméra toujours placée à hauteur de regard ?

C'est ce qu'il faut faire pour que cela ait l'air naturel. D'autres angles ne conviendraient pas.

Et l'arrêt de bus ?

Oui, c'est effectivement une vue à vol d'oiseau.

Pour annoncer l'apparition de Totoro ? (Rires).

Non, à vrai dire, on ne pouvait pas prendre cette scène sous le même angle. Mais la pluie a vraiment bien marché. J'ai même eu envie de dessiner les gouttes qui rebondissent sur le sol. Le résultat est, en tout cas, beaucoup plus naturel que nous ne l'espérions. Quelqu'un m'a même déclaré que la nature japonaise était très belle et je me suis dit... "youpi !". Enfin, ce sont des paysages traditionnels comme on peut encore en trouver aujourd'hui.

Aujourd'hui, le ciel sur Tokyo était superbe. Grâce à la neige d'hiver ?

Oui.

Tokyo n'est pas mal comme cela, contrairement à ce que l'on pense ?

La végétation réapparaît. Cela me fait plaisir de pouvoir dire que c'est très beau. Quand on est toujours en train de courir, on n'y fait pas attention. Je crois qu'Oga a dû découvrir beaucoup de choses en travaillant sur ce film. Le plus amusant était que des herbes poussaient dans un pot que nous avons rempli avec de la terre prise ici et là. Le résultat fit un petit champ d'herbes très curieux. Normal, quoi. Avec beaucoup d'espèces. Au début, c'était un pot avec de petits arbres fruitiers, mais les herbes qui poussaient m'intéressaient beaucoup plus que les fruits. J'ai ramassé un peu de terre dans la région de Shinshu, région montagneuse du centre du Japon, et j'ai vu pousser de drôles de plantes. Enfin, rien d'anormal...

Comment avez-vous trouvé les paysages ?

En explorant les environs de la Nippon Animation. Nous étions trois, Oga, Yoshiharu Sato, animateur en chef, et moi. Cela dit, Oga y allait souvent seul. Il a beaucoup observé. Et ceux de l'équipe

artistique ont dû travailler dur. Dessiner correctement des herbes est très difficile.

D'autant qu'elles poussent n'importe comment ?

Même les mauvaises herbes, si on les dessine une par une, sont jolies. Mais on n'y prête guère attention d'ordinaire. Nous, cela nous rendait nostalgiques. Aujourd'hui encore je m'amuse à siffler avec une herbe. Il existe aussi cette autre variété, qui a été fournie aux fabricants de pain après la Seconde Guerre mondiale, si je me souviens bien. Elle est comestible en tout cas. Nous avons également mangé d'autres espèces. Elles nous donnent l'impression de vivre libres et avec courage. C'est pour cela que je les aime. Je me rappelle aussi qu'il y avait une cavité dans un arbre du temple et que j'ai joué dedans. Le tronc du camphrier est assez inégal et l'on peut facilement l'escalader. Mais ce n'est pas toujours le cas, à l'image de celui qui se trouve dans l'université de Tokyo. Il existe pas mal de camphriers semblables à celui du film *Mon voisin Totoro*. Il y en a un visiblement très ancien près de la Nippon Animation. Le camphrier ne vit pas plusieurs milliers d'années, mais il devient un très bel arbre en un siècle. Malheureusement, il ne porte pas de gland. Que des petits fruits noirs. Et donc, dans le jardin de Satsuki et Mei, il n'y a pas de camphrier. J'ai pensé que si l'on exagérait un peu trop les dessins, il ne s'agirait plus du Japon.

Vous voulez dire que cela ressemblerait à une jungle ?

Non, plutôt à l'Europe. Prenons l'exemple du Chat-Bus. Il arrive comme un coup de vent. Mais, inversement, un coup de vent ne signifie pas forcément l'arrivée du Chat-Bus, ce ne serait plus japonais. Au Japon, nous n'avons pas de divinité du vent, mais nous en avons une qui souffle le vent, elle est représentée avec un grand sac à air porté sur son dos. Alors, si on définit le Chat-Bus comme un esprit du vent, ce n'est plus japonais. Le Japon se modernise. Totoro et ses amis sont des fantômes de transition qui représentent ce Japon qui balance entre tradition et modernité. J'ai ressenti cela très fort en faisant ce travail. Par contre, je n'ai jamais eu envie de revenir aux monstres fantômes de Shigeru Mizuki, ils ne m'inspirent pas beaucoup. Pour moi qui suis né en 1941, je me sens plus proche du chat monstre transformé en bus. Réaliser une histoire se

déroulant à l'ère de Meiji, entre 1868 et 1912 me serait étranger. Si l'on me parle, par exemple, d'une ancienne auberge de Magome (un quartier du sud de Tokyo) qui fut autrefois une ville étape, cela ne me rend pas nostalgique. Seuls les bâtiments d'avant-guerre toujours là ou ceux du début de l'ère Showa (commencée en 1926) me touchent vraiment. Les vieux monstres d'Osoresan, volcan aujourd'hui éteint du nord du Japon, ne me concernent pas. Dans ce sens, malheureusement, je suis quelqu'un qui s'est modernisé. J'ai fait Totoro honnêtement à partir de mes sentiments. Pourtant, je tiens à dire que je n'ai pas réalisé Mon voisin Totoro par nostalgie d'une époque. J'espère que les enfants auront toujours envie de courir dans les champs, de ramasser des glands, de jouer derrière des temples qui malheureusement ont souvent disparu, et d'être assez curieux pour regarder sous la véranda de la maison, après avoir vu mon film. C'est tout ce que je désire.

Depuis Nausicaa, vos œuvres abordent régulièrement le thème du rapport entre «l'homme et la nature», «l'homme et les plantes»... Depuis quand êtes-vous attiré par le végétal ?

On apprécie rarement les plantes pendant l'adolescence, les filles étant beaucoup plus intéressantes. Je n'ai pas fait exception à cette règle et n'ai découvert ce monde que vers la trentaine. Je m'en souviens encore. Il y avait bien eu ce superbe arbre quand j'étais en 3e année de collège, je devais avoir alors quinze ans, mais je n'avais jamais été particulièrement attiré par les arbres. Je trouvais juste les jacinthes plus belles que les fleurs des champs, c'est tout. Lorsque je suis arrivé à la trentaine, j'ai commencé à trouver la nouvelle feuillaison des ormes extrêmement belle. À cette époque, je me suis mis à m'intéresser aux plantes. Les arbres aussi sont beaux, bien sûr, mais ce n'est pas pareil. Dans une grande forêt de la banlieue de San Francisco, par exemple, le sol de la forêt est sec et rares sont les petites plantes. J'ai l'impression qu'on pourrait y camper avec juste une couverture. Alors qu'au Japon, il y a toutes sortes d'insectes partout dont les mille-pattes... Aux États-Unis, il n'y a ni insecte, ni mouche, ni moustique, rien. On dirait une forêt artificielle.

C'est une forêt artificielle ?

Non, elle est naturelle. C'est à cause du climat, de l'humidité, de la température. Par contre, au sud, la

forêt est effrayante. J'ai réalisé que j'aime les plantes auxquelles je suis habitué. Lors de mon premier voyage à l'étranger, en Suède, j'ai trouvé les arbres beaux mais monotones. Un jour, au milieu de la semaine, je me suis retrouvé tout seul, marchant au hasard, sans rien faire, dans le parc de Shakujii-Koen, au nord de Tokyo. Pourquoi étais-je là à cette heure ? Pour passer le temps après avoir déposé mon fils à la crèche en attendant d'aller au studio Toei Doga où il n'y a jamais personne le matin. J'ai trouvé ce parc splendide. En fait, le Japon est très beau lorsqu'il n'y a personne (Rires). Si le Japon s'est dégradé, c'est en raison de l'augmentation de sa population. Je ne comprenais pas comment il était possible de dormir au creux d'un arbre comme dans les vieux contes de Grimm car, au Japon, il y aurait eu des insectes partout. Pour moi, les insectes, les arbres, les plantes, c'est tout cela la nature. Quand je l'ai compris, je me suis dit que j'étais vraiment japonais. Je n'ai jamais été très attiré par l'histoire du Japon, mais j'ai cru comprendre qu'il y avait là quelque chose de particulier.

Tout a donc commencé quand vous vous êtes senti attiré par les arbres et la nature du Japon ?

Connaissez-vous le terme de "culture des forêts d'arbres à feuilles persistantes", proposé par Sasuke Nakao ? Il a présenté ce concept pour la première fois quand j'ai eu trente ans et il m'a beaucoup impressionné. Dans le monde, il y a peu d'endroits où l'on mange le riz rond : le Japon, le Yunnan, au sud-ouest de la Chine, le Népal et le Bhoutan. Les Japonais appartiennent à cette zone culturelle depuis longtemps, bien avant la formation du pays ou du peuple japonais. On retrouve donc des aliments semblables au Yunnan ou au Bhoutan. Je pensais que nous autres, Japonais étions coincés dans notre archipel et n'avions que notre petite histoire minable limitée par le Dit du Genji ou Hideyoshi Toyotomi, alors qu'en fait nous sommes liés au Grand Monde qui se trouve au-delà de nos frontières. J'étais très content de l'apprendre. "La culture des forêts d'arbres à feuilles persistantes" raconte tout cela. Après, les Japonais ont certainement commis beaucoup d'erreurs, mais je me suis dit qu'il n'y avait pas que cela. J'ai soudain été rassuré et depuis ce moment, je peux regarder sans problèmes l'histoire du Japon. L'actualité, et les horreurs commises pendant les guerres...

Vous voulez dire que vous ne vous sentez plus enfermé ?

Oui avant, je me sentais vraiment enfermé. Quand je vois les Japonais, je me vois. Mon nez doit être celui des hommes de Jomon, entre quatre et huit mille ans avant Jésus-Christ. J'en ai beaucoup souffert pendant mon adolescence (Rires). En même temps, j'ai grandi pendant la réaction démocratique au militarisme japonais, alors que l'on disait que les Japonais étaient vraiment nuls. C'est pour cela que je me sentais très enfermé. La notion de "culture des forêts d'arbres à feuilles persistantes" m'a libéré de cette impression. J'ai compris pourquoi je préférais les ormes aux autres essences, c'est parce qu'ils appartiennent aux "arbres à feuilles persistantes" (Rires). Au-delà des horreurs de ceux qui ont fait la guerre, de Hideyoshi Toyotomi qui attaqua la Corée ou du Dit du Genji que je déteste, tout ce qui est en moi est attaché à "la culture des forêts d'arbres à feuilles persistantes". Je me suis senti beaucoup plus à l'aise lorsque je l'ai compris. Et depuis ce moment-là, j'ai pris conscience de l'importance des plantes et des problèmes liés à la nature. Si l'on détruisait la nature, on perdrait la dernière fondation de l'esprit japonais. Bien sûr, il faut conserver les forêts de Shiretoko, au nord d'Hokkaido, et ne pas les couper, mais je ne m'en sens pas très proche. C'est une autre zone culturelle, semblable à la zone européenne ou sibérienne, qui ne m'attire pas. Je souhaite vivement que l'on conserve ses forêts de hêtres et de chênes. Il ne reste plus beaucoup de véritables forêts d'arbres à "feuilles persistantes", alors qu'elles étaient nombreuses et respectées auparavant. En fait, les forêts japonaises sont plutôt sombres et font un peu peur.

Est-ce pour cette raison que Totoro reste dans une forêt plutôt sombre, même en pleine journée ? Est-ce un animal nocturne dormant le jour ?

Il y a une certaine forme de pensée occidentale qui oppose l'obscurité, symbolisant le mal, à la lumière, le bien. Je ne suis pas d'accord et, d'ailleurs, certains auteurs, comme dans Dark Crystal, pensent que c'est dans l'obscurité que réside la vraie force. Tout se retrouve divisé en deux. L'Union soviétique d'un côté et les Etats-Unis de l'autre. Je ne crois pas en ce type de dualisme. Pour les Japonais, les dieux préfèrent l'obscurité. Ils apparaissent bien à la lumière de temps en

temps, mais se terrent généralement au fond de la forêt ou dans les montagnes. Comme dans la région d'Okinawa, où il existe une sorte de temple très primitif constitué d'un arbre et d'une roche à côté desquels il y a une petite maison. C'est toujours assez terne et situé dans la pénombre. Cela peut faire peur. J'y suis allé avec les enfants et ils n'étaient pas rassurés. Pour les Japonais, ce sentiment de crainte témoigne en fait du respect qu'ils portent aux forêts, aux religions primitives ou à l'animisme. La nature est un chaos qui nous oblige à penser qu'il y a bien "quelque chose". Si l'on se rend dans une forêt peu fréquentée, on sent ce quelque chose, même si on est habitué à vivre dans les montagnes. On a soudain peur et l'on se dit qu'il vaut mieux ne pas y pénétrer. Cette impression, ressentie de façon inhabituelle, est peut-être bien fondée. Je ne crois pas forcément au surnaturel, mais je pense qu'il peut exister, car le monde n'appartient pas uniquement aux hommes. Les forêts ne doivent pas être protégées seulement pour les humains... Cette obscurité est liée à celle qui est au fond de moi, et je ne peux m'empêcher de penser que si j'efface cette partie obscure, l'autre va également disparaître et mon existence deviendra très floue. La raison pour laquelle je ne suis jamais allé au temple pour la première prière du Nouvel An est que je n'ai jamais pu croire que les dieux n'étaient que dans ces temples dorés. Je pense que les dieux des japonais habitent quelque part dans les montagnes (Rires).

Où ils dorment tranquillement ? (Rires).

Ou bien, ils y dansent nonchalamment dans le souffle du vent. J'aurais aimé mettre une scène de typhon dans le film.

À la place de la scène de la bourrasque que rencontre Satsuki ?

Je n'avais pas le choix. J'aurais préféré le faire dans des scènes plus familières. Le typhon aurait pu venir secouer la maison. Satsuki se réveille dans la nuit et trouve leur père en train de clouer les volets à glissière avec un marteau. Elle le regarde, s'inquiète... La maison tiendra-t-elle ? Elle regarde au-dehors par une petite fenêtre et voit des arbres couchés par terre, les feuilles et les branches avec les glands s'envolent... Vous vous rappelez de cette petite fenêtre sous le volet à glissière ? Je l'ai faite exprès, mais je n'ai pas pu l'utiliser. Pourquoi ? Parce que Mei est trop petite pour l'atteindre (Rires). Bien sûr, il n'y a pas de fenêtre placée si

bas (Rires). Si j'avais trouvé la solution à cette question, j'aurais réalisé un film avec une nuit de typhon. Pour exciter le spectateur.

Et le lendemain, le ciel aurait été tout bleu ?

Dehors, on aurait juste vu quelques glands tombés par terre. Rien que cela, simplement, peut donner l'impression d'une expérience assez excitante, comme le dit Takahata. On a peur du typhon, mais cette impression vient du cœur. Tout ce qui concerne la nature, le paysage ou le climat s'avère plus important que ce que l'on connaît à travers les relations humaines. Avoir des manifestations comme la température, le vent, la pluie, le typhon, le tremblement de terre... rêver à une grande signification pour les Japonais. Nous avons fondamentalement tort d'élever nos enfants là où il y a la climatisation alors que l'on dit que l'air est meilleur à la campagne... Cette séparation de la terre, de la nature n'est pas bonne. Je veux dire avec ce film qu'il y a d'autres modes de vie.

Totoro est un esprit de la nature, mais il ne parle pas. En aviez-vous préalablement décidé ainsi ?

Oui, il ne fallait pas que Totoro devienne Obake no Q-Taro. Je pensais même que Totoro était trop présent. J'avais également décidé qu'il n'aurait pas pitié de Satsuki lorsqu'elle est triste. C'est très gentil que Satsuki cherche Mei qui est, en fait, tout près. Alors, Totoro lui a juste rendu service et a appelé le Chat-Bus, c'est tout. Peut-être n'est-ce même pas un service rendu. Le Chat-Bus est plus humain. Il affiche la destination, "Mei". C'est une mise en scène pour les enfants, afin de les rassurer. Il faut le faire à cet instant pour arriver à une bonne chute. S'ils ne sont rassurés que lorsqu'on retrouve Mei, c'est trop tard. En voyant arriver le Chat-Bus avec cette destination affichée, ils comprennent qu'on la trouvera. En même temps, ils pensent tout aussi naturellement que la maman n'aura plus de problèmes (Rires). C'est de la mise en scène et de plus, je me suis dit qu'il fallait une musique gaie pour ce passage.

Dans la première version du synopsis, quand Satsuki rencontre Totoro et lui donne son parapluie, le lendemain matin, elle le retrouve avec un paquet de graines à la porte de la maison. Pourquoi l'avez-vous changé ?

C'est vrai que j'ai écrit un story-board avec ce scénario. Mais s'il avait agi de la sorte, cela aurait voulu dire que Totoro comprend trop bien les choses. Il ne pense jamais à louer ou emprunter... Et puis, il ne doit pas détester être mouillé sous la pluie. Car c'est un animal. De plus, la pluie fait pousser les plantes. C'est en quelque sorte un maître de la forêt et il se doit d'entendre la voix des plantes. Il ne faut donc pas qu'il déteste la pluie, surtout celle qui arrive avant l'été. La feuille sur sa tête, c'est pour s'amuser du bruit des gouttes d'eau qui tombent dessus. Ainsi, il ne remercie pas Satsuki pour le parapluie. Là, je dois dire que cela m'a un peu chiffonné et j'ai eu une idée. Si Totoro entend le bruit des gouttes d'eau qui tombent sur le parapluie, cela lui fera sûrement très plaisir. Totoro considère ce parapluie comme un nouvel instrument de musique. Il ne le rend pas, alors, il donne des graines en échange. L'histoire n'était pas forcément sans possibilité de changement dès le début. Au cinéma, les enfants semblent vraiment avoir beaucoup aimé cette scène de l'arrêt de bus. Cela m'a fait plaisir. C'est une scène immobile et difficile. Satsuki est surprise mais aussi très excitée. Les jeunes spectateurs l'ont bien senti.

Laquelle des deux devait rencontrer Totoro en premier ?

Je me suis dit que Satsuki, malgré tout son courage, aurait pu être blessée si un grand animal débarquait brusquement à côté d'elle sous la pluie, et c'est donc Mei qui rencontre Totoro la première. Quand elle est avec lui dans le silence, le Chat-Bus arrive et repart dans la pagaille. Il n'y avait pas de raison pour que son apparition fasse peur. Par contre, le bruit du vent, lui, fait peur. Nous avons même enlevé la musique de Hisaishi sur cette scène. Oui, une musique bien rythmée pour le Chat-Bus. Mais, après l'avoir écouté avec les images, il ressemblait à un chat étranger à la situation, un peu trop gai. Je voulais faire en sorte qu'il arrive avec le vent, mais je ne pouvais pas parce que l'on ne peut pas faire de vent entre des grands arbres, et je ne voulais pas nuire à l'aspect profond de la scène. J'y ai donc renoncé. Le bruit du vent va cependant très bien avec cette scène. C'est étrange (Rires). Entre la réalité et le rêve...

La scène du retour nocturne des Noiraudes vers la forêt est très intéressante, on y trouve un mélange naturel de réalité et de fantaisie.

C'est comme deux histoires totalement différentes. J'ai longuement réfléchi afin de bien combiner l'apparition de Totoro et la description de la nature. Je pensais bien qu'il fallait montrer tout d'abord la maison, les forêts, la nature aux alentours et les enfants de façon très précise, sinon, cela ressemblerait à un rêve inventé et il n'y aurait plus de surprise lors de l'apparition des personnages fantastiques. Il fallait donc, dès le début, décrire minutieusement la vie réelle, ce qui permettait également de s'en passer dans la deuxième moitié du film. La durée de chaque partie s'est beaucoup modifiée.

Ab oui ? (Rires).

Je ne pensais pas prendre autant de temps pour la première nuit dans la nouvelle maison.

La partie A s'est prolongée? Dans ce film, il n'y a pas de véritable histoire comme dans vos œuvres précédentes ?

Non.

La recherche de Mei entraîne l'apothéose du film. Il fallait oser. N'avez-vous pas pensé faire une histoire plus complète ?

Je ne me suis pas posé ce genre de question et j'ai même pensé que l'histoire était assez longue. Mais je reste persuadé qu'il est possible de faire un film qui amuse les enfants avec une nuit de typhon.

Vous voulez dire qu'il est possible de leur faire apprécier un typhon ?

Non, mais une nuit de typhon est quelque chose d'assez inhabituel, donc d'excitant. Le non-quotidien dans le quotidien. Si cela n'amuse pas, le film ne tient pas. Comme je vous l'ai dit, je n'ai pas eu recours à des procédés techniques particuliers.

La scène de la rencontre de Satsuki et Mei avec Totoro est-elle la réalité ou le rêve ?

J'ai fait en sorte que l'on n'en soit pas sûr. En ce qui me concerne, elle est évidemment réelle.

Il y a aussi cette scène où la danse entraîne une croissance rapide de l'arbre ?

Oui, on dirait une bombe atomique... (Rires). En regardant cette scène, j'ai pensé que c'est la grandeur de la vie elle-même qui est dans cette graine, ou bien, le rêve de l'arbre... (Rires). (Miyazaki ne répond pas, laissant entendre que c'est au spectateur de se faire sa propre opinion).

**"C'était le rêve mais ce n'était pas le rêve",
cette phrase est également très belle ?**

Cependant, je me dis maintenant que Mei n'aurait pas dû dire cette phrase un peu trop explicative, mais seulement en reprendre une partie après Satsuki. Satsuki aurait dit "C'était le rêve mais ce n'était pas le rêve" et laissé Mei la répéter, par exemple... (Rires). On n'a pas besoin de tout comprendre. Je ne sais pas moi-même qui est Totoro. Nous nous sommes posé beaucoup de questions avec Hisaishi. Je ne pensais pas que ce soit une bonne idée d'accentuer le côté mystérieux avec la musique, ni qu'il soit convenable de faire une musique trop familière. Je préfère la musique minimaliste qu'il compose, quelque peu neutre, pas trop mystérieuse et très bien équilibrée. Une anecdote à ce sujet. La musique que l'on entend lorsque Totoro est debout à côté de Satsuki est sur un rythme à sept temps, je l'ai trouvée un peu excessive et trop présente. J'ai donc demandé à Hisaishi d'en enlever une partie, ce qu'il a fait lors du mixage. Il comptait "1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, hum" en enlevant ou ajoutant certaines notes. Le résultat est excellent et colle parfaitement au film. Etrangement bien. Il n'y a pas de rythme quand Satsuki regarde en haut et il y en a un quand Totoro apparaît. Je me suis dit que cela tombait bien (Rires). La musique de cette scène est très bonne, ne dérange pas, n'impose rien. Juste un peu étrange et mystérieuse, mais pas trop. Grâce à elle, la scène est devenue plus forte. Hisaishi réfléchissait beaucoup quand il l'a composée. Il voulait que ce soit gai. Mais ce n'est qu'à la fin de la réalisation que j'ai pu moi-même décider que la musique n'avait pas besoin d'être gaie. Pendant la préparation de certaines parties musicales, j'ai précisé à Hisaishi qu'il n'avait pas besoin de faire quelque chose de trop joyeux et qu'il n'était pas souhaitable de mettre de la musique dans toutes les scènes. Nous avons retravaillé certaines musiques, et j'aurais parfois fait autrement si j'avais été un peu plus musicien.

Dans Nausicaä de la vallée du vent, l'héroïne dit que Gunship coupe le vent mais que Meve monte sur le vent et j'ai été surpris par cette image. Dans Mon voisin Totoro, Totoro devient le vent (Rires). Il vole vraiment joyeusement?

S'il s'agissait d'un film d'action, on aurait pu développer encore cette scène. Totoro, lui,

s'assimile au vent et vole. C'est tout. On ne peut donc pas aller plus loin, sauf s'ils veulent se rendre dans un endroit précis. Là, il leur suffit de dire "Nous sommes le vent !!" et c'est tout.

Un rêve pour Satsuki et Mei ?

Il y a quelque chose que nous n'avons pas pu faire et je le regrette. Quand le vent souffle au-dessus de l'eau, il provoque la formation de toutes petites rides à sa surface, n'est-ce pas ? Eh bien, Oga et moi aurions bien aimé rendre cet effet. Oga aurait pu le réaliser s'il avait disposé de trois fois plus de temps. Pareil pour les mouvements du camphrier.

Cependant la partie supérieure du camphrier bouge légèrement ?

Nous ne voulions pas d'une superposition et nous avons finalement dû renoncer. Nous avons bien trouvé la méthode, mais il aurait fallu qu'un dessinateur du niveau d'Oga exécute dix dessins. On dessine l'arbre en le déplaçant un peu, avec des feuilles, en changeant les couleurs... Les couleurs, les mouvements, le nombre de dessins nécessaires, la méthode pour animer les dessins, nous sommes sûrs d'avoir trouvé comment faire. Mais nous n'avons pas eu le temps. Quand les personnages passent au-dessus des montagnes, le même problème se posait pour les dessins des rizières en contrebas. En cette saison, elles sont remplies d'épis et l'on n'a pas pu réaliser leur mouvement. On a dû se contenter d'un simple tapis de verdure, ce que nous regrettons vivement. J'ai parlé avec Oga de la façon de représenter l'ondoiement des rizières, la surface de la rivière... Et nous en sommes arrivés à la conclusion suivante, il fallait bien trois fois plus de temps (Rires).

Dans Panda Kopanda, le parent et le bébé panda apparaissent soudain dans la vie de Mimi. Quelle différence avec Mon voisin Totoro ?

Dans mon esprit, il n'y a pas beaucoup de différence. Le livre de Kenji Miyazawa que j'aime le plus est *Les Glands et le Chat sauvage*, Donguri to yamaneko, même si je ne comprends pas ce chat sauvage. Enfin, on n'a peut-être pas besoin de le comprendre. Seulement, je n'ai pas du tout apprécié les illustrations de cette nouvelle. Un chat sauvage petit comme ça, ça ne me convient pas. Un chat de deux mètres, debout, bouche bée regarderait d'une autre hauteur les petits glands qui courent partout en criant. En l'imaginant

comme cela, j'ai pu aimer son monde. J'ai également été déçu à la première apparition du renard. Je le voyais aussi beaucoup plus grand car il arrive à mystifier les humains. Le renard que j'ai vu n'était pas plus gros qu'un cocker et j'ai pensé qu'ainsi il ne pouvait pas mystifier les hommes. Pareil pour les vrais rats. Alors, quand j'ai réalisé Panda Kopanda, il fallait que les pandas soient absolument gigantesques et qu'ils soient debout, bouche bée. En japonais, nous avons les expressions "petit malin" et "grand bêta". Je pense que les Japonais aiment ce sot, distrait et tolérant, tout comme Takamori Saigo. J'aime ce genre de grand bêta distrait. C'est pour cette raison que Totoro a été conçu ainsi (Rires).

Il rit, mais ne parle pas. En le regardant, n'est-on pas un peu rassuré, libéré ?

Les dieux japonais rient, contrairement à Jésus-Christ. Peut-être est-ce à cause du climat. Parfois rude, le climat du Japon est en effet généralement doux. Je n'aimais pas cela quand j'étais jeune, je recherchais quelque chose de plus accentué.

Les dieux sont aussi plus populaires au Japon. N'éprouvent-ils pas les mêmes sentiments que les humains ?

Les dieux peuvent être sévères. Mais quand ils sont calmes, ils sont doux, souriants. J'aime cela. Les Japonais ne souhaitent pas être sauvés par les dieux, je dirais qu'ils deviennent Bouddhas dans l'arbre, la montagne, la terre, par la transformation. Je préfère donc l'enterrement. Lors de l'incinération de ma mère, j'aurais souhaité un enterrement. S'il y avait eu des fleurs qui poussaient à cet endroit, j'aurais pu penser que ma mère s'était transformée en fleurs. Il ne faudrait pas que nous devenions seulement du carbone et du gaz carbonique. J'aurais bien voulu que son corps nourrisse les arbres, les herbes, les insectes, les êtres vivants... Qu'est-ce que je raconte ? (Rires).

Dans cette histoire, il n'y a aucune explication sur Totoro ni sur le Chat-Bus. Les gens peuvent très bien penser que ce sont des dieux, des monstres ou des fantômes. Comment vous est venue cette idée de transformer un monstre en autobus ?

Le Chat-Bus est un simple chat monstre. Il a vu un bus et ça lui a plu. Totoro a appris ainsi la poterie

de l'ère Jomon des mains mêmes des habitants de cette époque. Il imite aussi les garçons de l'ère d'Edo qui font tourner leurs toupies (Rires). Comme il est âgé de trois mille ans, il vient tout juste d'apprendre à s'en servir. Il a peut-être vu la grand-mère de Kanta se faire gronder par ses parents et pleurer quand elle était petite. Totoro pense peut-être que Mei et la grand-mère de Kanta quand elle était petite, sont une seule et même personne (Rires).

Le Chat-Bus a douze pattes. Comment court-il ?

Comme les mille-pattes. J'ai confié cette partie à Katsuya Kondo. Je vérifiais son travail de temps en temps pour perfectionner ce mouvement qui n'est pas tout à fait naturel. Quand les animaux marchent, les épaules avancent, ce qui n'est pas possible avec le Chat-Bus, à cause de la morphologie de ses épaules. On peut cependant toujours trouver une astuce pour les personnages imaginaires. Il est plus difficile de représenter des humains, comme Satsuki et Mei, en train de courir.

Que procure à Satsuki et Mei la rencontre avec Totoro ?

L'existence même de Totoro sauve déjà Satsuki et Mei. Rien que son existence. Totoro aide Satsuki quand il faut retrouver Mei qui s'est perdue, mais j'ai pensé qu'il ne fallait pas que Totoro l'accompagne.

Il suffit que Totoro dise "L'île aux trésors existe" ?

Tout à fait. "Laputa existe vraiment" (Rires). Pas besoin d'en faire plus. Malgré cela, l'île aux trésors et Totoro existent bel et bien. Satsuki et Mei ne sont pas seules puisque que Totoro est là. C'est bien comme cela... En réalisant ce genre de films, je commence à comprendre ce qu'il y a au fond de moi. Je me suis rappelé mon enfance, celle de mes enfants, de mes neveux et nièces devenus grands maintenant. Grâce à eux, je n'ai pas eu besoin de me demander trop ce que pensent les enfants. Une fois, mon fils cadet, alors qu'il était encore à la maternelle, est allé faire les courses avec ma femme. Ce jour-là, il y avait un vent terrible. En rentrant, ma femme s'est écriée que c'était un génie. Il avait dit "Aujourd'hui, les boules du vent nous cognent". Il a peut-être oublié cette anecdote maintenant, mais c'est ce que ressent vraiment un petit enfant. Cela m'a intéressé. Dans Mon voisin

Totoro, il y a la scène dans laquelle un coup de vent emporte le bois de Satsuki. J'ai utilisé une boule d'air. Ces souvenirs restent dans ma mémoire et *Mon voisin Totoro* en est le recueil. Bien sûr que j'étais triste quand ma mère fut hospitalisée. La maison vide au retour de l'école. Je m'en souviens très bien...

Satsuki est cependant beaucoup plus adulte qu'un enfant de dix ans ...

Elle est bien obligée dans ces conditions. Les gamins de dix ans qui sont en CM2 ne regardent plus Doraemon. Ils sont au stade où ils sont le héros de l'histoire. Il y a un conte pour enfants intitulé *Je suis le roi*. Ils aiment cette histoire. Le roi un peu bête, c'est eux-mêmes. Ils rigolent des bêtises du roi, mais ils y lisent aussi leur réalité. À partir de cet âge, ils espèrent être ceci et pas cela. Ils commencent également à aimer. Dix ans, c'est une étape. Satsuki, avec ses comportements et son caractère, a-t-elle dix ans ? Les enfants de cet âge pensent qu'ils savent cuisiner. Je l'ai fait moi-même, tout comme le nettoyage. J'ai aussi fait chauffer l'eau du bain...

Un de vos collaborateurs m'a rapporté que, pendant le tournage, vous avez même donné un cours sur les façons de représenter la marche. Est-ce vrai ?

Non. Ce n'était pas sur la marche mais sur la course.

Mais encore ?

Les personnages du film ne couraient pas. Les gens de l'équipe connaissaient toutes les étapes du mouvement, mais les personnages ne couraient pas. La représentation de la course avec deux dessins intercalés au milieu de six images n'était pas encore répandue, même lorsque j'ai commencé à la Toei Doga. Certains étaient pour et d'autres étaient pour cinq images. L'école Yasuo Otsuka soutenait l'idée des six images. Takahata aussi. C'est Otsuka qui, à l'époque, m'en a appris la théorie. Il m'a expliqué comment fonctionne l'illusion, le rôle de chaque image, leurs relations... J'ai été convaincu, mais j'ai aussi développé quelques cas particuliers comme, par exemple, la course d'un petit enfant, celle du traître, pour faire ma propre théorie. Et je savais que cette théorie générale ne s'appliquait pas à tous les cas. Aujourd'hui, les dessinateurs dessinent sans rien savoir de la théorie. Et ceux à qui je l'ai enseignée à

leur arrivée l'ont oubliée. Comment distinguer les cas où il faut, et ceux où il ne faut pas, représenter les mouvements de la partie supérieure du corps et ceux de la partie inférieure ? Je leur ai expliqué cela une fois, mais ils ne peuvent pas tout retenir d'un coup.

Vous avez fait ça pour Satsuki ou pour Mei ? Comment avez-vous procédé ?

Non. Je leur ai expliqué la base de la théorie, pour leur donner l'idée du point de vue à choisir. Quand on monte les dessins à animer, il faut connaître le sens de ces manipulations. C'est ce que je leur ai dit. Il y a trois poses de base et si on ne les monte pas correctement, l'image de la course est raide, pas naturelle. J'ai dû corriger beaucoup de scènes de course. Des originaux et des animés. Et j'ai mis des poses de référence... Il y a eu beaucoup de ratés.

À l'école primaire, les petits de six ou sept ans bougent beaucoup. Ils ne sont jamais fatigués et ils sont très rapides.

Oui. Vous savez, les enfants n'ont pas l'intention de courir mais plutôt de se dépêcher. Et comme ils veulent se dépêcher, ils courent, ce qui est logique. Quand on demande à un petit de courir, il ne se presse pas, mais si on lui demande se dépêcher, à peine a-t-il répondu "oui" qu'il a déjà filé. (Rires). Dans leur esprit, ils se dépêchent, mais ne courent pas. Ce film-là n'a pas d'histoire qu'il faille raconter longuement. Chaque image doit être porteuse du message par elle-même. Et pour cela, la capacité des dessinateurs n'était pas suffisante. Pas suffisante du tout ! Ils ne sont peut-être pas habitués. Et puis il y a peu d'histoires qui demandent autant aux dessinateurs ? Il n'y a pas que ça. Trop de dessinateurs refusent de s'intéresser à ce genre de détail. Ils ne veulent pas apprendre et se taper tout ce travail. Ils veulent oublier la réalité, s'envoler ailleurs, ou s'abandonner. Ce qui ne me gêne pas pour la réalisation de films d'action, mais me dérange énormément pour Totoro. Les enfants ne courent pas au même rythme. Quand on les regarde, on s'aperçoit tout de suite qu'ils sont différents. Quand les enfants rentrent les uns à côté des autres en bavardant, ils ne parlent jamais les uns après les autres. Ils se retournent, se détournent sans cesse. J'ai souvent demandé à mes collaborateurs de regarder par la fenêtre passer les enfants.

Avez-vous des filles ?

Non. Deux garçons. Et chez moi, nous sommes quatre frères. Que des garçons.

Pourquoi avez-vous pris deux sœurs ?

Parce que je suis un homme. Si les personnages principaux devaient être des hommes, cela aurait été Kanta et son frère, mais l'histoire aurait été différente.

Plus "brute" ?

Non... Elle aurait été plus douloureuse et je n'aurais pas pu la réaliser. Elle aurait été trop proche de mon enfance. Et ce n'est pas ce que je voulais. Ma relation avec ma mère n'a pas été aussi intime que celle entre Satsuki et la sienne. J'étais trop conscient de moi-même et ma mère l'était, elle aussi. Même si je lui avais rendu visite à l'hôpital, je n'aurais jamais pu sauter dans ses bras. J'aurais été beaucoup plus timide que Satsuki. Que fait la mère de Satsuki ? Elle peigne les cheveux de sa fille... Une manière d'établir un contact physique en quelque sorte. C'est ce qui encourage sa fille. Kihara m'a raconté l'histoire d'une femme. Sa mère était malade et ne pouvait rien faire pour elle. Alors, elle peignait soigneusement les cheveux de sa fille en parlant avec elle. C'était un soutien énorme pour la jeune fille. Au Japon, on ne peut pas s'embrasser et se serrer fort comme en Occident, ce n'est pas possible. Et d'autant moins quand la fille en question est en CM2. Ce rite de la coiffure est donc très important. Quant à Mei, elle peut sentir la chaleur de sa mère, en se cramponnant à ses genoux. Elle peut encore le faire.

J'ai été très ému par le mouvement lent de la bicyclette, le bonheur qui se sentait sur leurs visages lors de la scène du retour, après la visite à l'hôpital. Une très belle scène. Je me demande si je peux vous poser cette question mais Satsuki ne peut retenir son émotion et se met à pleurer, pourquoi ?

Au début, je n'avais pas l'intention de la faire pleurer si fort, car je pensais que Satsuki est une fille qui tient bien le coup. Dans la partie B, j'ai remarqué que Mei ne réfléchit pas trop et vit plus instinctivement, ses sentiments ne sont donc pas trop étouffés, ce qui n'est pas le cas de Satsuki. Parce que Satsuki est trop sage. Elle se force à retenir ses sentiments. Il faut qu'elle l'admette et

elle sera soulagée. En continuant ainsi, elle peut finir mal. Au milieu de la partie B, au début de la partie C... Je me suis dit qu'il fallait qu'elle explose quelque part. Elle ouvre les fenêtres chaque matin, prépare le petit-déjeuner et le déjeuner à emporter, s'occupe de sa petite sœur... Après avoir terminé la partie C, quand j'ai entamé la D, je me suis dit qu'elle devrait piquer une colère... Mais je n'avais pas envie qu'elle jette des casseroles, non plus. J'ai connu cela, moi aussi. Faire la cuisine quand on est gosse pendant que sa mère, malade, reste couchée ne mérite pas d'éloge particulière. C'est la vie de tous les jours. Si l'on ne remplace sa mère qu'une seule journée, ça va, mais tous les jours, c'est pénible. Satsuki fait ça pendant six mois... Le père le fait bien de temps en temps mais... J'ai donc pensé qu'il fallait que Satsuki pique une grosse colère, qu'elle pleure au moins une fois. C'est trop dur pour elle, comme sa mère le rappelle à l'hôpital. Je devais comprendre ce qu'elle pouvait ressentir. Elle finirait par mal tourner sinon... Pour le dernier tableau à la fin de l'histoire, j'ai choisi celui où Satsuki s'amuse avec les autres enfants, rassurée par le proche retour de sa mère à la maison. Tous les enfants se ressemblent et l'on ne peut pas distinguer Satsuki des autres mais cela suffit. Il valait mieux que Mei s'amuse avec des plus petits qu'elle, et n'agisse pas comme une petite sœur dont se moquerait Satsuki. Alors, pour la fin, j'ai intentionnellement exclu les scènes dans lesquelles Totoro se serait retrouvé en compagnie de Satsuki et de ses camarades. Parce que, s'il était resté là, elles ne pourraient plus revenir dans le monde des humains. Elles n'ont plus besoin de revoir Totoro.

Elles font un bonhomme de neige et les Totoro les regardent ?

Ce serait possible, mais ce n'est pas la peine. C'est en arrivant à la fin de la création que j'ai été amené à penser que les dernières images du film devaient être ainsi et pas autrement. C'est à ce moment-là que j'ai enfin compris cette œuvre. Et que j'ai décidé aussi de ne pas la prolonger. Il suffit de rencontrer Totoro une seule fois.

Il me semble que beaucoup se souviennent de leur enfance ?

Voici une histoire qui est arrivée juste après mon emménagement à Tokorozawa. Un gamin était, paraît-il tombé, dans la rivière et ses parents plongeaient et replongeaient pour le chercher.

Tout autour, c'était la panique. La rivière était sale, on aurait dit un égout. Mais on a cherché cet enfant désespérément. Et puis soudain, il est apparu. Il jouait tout simplement ailleurs. Ce genre d'incident nous fait perdre facilement les pédales. Il est arrivé également que mon petit frère ne revienne pas d'une fête foraine. Nous étions tous inquiets. Quelqu'un l'avait sûrement enlevé. Tout le monde se dispersait et... personne ne se retrouvait. À présent, il y a le téléphone, on ne se perd plus... Nous avons cherché mon frère dans la pénombre de la fête foraine. Finalement, quand on l'a retrouvé, il était avec une mamie inconnue, agrippé à sa manche, en pleurs. La pauvre femme était bien embêtée, mais elle restait avec lui car elle ne voulait pas le laisser seul (Rires). Mon film est fait de tous ces incidents, il n'y a pas d'histoire. J'ai voulu un film de 90 minutes et si je devais le rallonger, ce ne sont pas les scènes avec Totoro que j'ajouterais mais celles de la vie quotidienne de Satsuki et Mei.

Vous voulez dire que c'est une histoire avec Satsuki et Mei et non pas avec Totoro ?

Vous souvenez-vous de la scène où Satsuki et Mei se sont endormies après avoir téléphoné ? Je ne savais vraiment pas comment la développer. J'y ai longtemps réfléchi. J'ai commencé par dessiner Satsuki toute triste dans la cuisine, mais cela ne collait pas du tout. Dans mon cas, lorsque ma mère était hospitalisée, il n'y avait que la bonne à la maison. Les enfants et les domestiques font rarement bon ménage. Chaque matin, elle m'arrachait la couverture sans pitié. Elle n'avait qu'une vingtaine d'années et cela l'embêtait de s'occuper de gosses plutôt dissipés. Un jour, mon grand frère m'a dit que notre chien bien aimé avait disparu. Ma tristesse fut indescriptible. Je ne savais pas quoi dire. Si mes parents avaient été là, j'aurais pu leur demander de faire quelque chose mais ce n'était pas le cas. La bonne prenait cela bien, elle n'aurait plus à s'occuper de lui. Je ne me rappelle plus ce que j'ai fait ensuite... Je me suis sans doute endormi. J'en ai parlé avec Tsugiko Kubo qui a écrit la novélisation de *Mon voisin Totoro* et je lui ai demandé qu'elle serait la réaction des enfants. Elle m'a répondu qu'ils s'endormiraient. J'ai donc dessiné Satsuki endormie sur le tatami, cela m'a semblé exact. Mei ne s'endormira pas tout de suite. Elle finira de pleurer en arrivant à la maison en tripotant son jouet par habitude mais n'arrivant pas à se concentrer. Elle finira par avoir sommeil et

s'endormira... En analysant le comportement de Satsuki et de Mei, j'ai soudain compris quel avait pu être le mien.

Vous avez trouvé la solution à votre trou de mémoire ?

Oui. J'ai réalisé que j'avais dû m'endormir, peut-être dans une chambre vide, sans oreiller, ni matelas, ni couverture. La domestique ne m'a jamais mis de couverture ni apporté d'oreiller. J'aime cette scène parce que je trouve l'histoire véridique. J'en suis très content. Quand j'ai demandé à Oga ce qu'il pensait du tableau de Satsuki et de Mei endormies sur le tatami, il m'a répondu «Ça doit être sympa de faire une sieste dans un tel endroit» autrement dit, les parents ne comprennent pas vraiment les enfants. Ils ont tendance à croire qu'ils s'endorment sans souci, innocents. Alors que pour les enfants, c'est tout le contraire. Ils s'endorment pour se défendre. Quand ils ont des problèmes. Lorsque j'ai compris cela, j'ai pensé mieux connaître la réalité. De plus, Mei s'endort avec un maïs dans les bras. On ne le comprend peut-être pas sous cet angle, mais il fallait faire en sorte que l'on puisse percevoir ce sentiment. Son visage ne devait surtout pas être triste, car cela aurait sonné faux. C'est avec l'achèvement de cette scène que j'ai éprouvé le plus de plaisir. Je n'ai jamais imaginé qu'elle tenait un épi de maïs. J'ai dû être distrait. Pouvez-vous comprendre ce genre de situation ? Lorsque j'étais en colonie de vacances au bord de la mer, j'ai vu pour la première fois un oursin en vrai, je me suis tout de suite dit que je devais absolument le montrer à ma mère qui était malade et je l'ai mis sous le bâtiment. Maintenant, je sais que ma mère en avait déjà vu (Rires). Si un enfant veut partager sa surprise ou sa joie avec sa mère, il ne peut imaginer qu'elle connaisse déjà ce qu'il va lui dire ou montrer. Pour Mei, c'est le premier épi de maïs qu'elle cueille et elle oublie que la grand-mère en a déjà cueilli pour elle. Si elle le donne à sa mère, celle-ci recouvrera la santé. Maïs est un mot clé pour Mei. "Si je donne ce maïs à Maman, elle sera guérie. Ce maïs a été cueilli par Mei que Maman aime."

Impossible que cela ne marche pas ?

Je ne sais pas si elle a réfléchi jusque-là, mais elle a dû penser "Si je le donne à Maman, elle reviendra". "D'ailleurs, ma grande sœur pleure aussi"! Mais, à ce moment-là, quand elle voit pleurer Satsuki, Mei

comprend pour la première fois qu'il se passe quelque chose de grave. Elle pense que Maman a un gros problème et qu'il faut absolument qu'elle aille la voir... Je pense que nous avons tous connu ce genre de situation lorsque nous étions enfants.

Quand gravent-elles les caractères sur le maïs ?

Satsuki a dû l'écrire avec ses ongles sur l'arbre à côté de l'hôpital, car Mei ne sait pas encore écrire.

Au moment culminant de l'histoire, lorsque tout le monde cherche Mei, il y a un magnifique effet d'embrassement du ciel à la tombée de la nuit renforçant la tension. Comment avez-vous utilisé les lumières dans ce film ?

Je suis toujours pleinement conscient sur la façon de travailler la lumière. Sans elle, les images ne sont jamais intéressantes. Cependant, la dernière partie, de la journée à la nuit en passant par le coucher de soleil, représente plus d'un quart de ce film. Je comprends qu'Oga ait eu du mal à assumer cette tâche. Nous nous sommes dit « [cela aurait été tout aussi bien s'il avait fait plus sombre]. Mais si on l'avait fait, cela aurait été la panique. Il est plus facile de décréter que [tout est rouge au coucher du soleil]. Par contre, nous avons voulu modérer ce coucher que nous n'avons qu'une fois. Lors du retour de l'hôpital, pourtant, le soleil est en train de descendre et il fait plus sombre, les couleurs sont donc plus foncées. Comme l'histoire se passe au Japon, il faut traiter correctement ce

côté artistique de la lumière, car tous les spectateurs le connaissent. Tout n'a peut-être pas bien marché, mais je pense que le changement très net des couleurs et des lumières du dernier quart est bien réussi, d'autant que c'était beaucoup plus sobre juste auparavant. Sur le plateau, nous nous croyions en été (Rires). " Comme ce n'est pas humide, ça doit être l'été à Akita ? "

Il y a non seulement la subtilité des lumières mais aussi la pluie, le vent, le climat estival, la lune... Le temps est très variable. Vous l'avez fait exprès, parce que les enfants y sont sensibles ?

Mais... le monde est ainsi (Rires). C'est comme ça. Il fait beau, il y a des nuages, il pleut, il y a du vent la nuit... Les hommes vivent sous ces climats. Ils sont habitués. La grand-mère de Kanta aime beaucoup Satsuki et Mei, car ces filles de la ville ont aperçu les noiraudes qui appartiennent au monde de la campagne. Elle a compris que ce ne sont pas des étrangères de la ville mais des enfants qui voient l'essentiel. Elles remarquent le ciel bleu, les glands tombés par terre, les petites fleurs au bord de la route... Il en va ainsi de tous les enfants. Après Laputa, il a dû y avoir de plus en plus d'enfants et d'adultes fascinés par la grandeur des nuages dans le ciel. Et après *Mon voisin Totoro*, il devrait y en avoir de plus en plus qui prendront conscience de la beauté des herbes et des fleurs au bord de la route. J'étais vraiment très heureux en réalisant ce film.

HORS CHAMP : ELEMENTS CONTEXTUELS

Par Pascal Vimenet, Dossier pédagogique Gébéka Films

Le cinéma d'animation japonais

Le cinéma d'animation au Japon a une longue histoire.

Ses origines remontent, comme en Europe, à la fin du XVIII^e siècle. Une lanterne magique fonctionnant à l'huile de colza, et dont le nom «*utsushi-e*» signifiait «*image projetée*», permettait «*d'animer*» un théâtre d'ombres. A partir de 1909, des films d'animation européens et américains, notamment ceux des frères Fleisher, furent montrés au Japon. 1915 est l'année où trois pionniers japonais (le caricaturiste Oten Shimokawa, le peintre Junichi Terauchi et le critique d'art Seitaro Kitayama) se lancent à leur tour dans l'aventure. Plusieurs œuvres des débuts sont conçues en silhouettes découpées, selon le principe lié à la tradition du *chiyo-gami*.

En 1932, est réalisé le premier film d'animation sonorisé et parlant (*Force, femmes et les chemins du monde* de Kenzo Masaoka). En 1958, la TOEI produit le premier long-métrage en couleurs, *Le serpent blanc*, qu'Hayao Miyazaki découvre et qui va l'engager à devenir lui-même animateur.

Au début des années 60, se développe le phénomène des séries télévisées qui va galvaniser économiquement le cinéma d'animation japonais tout en menaçant gravement, à partir des années 70, ses possibilités artistiques. Une première réaction est exprimée, dès 1960, par le «*groupe des trois*», fondé par Yoji Kuri, cinéaste indépendant, proche du post-surréalisme.

Depuis les années 80, coexistent difficilement cinéma commercial et cinéma d'auteur. Ce dernier est notamment incarné par Hayao Miyazaki. Le public japonais adulte désormais ce réalisateur.

Les sources du cinéma japonais

Dès l'origine, le cinéma nippon, le plus ancien d'Extrême-Orient, divisa toute sa production, à Tokyo, entre les sujets modernes (dits *genkai-geki*) et les sujets anciens (dits *jidai-geki*), qui s'inspiraient notamment des pièces classiques du théâtre kabuki. Ces sujets traditionnels privilégiaient aussi le *chambara* (film de sabre).

Comme en Europe, les traditions théâtrales, de jeu et de mise en scène, prédominèrent dans les films des premiers temps jusqu'à ce que, dans les années 20, des réalisateurs, tels Kenji Misoguchi, Teinosuke Kinugasa et Tomu Uchida, forment un groupe qui oeuvra à rendre le cinéma indépendant du théâtre filmé, à le moderniser, à affirmer son autonomie expressive. Ces réalisateurs ont concouru à supprimer le rôle traditionnel des *Oyama* (les hommes qui tenaient les rôles féminins dans le théâtre kabuki) et ont permis peu à peu l'expression de vrais rôles féminins.

Le cinéma d'animation nippon fut dépendant, thématiquement, de ce phénomène. Junichi Terauchi, par exemple, met en scène des contes populaires liés au *chambara* (*La nouvelle épée de Hanabekonai* ou encore *L'épée paresseuse*). Et de nombreux films d'animation empruntent à la stylisation figée du masque kabuki pour désigner leurs personnages.

Le cinéma de Hayao Miyazaki s'inscrit donc dans les deux termes de cette source historique par son renouvellement de la stylisation du masque et par son affirmation de rôles féminins prééminents.

DECRYPTER LES IMAGES D'UN FILM D'ANIMATION

Par Pascal Vimenet, Dossier pédagogique Gébéka Films

Pourquoi le cinéma d'animation plaît-il tant aux enfants ? Parce qu'il provoque à leur insu un jeu très rapide d'observation et de rassemblement de signes épars. C'est un puzzle en mouvement. Le mouvement, la vitesse sont les pièces maîtresses qui, à chaque fois organisent mystère, suspense, attente et provoquent de manière accélérée des émotions essentielles : joie, crainte, peur, etc. Donc la base de tout « jeu » autour d'un film est l'observation attentive et le jeu de la mémoire sur celle-ci.

Ce « jeu », mené avec attention, peut aboutir à se poser de vraies questions sur le langage cinématographique. Nous proposons ici deux approches :

La première consiste à s'intéresser aux images du générique en tant que typologie signifiante, annonciatrice notamment d'un des thèmes qu'exploite le film : le jeu avec les peurs enfantines. L'identification des sujets composant ces images pourrait aider à la révélation orale de ce thème par de jeunes enfants

La seconde consiste à effectuer un travail de décryptage et d'analyse simple des images d'une des séquences centrale du film : celle où Satsuki et Mei attendent leur père et vont rencontrer Totoro et le chat-bus.

Le générique

Que disent les images du générique ? Celui-ci est notamment structuré par une frise cinétique où l'action est répétitive. Il y a quelque chose du manège et de la ritournelle ou la comptine. C'est une sorte de leitmotiv. Les images montrent une gamine effectuant à plusieurs reprises une marche latérale droite-gauche. En terme d'animation, c'est une reprise, une répétition du **cycle** de la marche de la gamine.

Elle est environnée par une frise farfelue qui abrite ou dissimule des bestioles auxquelles est habituellement lié un sentiment de répulsion, incarnant souvent les peurs enfantines : lucane, lézard, abeille, sauterelle, chauve-souris, chenille, scorpion, araignée, crapaud et ... noiraudes.

La bande musicale, à l'unisson de l'image, est à la fois grinçante et enlevée, sorte de jeu de farces et attrapes, et presque joyeuse comme dans l'amorce d'une comédie musicale américaine.

Les paroles prononcées, non traduites, leur sonorité, renvoient à l'étrangeté des lettres du générique qui vont venir s'inscrire simultanément : le premier contact avec cet univers japonais s'établit de cette manière.

Le générique annonce l'un des thèmes récurrents de l'histoire qui va être contée : elle mettra en scène ou s'appuiera sur un moteur fantasmatique essentiel à la structuration de l'enfant, la peur.

Analyse de séquence

Résumé :

Mei et Satsuki vont en fin de journée attendre leur père à l'arrêt de bus. Il n'est pas dans le premier bus qui passe. L'attente commence à se prolonger jusqu'à ce que Mei s'endorme et que Satsuki voit s'installer à ses côtés Totoro. Totoro accepte son parapluie mais, agacé, chasse toutes les gouttes de pluie en sautant à pieds joints. Surgit alors un incroyable chat-bus qui emmène Totoro dans la nuit. Celui-ci, avant d'y monter, fait cadeau à Mei et Satsuki, d'un petit paquet. Le bus arrive enfin et Mei et Satsuki, très excitées par leur rencontre, retrouvent enfin leur papa.

Elements d'analyse de la séquence :

la séquence dure plus de sept minutes. Sa première partie est calquée sur un **découpage** classique de cinéma réaliste. Sa deuxième partie est traitée sur un mode onirique. Le passage de l'une à l'autre est basé sur une dramaturgie complexe, où chaque détail compte beaucoup dans l'instauration de l'ambiance générale. Ces « détails » sont à la fois la manière dont est découpé et avancé le récit et tout ce qui corrobore ce niveau narratif, souvent en le redoublant : la musique et l'accompagnement sonore, la valeur des **plans**, leur **cadrage** et leur **composition**, l'ordonnancement de ceux-ci, le chromatisme choisi.

Quatre moments clés

La déception de Mei et Tatsuki. Dans ce prologue, tout est traité sur un mode réaliste : spatialité (unité de lieu, caméra fixe), logique d'enchaînement des plans (**champ** et **contre-champ**) ambiance sonore (pluie, bruit des pas dans l'eau, approche du bus puis bruit du moteur tournant au ralenti, bruit des portes automatiques) et dialogues, simples et clairs, très quotidiens.

L'amplification de la déception éprouvée par les deux fillettes à la découverte de l'absence du père est alors redoublée et signifiée, comme dans tout film classique, par un plan total de fermeture : face au parapluie rouge ouvert, au premier plan, qui dissimule tout à fait les fillettes, défile droite-gauche la carlingue hermétiquement fermée du bus qui reprend sa course.

La naissance de l'onirisme. Pendant qu'un thème musical, en gouttelettes, d'abord très discret puis de plus en plus lancinant, à l'unisson de la monotonie de la pluie, installe l'étrangeté, la séquence effectue une première déconnexion du réel : Mei, qui s'ennuie ferme et traîne ses bottes dans les flaques d'eau, s'approche d'un autel dissimulé dans l'ombre des arbres. L'onirisme naît à cet instant précis par l'intrusion d'une divinité japonaise de tradition shintô : le renard d'Inari à l'écharpe rouge. Et la caméra, dans les mains d'Hayao Miyazaki, devient un moyen signifiant opérant à ce moment-là un **décadrement** de Mei vers le renard, qui passe au **premier plan**, comme pour souligner le décentrage que subit alors le récit et son inscription, désormais, sous le sceau de la divinité de la fertilité (à quoi le petit paquet des graines magiques de Totoro fera écho à la fin de la séquence).

L'attente-suspense. La tension est légèrement retombée, mais, presque comme dans une parodie du suspense Hitchcockien (de *La mort aux trousses*, par exemple), des leurres, d'apparence

anodine, se multiplient : le lampadaire qui s'allume, et traduit le temps qui passe, lance un nouveau thème musical d'attente pour faire aussitôt écho à un lumignon prometteur au fond de la nuit. Là c'est le phare d'une bicyclette qui passe, avec force bruit réaliste, devant les deux fillettes. Puis, pendant plus d'une minute, plus que de l'image et du son « bus » : la pluie fine, transperçante, lancinante, nimbant d'un halo pâle les silhouettes effacées de Mei et Satsuki. Cette situation d'attente est signifiée et prolongée par une vue en plongée de Satsuki et de son parapluie rouge. Cet éloignement les enferme littéralement dans une durée infinie. Elles sont prisonnières. Dans le même temps, le surplomb de l'ombre du lampadaire, dans une lumière paranormale auréolant l'image, annonce un dénouement. Mais l'attente semble devoir encore durer : un crapaud progresse latéralement le long d'une flaque d'eau. Satsuki le regarde, comme hypnotisée par la torpeur du moment. Elle réajuste sa petite sœur endormie sur son dos. Tout est réaliste.

L'arrivée de Totoro. C'est alors que, paradoxalement, l'onirisme est introduit par un nouveau son réaliste **hors-champ** : un bruit de pas. Satsuki regarde le sol nu, très vériste, à ses pieds. Le bruit de pas se rapproche. Puis, dans ce cadre du sol, pénètrent deux pattes griffues et un bas-ventre à la fourrure épaisse, au moment où le thème musical de suspense reprend. Contre-champ de Satsuki clignant des yeux pour s'assurer qu'elle ne rêve pas. Aucun doute : la patte griffue à présent se gratte, gros plan. Satsuki lève la tête et, pour la seconde fois, la caméra décadre pour recadrer le haut du sujet, jusqu'au moment où Satsuki ose sortir du dialogue réaliste et poser sa question : « C'est toi Totoro ? » Ce que l'étrange animal semble confirmer par un grognement de consentement félin, indiquant une relation aussi familière et distante que celle d'Alice et du Lapin Blanc.

LANGAGE DES DÉCORS ET JEU DES SIGNES

Par Pascal Vimenet, Dossier pédagogique Gébéka Films

Langage des décors

L'importance et la magnificence des décors de Miyazaki sont indéniables. L'amour du détail réaliste le dispute toujours à la brillance outrée du chromatisme, la sensation d'espace au lyrisme bucolique, la vérité de la lumière à sa mythologie.

Au-delà de leur rôle de mise en place des lieux de l'action, de leur appartenance à la narration, les décors de Miyazaki, particulièrement dans *Mon voisin Totoro*, ont une autre fonction : ils interviennent en contrepoint de la narration, ils en sont la scansion, ils en créent la poésie. Ils sont là pour délivrer la densité et la nature des choses, à la manière des haïkus qui condensent en un éclair une sensation : oppression de la nuit, luminosité d'une rizière, vide d'une maison, lumière du matin. Ils communiquent donc au fur et à mesure par une non réalité extérieure mais une sensation intérieure de réalité.

Une combinatoire allie subtilement la construction architecturale réaliste de l'espace à un effet lyrique, communiqué par des contrastes de couleurs entières ou des déclinaisons autour d'une seule teinte, effet souvent renforcé par un mouvement de caméra de lents panoramiques ou par une cinématique du décor lui-même.

Dans *Mon voisin Totoro*, les exemples abondent. En ouverture du film, l'un des thèmes prédominants – la nostalgie d'une nature mythifiée – est installé d'emblée par une multiplicité de plans où le végétal, les verts et la clarté envahissent l'écran. Le film naît dans une sorte de solarité foisonnante. Le choix de l'été, ainsi signifié, est en harmonie avec ce que va exprimer le film : sensation de fertilité et de paisibilité. Les personnages sont immédiatement immergés dans ce décor, presque absorbés par lui et les spectateurs aussi attentifs qu'eux à ces multiples détails (ainsi de la rizière omniprésente, parce que présentée deux fois successivement selon une **inversion d'axe**).

La forêt, l'arbre sont au centre du travail du décor et les différentes séquences autour du camphrier en établissent la déclinaison : découverte du camphrier par Mei et Satsuki, où le temps de l'action suspend son vol pour ne laisser place

qu'au gigantisme de l'arbre, exprimé par un long et silencieux panoramique bas-haut en **contre-plongée** : découverte plus détaillée du même camphrier par Mei avant qu'elle ne chute en son sein : scène symbolique de cette dévotion au décor arboré lorsque les trois personnages principaux, Tatsuo Kusakabe, Mei et Satsuki, le saluent littéralement (Tatsuo : « *Merci beau camphrier d'avoir protégé Mei. Protégez-la et protégez-nous.* » - Mei, Satsuki : « *Merci de tout cœur.* ») : scène fantasmatique enfin, presque le double nocturne de la précédente, où le décor du camphrier, gris bleuté cette fois, devient cinématique : Mei et Satsuki peuvent enfin avoir prise sur le décor, l'actionner directement et, dans un rituel magique mené par les Totoros, en détenir les maîtresses.

Ce langage des décors soigne à la fois le réalisme de la quotidienneté japonaise (voir le très beau descriptif qui est fait lors de la découverte de la vieille maison) et la poésie de son climat (voir de quelle façon la pluie tropicale est exprimée à la fois par le camaïeu de gris du décor-lavis de la rizière vue en panoramique latéral et le son réaliste de la pluie).

Jeu des signes

Ce langage des décors recèle en outre une autre réalité moins visible et moins accessible au premier abord : les détails accumulés et disséminés tout au long du film sont autant de signes évocateurs de l'époque choisie pour situer le récit et de la quotidienneté matérialiste et religieuse environnant les personnages. Cette énonciation est presque documentaire.

Ainsi d'abord les véhicules (guimbarde de Tatsuo Kusakabe, vélo, trains, autobus, moto side-car), des maisons (vues dans la campagne, hôpital), des objets quotidiens (vaisselle débarrassée, service à thé, paniers), qui sont autant d'indices pour évoquer les années 50 au Japon. Ainsi ensuite de la présence constante, quoique discrète, de l'écriture japonaise elle-même : la main de Satsuki, par

exemple, dessinant les caractères, avec application et réalisme.

Ainsi enfin des signes religieux. Certains d'entre eux renvoient explicitement au bouddhisme nippon (l'icône à laquelle s'adresse Satsuki devant l'autel les protégeant de la pluie et les six statues près desquelles elles retrouve Mei personnalisent le Bouddha, «*figure protectrice des voyageurs, associé de façon privilégiée à l'enfance*»).

D'autres évoquent certaines superstitions populaires, liées au shintoïsme – dont les origines religieuses et l'utilisation politique ont, historiquement fait l'objet de grandes querelles – le militarisme nationaliste des années 30, par exemple (vilipendé par Miyazaki), s'en réclama au point de rendre obligatoire pour tous la

fréquentation des temples – une ordonnance du 15 décembre 1945 a instauré la séparation du shinto et de l'Etat – par exemple, le tumulus de pierres vu entre la nouvelle maison et l'orée de la forêt est un torii, portail shinto indiquant l'entrée et la frontière d'un espace consacré. Le camphrier est présenté comme «*une divinité dont «le corps», c'est à dire la forme concrète et physique, est délimité par une cordelette sacrée dite «himnawa*». De même, le renard entraperçu dans la pénombre de l'autel près de l'arrêt d'autobus, une pièce de tissu rouge autour du cou, figure dans le bestiaire shinto comme l'«*Émissaire d'Inari, divinité des céréales, figure cardinale du culte de la fertilité*».

MON VOISIN TOTORO ET LE TOMBEAU DES LUCIOLES

DEUX FILMS FONDATEURS DU STUDIO GHIBLI

Par Hervé Joubert Laurencin, 23 septembre 2001

Dans **l'histoire de l'art du cinéma d'animation**, le long métrage en général n'est ni classique ni naturel. L'animation est un art du film court, le long métrage y constitue une exception. La production japonaise depuis l'après-guerre constitue également, dans son ensemble, une exception historique à cette règle du film court, car c'est une véritable industrie du dessin animé de long métrage qui s'est développée au sein de cette cinématographie, souvent pour le pire, et parfois, notamment avec la fin du siècle, pour le meilleur.

Le Forum des Images a programmé en décembre 2001 pour la deuxième fois un festival de dessins animés japonais intitulé «*Nouvelles images du Japon*», qui peut donner une idée de la «*héo-cinéphilie*» concernant l'animation japonaise, et contribue à accroître notre connaissance, jusqu'ici très partielle, de cette cinématographie. Il existe une cinéphilie en salle, mais aussi domestique (en DVD ou en cassettes), pour une petite partie de la population française, en majorité jeune, de ce qu'on appelle «*manga*» mais qui en réalité aujourd'hui, même chez les fans, doit être dit «*anime*» (prononcer «*animé*»).

Au départ, «*Manga*», est un mot très ancien pour qualifier les images, que l'on emploie au Japon pour désigner, lorsqu'elles commencent à exister dans la presse, les vignettes, les bandes dessinées au sens de «*caricature*». Ensuite cela a désigné globalement ce que nous entendons par bandes dessinées. L'importance sociologique de «*la manga*» ou «*du manga*» rappelle que le dessin a une importance particulière dans la civilisation japonaise. L'écriture idéographique elle-même est dessinée. Ainsi toutes sortes de passages existent entre l'écriture et le dessin, comme entre l'histoire la plus ancienne du Japon et son histoire la plus moderne. Par ailleurs, la production de bandes dessinées est au Japon sans comparaison avec ce que nous connaissons. Là-dessus est venue se greffer une autre réalité, d'origine cinématographique celle-ci l'histoire du dessin animé, à peu près semblable à celle qui existe dans

les autres pays. Après une utilisation de «*manga*» dans des mots composés pour désigner la nouvelle réalité cinématographique du dessin «*qui bouge*», le mot même d'«*animation*» a été repris tel quel, depuis l'anglais –qui le tenait lui-même du français– et simplement prononcé à la japonaise («*animeishon*»), puis coupé en «*animé*».

La particularité du Japon, de l'après-guerre jusqu'à nos jours, a été de développer, dans le domaine de l'animation, une industrie atypique, unique au monde celle des longs métrages de dessin animé. Se sont développés d'une part une production de séries pour la télévision, d'autre part des longs métrages destinés aux salles ou à la télévision, et depuis une dizaine d'années, un troisième marché qui est le marché de la cassette vidéo (les films ne sont alors destinés ni à la diffusion télévisée, ni au grand écran).

Le fait que *Le Tombeau des Lucioles* soit un long métrage est donc à la fois complètement hérétique par rapport à l'art de l'animation, qui est un art du court métrage, et en même temps absolument normal dans le cadre de cette production exceptionnelle qu'est la cinématographie japonaise.

Isao Takahata qui a réalisé *Le tombeau des lucioles* est né en 1935. Il peut être rapproché de Hayao Miyazaki. Si l'on ne retient que deux grands cinéastes d'animation japonais aujourd'hui, ce pourrait être ces deux-là, puisque Miyazaki a réalisé *Princesse Mononoké* qu'on a vu assez récemment, après *Mon voisin Totoro* et *Porco Rosso*. La sortie en France de ces trois films n'a pas suivi l'ordre de leur production, mais ils ont bénéficié d'une vraie diffusion, on peut les voir en cassette et on a pu en discuter dans les revues de cinéma. Miyazaki et Takahata ont le même parcours ce sont de vieux routiers de l'animation japonaise depuis le début des années soixante, ils ont travaillé à la Tōei Animation, c'est-à-dire dans la plus grande société qui réalisait des films. Ensuite ils ont travaillé pendant 20 ou 30 ans dans l'industrie japonaise de

la série télévisée là où elle conservait une sorte de qualité artisanale au sein de l'industrie japonaise, puis enfin ils ont réussi à devenir des réalisateurs de longs métrages de plus en plus maîtrisés personnellement d'un point de vue artistique à l'intérieur de l'industrie japonaise. C'est aussi, paradoxalement, parce que le Japon a développé au cours de son histoire moderne une animation peu onéreuse à l'intérieur d'une énorme industrie (comme autrefois avait pu le faire Hollywood avec les cartoons qui restaient cependant des films de courts métrages), que des films dessinés d'une qualité exceptionnelle ont pu récemment, et peuvent aujourd'hui encore exister dans ce pays.

L'histoire de ce film, *Le tombeau des lucioles*, est aussi l'histoire du **studio Ghibli**, lieu artistique que Takahata et Miyazaki ont réussi à fonder en 1985. C'est un studio établi dans la banlieue de Tokyo et dont on dit qu'il travaille "à l'européenne" car les deux cinéastes ont des références qui ne sont pas strictement japonaises (ils sont cependant pleinement dans la tradition du dessin animé japonais). Le studio Ghibli a produit son premier film en 1986, et 1988 a vu la double production de deux grands films, qui ont d'ailleurs lancé Ghibli et sa réputation : *Le tombeau des lucioles* de Takahata et *Mon voisin Totoro* de Miyazaki. *Mon voisin Totoro* est vraiment un des plus beaux films de l'histoire du cinéma d'animation, tous genres confondus : il est en opposition totale, certes, mais en parallélisme aussi presque total avec *Le tombeau des lucioles* : les deux films sont complètement opposés et pourtant ils sont très proches l'un de l'autre. L'un est travaillé sur l'espace ouvert, l'autre sur l'espace fermé, comme l'a fait remarquer Takahata dans un entretien, en évoquant le travail des décorateurs respectifs des deux œuvres, mais le schéma de la perte ou éloignement de la mère, par exemple, est identique : dans *Mon voisin Totoro*, la mère est malade et ses deux petites filles se retrouvent dans une maison de campagne avec leur père, elles sont un peu livrées à elles-mêmes et découvrent un monde merveilleux autour d'elles avec des êtres fabuleux qui vivent dans la forêt, les totoros. Avec *Le tombeau des lucioles*, la mère disparaît de façon beaucoup plus radicale puisqu'elle meurt sous les bombardements et les orphelins sont livrés à eux-mêmes petit à petit, ce qui signifie que l'histoire est similaire, l'une dans la fantaisie et le bonheur, l'autre dans le malheur et dans le mélodrame.

En résumé, *Le tombeau des lucioles* se trouve à la fois complètement pris dans l'histoire et l'industrie de l'animation japonaise et en même temps situé dans une région très préservée et très particulière du point de vue artistique, où le réalisateur peut obtenir les prérogatives d'un «auteur».

Takahata n'est pas un dessinateur comme les animateurs qui dessinent et conçoivent intégralement les images de leur film. C'est quelqu'un qu'on pourrait comparer au Français René Laloux, qui fait travailler des dessinateurs au style très différent : Topor pour *La planète sauvage* (long métrage de 1973, mais aussi pour les courts-métrages *Les temps morts*, de 1964, et *Les escargots*, de 1965), Moebius/Jean Giraud pour *Les maîtres du temps*, ou encore Philippe Caza pour *Gandahar*. Laloux est un organisateur, c'est un metteur en scène qui sait faire travailler tous les techniciens de l'animation et qui fait venir à lui des dessinateurs pour fabriquer un film. Takahata procède de la même manière. Ces «producteurs», ou «animateurs» au sens ancien de «metteurs en vie» d'un plateau, ne partagent pas avec les autres animateurs-artistes cette implication de leur propre corps, de leur système nerveux qui fait bouger leurs mains pour fabriquer pour ainsi dire intimement un dessin qui vient d'eux-mêmes. Car le cinéma d'animation a cette particularité de donner des images qui sont directement sorties du corps de l'animateur, ce qui n'est pas le cas du cinéma de prise de vue directe dont le rapport au corps est beaucoup plus médiatisé. Takahata et les autres organisateurs engagés comme René Laloux ont ce recul physique dont les autres sont privés : ils ont su faire un atout de cette distance. Voyez la dernière œuvre de Takahata, *Nos voisins les Yamada* : elle n'a strictement aucun rapport, du point de vue du style du dessin ou du style de la narration, avec *Le tombeau des lucioles*. Il s'agit de l'adaptation d'une bande dessinée humoristique, faite de croquis le plus souvent esquissés et qui brossent en quelques lignes expressives des personnages légèrement caricaturaux. Takahata a réussi à tirer des *Yamada*, bande dessinée populaire publiée dans un journal japonais de grande diffusion, un film très long, très construit et très nouveau dans la forme, au style hétérogène toujours surprenant, bref, à l'opposé quasiment du *Tombeau des lucioles* bien que nous soyons, de façon évidente, toujours devant l'œuvre de Takahata.

Le tombeau des lucioles est extrêmement classique du point de vue du dessin, si classique qu'il semble répondre à un **réalisme total**, qui n'est pourtant pas un «hyperréalisme». On sait qu'en peinture, les tableaux hyperréalistes sont des œuvres peintes qui copient les codes de représentation de la photographie. On peut dire que l'équivalent de cette démarche a existé, et existe aussi en animation c'est d'ailleurs le cas de certains travaux très récents du cinéma japonais (je pense à Perfect Blue et à Jin-Roh), qui constituent des espèces de copies des codes de représentation du cinéma en prise de vue directe. Nous sommes, avec Le tombeau des lucioles devant un autre type de réalisme un travail très poussé sur le récit et la caractérisation des personnages. Certes, tous les manuels d'animation les plus banals racontent qu'il faut d'abord caractériser les personnages et faire des récits solides, mais en réalité cela reste le plus souvent un vœu pieu dans la grande distribution du dessin animé. Plus exactement, cet impératif de réalisme se trouve satisfait à bon compte à travers la réduction à une norme de récit et une norme de caractérisation des personnages particulièrement étouffantes. Or, avec les Lucioles, on sort de cette normalisation.

Le film décrit les dommages de guerre causés aux innocents, aux populations civiles son intrigue repose sur un fait historique précis les bombardements américains incendiaires sur la ville de Kobé au Japon. Le film - tiré d'une nouvelle - s'intéresse à l'histoire de deux enfants. Il reprend l'œuvre littéraire dont il est issu quasiment mot pour mot, trait pour trait, description pour description. La nouvelle est extrêmement précise dans l'abomination, dans l'horreur, et le texte écrit semble encore plus terrible parce que plus réaliste dans les détails.

Le tombeau des lucioles (le film) pose la question des larmes au cinéma pourquoi est-on ému au cinéma? Qu'est-ce qui fait pleurer? Y pleure-t-on souvent? D'ailleurs on peut réagir à ce film également en ricanant, on peut entrer ou rester extérieur à ce mélodrame parce qu'il est trop dur, trop énorme et on en rit peut-être pour s'en dégager.

Au-delà du mélodrame et des larmes, le film renvoie donc au «**travail de deuil**». Ce terme freudien lui est sans doute le plus approprié. Travail esthétique sans doute, travail

cinématographique bien sûr, Le tombeau des lucioles, comme son nom l'indique, est d'abord un travail de deuil. Dans la nouvelle originelle comme dans le film, on note que les morts sont si nombreux que les corps ne peuvent plus être enterrés ou brûlés de façon rituelle. Les corps se retrouvent donc livrés à un anonymat de la mort d'où la multiplication des «tombeaux». La tombe des lucioles est le titre choisi par le traducteur français de la nouvelle publiée, Le tombeau des lucioles celui qu'a choisi le traducteur du film, mais le sens est le même puisque le tombeau est devenu impossible, puisqu'il n'y a pas de tombes possibles, alors les tombes vont se multiplier, comme les lucioles dans une nuit japonaise des années quarante. On va enterrer de petites choses des victuailles d'abord, que le grand frère «Inhumera» pour survivre, des lucioles mortes ensuite, auxquelles la petite sœur s'attachera, la mère bien sûr, dans une fosse commune (l'épisode décrit dans la nouvelle fait clairement comprendre que l'anonymat de la crémation collective, l'incertitude pour le fils de retrouver les vrais cendres issues du corps propre de sa mère est le début de l'errance des fantômes de l'affection parentale et de la protection nationale-militaire-impériale), enfin, par revanche et pour faire cesser l'errance infinie dans les limbes des morts non accompagnés, la petite sœur qui brûle selon les règles rituelles (à ce moment seulement, l'histoire sans commencement ni fin -puisque'elle est en forme de flash-back et de récit de fantôme, puisque'elle est prise en charge par un narrateur mort- peut alors prendre fin). Là est le fond du film son intérêt tout à la fois esthétique et éthique, sa relation au cinéma. À partir du moment où le rite de l'accompagnement des morts est devenu impossible et qu'on lui substitue provisoirement d'autres actions, d'autres gestes, alors un récit est possible on peut encore raconter une histoire.

Si l'on pense à l'autre image récurrente du film, l'autre métaphore filée qui le constitue celle des **lucioles**, une image poétique très réussie qui complète l'enfermement et le nocturne du tombeau par l'illumination, l'ouverture, la lumière et la multiplicité, on peut dire que le titre est véritablement parfait.

Mon Voisin Totoro de Miyazaki peut être vu comme une sorte de «frère jumeau» très différent du Tombeau des Lucioles. Totoro jouant

dans la douceur et les Lucioles dans la douleur. Les deux ont été faits en même temps, au même endroit, avec des collaborateurs communs. Ils ont le même style graphique, proviennent du même studio, et sont faits par deux amis.

Dans le numéro spécial sur le studio Ghibli de la revue spécialisée dans le cinéma d'animation japonais Animeland, on peut lire, dans un entretien avec Takahata, une remarque éclairante à ce propos : « Je voudrais attirer votre attention sur une différence entre ces deux films, au niveau des décors. Le monde clos du Tombeau des Lucioles dessiné par Yamamoto et le monde à l'inverse très ouvert décrit par Hoga dans Mon Voisin Totoro me semblent éminemment significatifs de certaines différences fondamentales dans le travail de ces deux décorateurs. On aurait tort de les confondre et de penser qu'ils font la même chose, ce qui n'est peut-être pas très évident à première vue ». Effectivement, à première vue, on voit plutôt un type de décor très semblable, très travaillé et fouillé. Il nous faudrait faire une analyse du détail des décors des deux films pour vérifier cette analyse de Takahata, mais je constate que l'opposition qu'il évoque est également valable dans une appréhension globale des deux œuvres.

Dans Le Tombeau des Lucioles et dans Mon Voisin Totoro, nous avons affaire à deux enfants. Le point commun essentiel est que les héros sont des enfants privés de leurs parents. Dans Le Tombeau des Lucioles, c'est l'histoire de la fin de la guerre au Japon, avec des bombardiers américains, des B-29, qui lancent des bombes incendiaires sur la ville de

Kobé. Les enfants ont dès le début, mais tout d'abord sans le savoir, perdu leur père, officier de marine, qui ne reviendra jamais, toute la flotte ayant été anéantie. Ils perdent leur mère, et c'est l'occasion des images les plus violentes du film avec la mère quasiment momifiée dans des bandelettes sanglantes, puis attaquée par la vermine, enfin brûlée dans une fosse commune. Cela marque le début de l'histoire, et les deux orphelins vivent ensemble, livrés à eux-mêmes, d'abord dans la famille, puis seuls, réfugiés dans une sorte de caverne en pleine nature, jusqu'à mourir de faim, l'un et l'autre.

En parallèle, l'histoire de Mon Voisin Totoro, est celle de deux petites filles dont la mère est malade à l'hôpital, - ici elle ne meurt pas - et elles restent avec leur père qui doit aller travailler. Le film commence lorsqu'ils vont tous trois s'installer à la campagne et les fillettes découvrent cette très grande maison de campagne, pleine de mystères, ainsi que la grandeur de la nature (une nature parsemée de références religieuses, animistes, bouddhistes et shintoïstes), des petites bêtes, des gens de la campagne, des arbres, et ceux qui représentent un peu synthétiquement tout cela : les « Totoros », à savoir des grosses bêtes, qui n'existent que pour les yeux des enfants, des sortes de grosses peluches tantôt minuscules, tantôt géantes, nichant dans les racines d'un camphrier géant, où se promenant la nuit quand il pleut. Les « Totoros » apparaissent donc aussi du fait de l'absence des parents : là est le possible parallèle avec Le tombeau des lucioles.

POINT DE VUE

Par Erwan Higuinen, *Cahiers du cinéma*, janvier 2000

Qu'est-ce qui se cache au cœur des estampes pop qu'accompagne la musique idéalement sentimentale du kitanien Joe Hisaishi ? La découverte se fait en deux temps. D'abord, le cinéaste montre les lieux, apparemment inhabités, disponibles, ouverts. Puis apparaissent les deux fillettes, le rire, la peur. Mei suit Satsuki, parcourt les mêmes pièces, reproduit ses réactions, fait comme si elles était la première. Mais d'emblée s'impose une ombre. La mère est absente, malade, et c'est pour se rapprocher de l'hôpital que la famille s'est installée à côté de la maison d'une vieille femme, pour un été chez grand-mère. Face à la menace de la mort (le fantastique négatif), il faudra inventer un autre surnaturel, positif celui-là, masquer l'inquiétude par un nouvel enchantement. Mei, soudain promue éclairceuse, découvrira, dans la forêt, une petite créature, puis une moyenne, enfin une grande, Totoro, animal étrange entre le lapin et l'ours, le hibou et le chat. La cadette était celle qui suit le mouvement. Maintenant, elle explore son monde. Elle a enfin une chose bien à elle, qu'elle voudra montrer.

Dans *Mon voisin Totoro*, le dessin se fait d'abord imitation du réel, des formes, des matières. Puis vient sa transformation, sous les yeux de la fillette, en un terrain de jeu obéissant à des règles qui restent à déchiffrer. Mei est une nouvelle Alice en partance pour le pays des merveilles, par le sommeil. Il suffit d'y croire. D'autant que Totoro n'est pas une créature sortie de nulle part, mais le héros des livres qu'elle lit : c'est l'enfant qu'elle enfante pour combler un vide. Plus tard, le père est parti à l'hôpital, Mei a disparu. C'est Totoro que sa

grande sœur désemparée appelle à l'aide. Car tout naît de l'impuissance. Face aux événements (adultes, scandaleusement adultes), face au temps, Miyazaki travaille sur la durée, sur l'attente – voir cette séquence où les deux fillettes, en compagnie de Totoro, guettent l'arrivée d'un bus qui ne vient pas. Pas trace ici d'une volonté d'efficacité à tout prix. La plupart du temps, il ne se passe rien, les plans durent, jusqu'à ce que quelque chose apparaisse. Seuls les enfants voient les trois Totoro – trois silhouettes qui rappellent celles des fillettes en compagnie de leur père.

Au départ, il y a donc la peur et l'ennui. Et aussi, peut-être surtout, un fantasme d'ubiquité. Savoir ce qui se passe ailleurs, là où les enfants (les spectateurs) n'ont pas leur place, hors-champ, dans la partie du monde qui leur échappe. L'issue est affaire de vitesse, pour dépasser la lente et élégante mise en scène du film (du monde adulte). Alors surgit le chat-bus, créature évidemment « Lewis-carrollienne », pour qui les obstacles n'existent pas. La direction suffit (« Mei », lorsque la fillette s'est perdue) et l'on bondit d'un point à un autre. Les espaces ne sont plus séparés : on passe la frontière (Mei entre dans la salle de classe, le chat-bus traverse les champs). A la stylisation aiguisée du début succèdent les rondeurs (le ventre de Totoro, l'arbre rebondi qui s'élève la nuit, les formes du chat-bus). Il fallait d'abord reproduire, aussi fidèlement que possible, un monde. Après, le dessin rend tout possible. Au cœur de la nature, les fillettes ont inventé de nouveaux dieux enfantins. Le pouvoir s'est déplacé.