

Mon voisin Totoro

Hayao Miyazaki
Japon, 1988, couleurs



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/5
Le point de vue de Hervé Joubert-Laurencin :	
<i>Sur un air d'ocarina ou l'extraordinaire dans l'ordinaire</i>	6/15
Déroulant	16/21
Analyse d'une séquence	22/29
Une image-ricochet	30
Promenades pédagogiques	31/34
Petite bibliographie	35

Ce Cahier de notes sur ... Mon voisin Totoro
a été écrit par Hervé Joubert-Laurencin.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,**
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire,**
le **CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

Générique

Mon voisin Totoro

Hayao Miyazaki

1988, Japon

1h26, dessin animé, couleurs.

Titre original : *Tonari no Totoro*

Réalisation : Hayao Miyazaki.

Scénario : Hayao Miyazaki.

Production : Toru Hara (Studio Ghibli), Eiko Tanaka, Yasuyochi Tokuma (Tokuma Shoten).

Directeur de l'animation : Yashiharu Sato.

Directeur artistique, décors : Kazuo Oga.

Musique : Joe Hisaishi.

Distribution : Gaumont Buena Vista International (GBVI).

Vidéo : cassette VHS (TF1 ! vidéo, 1999), DVD annoncé (Buena Vista sept. 2005).

Résumé

C'est une histoire d'après-guerre, et d'avant l'invention de la télévision : située quelque part entre 1945 et 1955 au Japon. Pour se rapprocher de leur mère, en convalescence dans une maison de repos à la campagne, deux petites filles, Satsuki, quatre ans, et Mei, son aînée, s'installent avec leur père, sous le soleil de l'été, dans une maison en pleine nature au milieu des rizières. Le père part travailler la journée, et les fillettes découvrent un nouvel univers. La voisine : une vieille dame ; les « noiraudes » : à la fois esprits de la maison, insectes et illusions d'optique ; un garçon de leur âge : Kanta. Un soir sous la pluie, en attendant longuement leur père à un arrêt d'autobus perdu dans la nuit et au milieu des arbres, la grande sœur voit et communique avec un *totoro* qui grogne gentiment, un être qu'elle pensait imaginaire parce que sa cadette l'avait découvert avant elle, endormi au fond d'un labyrinthe végétal, sous un camphrier géant. Il s'agit d'un être fabuleux qui ne ressemble qu'à lui-même et dont le mythe commence quand on voit ce film. C'est Totoro et le *chat-bus*, invisibles aux adultes, qui guériront les fillettes de l'absence de leur mère et des douleurs qui s'ensuivent : une fugue, les désespoirs et consolations provisoires des enfants. Le grand totoro les aura aussi initiées à l'érection magique des végétaux, et aura rappelé au spectateur le bonheur d'entendre tomber la pluie sur sa tête.

Autour du film



Totoro, premier chef-d'œuvre et emblème du studio Ghibli

1988 est une année fondamentale pour Hayao Miyazaki et son ami Isao Takahata. Ces deux réalisateurs chevronnés ont fondé leur propre studio indépendant trois ans auparavant : le désormais fameux studio *Ghibli*, du nom italien d'origine arabe d'un vent qui souffle dans le désert. Il doit s'imposer comme un vent nouveau dans la production japonaise de dessins animés de longs métrages, que les deux associés connaissent par cœur pour y avoir fait leurs preuves pendant un quart de siècle. En 1986, il en est sorti le premier long métrage, réalisé par Miyazaki : *Le Château dans le ciel* (découvert en salles en France récemment, en 2003). En 1988, les circonstances financières permettent une aventure inattendue et risquée : la production conjointe de deux longs métrages par les deux amis (les films

seront effectivement distribués en un seul programme) : ce seront *Mon voisin Totoro* pour Miyazaki, et *Le Tombeau des lucioles* pour Takahata.

Le succès populaire n'est pas immédiat, mais l'accueil critique est unanime, et le *merchandising* des peluches Totoro sauve l'affaire, avant que les résultats du film ne s'envolent. Depuis lors, *Totoro* est devenu un véritable mythe, un film-culte dans de nombreuses parties du monde, le studio Ghibli la partie la plus visible de *l'anime* (le dessin animé japonais de long métrage ou de série), et Miyazaki a atteint la réputation d'un Walt Disney, notamment avec la réussite mondiale, critique et populaire, inégalée du *Voyage de Chihiro*¹ (2001).

Totoro est devenu l'emblème du studio Ghibli, et sa silhouette protectrice apparaît au début de tous ses génériques. On peut dire sans exagérer (en historien) que Totoro a remplacé,

au titre de *star-toon* planétaire, le Mickey de Walt Disney (dessiné par Ub Iwerks), représentant de l'ère classique, qui avait lui-même succédé au Félix le chat de Pat Sullivan (dessiné par Otto Messmer), idole du cinéma muet.

Les dessins animés de longs métrages d'Hayao Miyazaki pour le cinéma

Le Château de Cagliostro (1979), *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984), *Le Château dans le ciel* (1986), *Mon voisin Totoro* (1988), *Kiki la petite sorcière* (1989), *Porco Rosso* (1992), *Princesse Mononoke* (1997), *Le Voyage de Chihiro* (2001), *Le Château ambulante* (2004).

Réalizations télévisées indépendantes

Lupin III (1971), *Heidi* (1974 : série diffusée en France), *Arsène Lupin* (1980 : série diffusée en France), *Sherlock Holmes* (1984 : série diffusée en France).

Principales collaborations pour la télévision

Les Fidèles Chiens serviteurs (1963), *Ken l'enfant-loup* (1964), *Les Voyages spatiaux de Gulliver* (1965), *Le Chat botté* (1969), *Ali Baba et les quarante voleurs* (1971), *L'Île au trésor* (1971).

Nota bene : Ghibli n'est pas tout l'anime

Le style du dessin animé japonais de long métrage est extrêmement varié et ne se limite pas au style Ghibli. Depuis l'après-guerre, le cinéma d'animation japonais a connu une évolution fulgurante et unique au monde : c'est le seul pays dans lequel se soit développée une industrie du *long métrage* à partir des années cinquante. Il est en cela un cas d'école dans l'histoire du dessin animé.

« To-to-ro » et « To-ro-ru »: importance du nom des héros

Si le « totoro » est un « fantôme de transition », c'est-à-dire un esprit moderne, inventé, comme le chat-bus, en croisant esprit des forêts traditionnel et modernité, son nom est aussi un néologisme enfantin. Il naît d'un défaut de prononciation de la petite Mei. La première fois qu'elle cherche à nommer l'apparition à sa grande sœur, elle évoque le *troll* de son livre d'images (livre visible un instant sur un des dessins fixes du

générique de fin) : en japonais, « troll » se dit « tororu », et elle prononce « totoro » par erreur.

L'invention nominale est toujours importante chez Miyazaki : voir la disparition des noms de Sen/Chihiro et de son compagnon Haku dans *Le Voyage de Chihiro*². Dans *Totoro*, inscrire le prénom de la petite sœur « Mei » au fronton du chat-bus suffit à filer droit où elle se trouve ; les deux fillettes en un sens ne font qu'une (à un stade du scénario, il n'y avait qu'une petite fille), et portent le nom d'un des mois de la renaissance végétale : « Satsuki » est le nom du mois de « mai » en japonais ancien, tandis que « Mei » se prononce comme le mois de mai en anglais ; enfin le film se clôt sur un signe d'amour des deux fillettes pour leur mère, sous la forme de quelques idéogrammes (*kanjis*) gravés sur un épi de maïs : « pour maman », comme si la nature elle-même avait magiquement inscrit son nom dans le film avant le mot « fin ».

Maladie de la mère

La mère d'Hayao Miyazaki a souffert d'une tuberculose pendant neuf ans, et a séjourné à l'hôpital pendant l'enfance de son fils, comme la mère du film. Le réalisateur explique dans un entretien que c'est pourquoi il a choisi deux fillettes plutôt que deux garçons dans *Totoro*, car le souvenir aurait été trop brûlant, et le film aurait basculé dans la nostalgie ou le mélodrame.

Ainsi Miyazaki a-t-il créé une aventure symétrique du classique japonais de Yasujiro Ozu : *Gosses de Tokyo*, qui est construit autour du quotidien de *deux frères*, Ryoichi et Keiji, sensiblement du même âge que Satsuki et Mei³. Ainsi a-t-il permis une autre symétrie par opposition, sans doute volontaire, avec la mère qui disparaît tragiquement, et définitivement, dans le film-frère de *Totoro* : *Le Tombeau des lucioles* d'Isao Takahata.

Hayao Miyazaki à propos de son film

Les fantômes de transition ...

« 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. »

Avant la télévision ...

« Cette histoire ne se déroule pas exactement 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*. »

« Mon film est fait de tous ses 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. »

Chambre obscure et chambre claire ...

« Peut-on penser que la maison où s'installent les Kusakabe 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. Même chose 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 l'ai pas su tout de suite. C'est une maison avec une **pièce séparée** pour le repos des malades tuberculeux. Après le décès de la personne, la mai-

son est devenue inutile et n'a plus été occupée. 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. »

« 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. 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. 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 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. »

Vous souvenez-vous de la scène où Satsuki et Mei se sont endormies après avoir téléphoné ?

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. Un jour, mon grand frère m'a dit que notre chien bien-aimé avait disparu. Ma tristesse fut indescriptible. 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'ai réalisé [en travaillant à la scène de *Totoro*] que j'avais dû m'endormir, peut-être dans une **chambre vide**, sans oreiller, ni matelas, ni couverture.

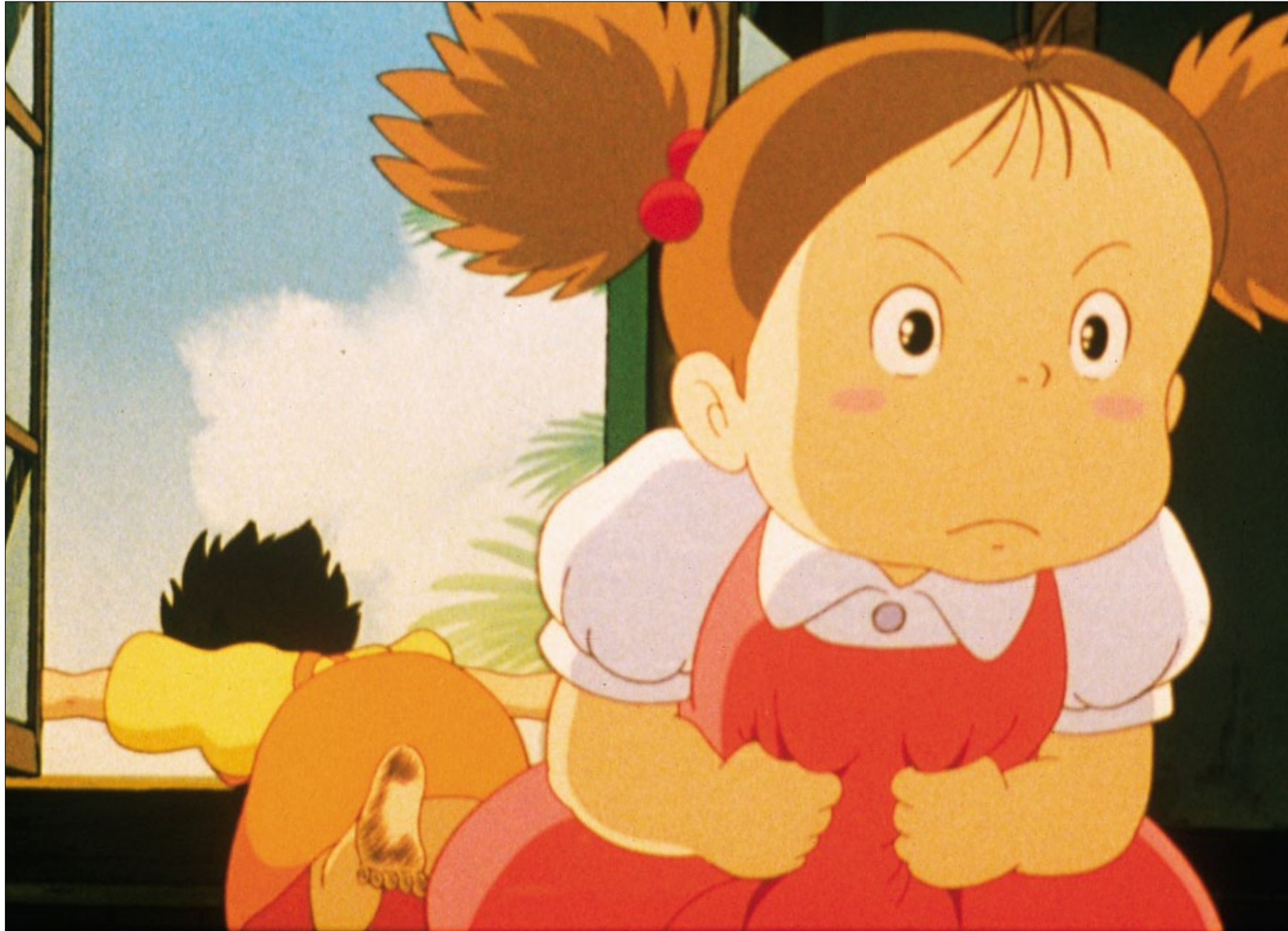
Les enfants s'endorment pour se défendre. Quand ils ont des problèmes. Lorsque j'ai compris cela, j'ai pensé que je connaissais mieux la réalité. »

(Extraits d'un entretien accordé à Noriaki Ikeda à la sortie de *Mon voisin Totoro* : « Je n'ai pas fait *Totoro* par nostalgie » ; version intégrale en ligne sur : <http://www.but-a-connection.net/ghibli.php3> et sur : http://www.cinep.org/pdf/dossiers/totoro_dossier.pdf).

1. Voir le Cahier de notes sur *Le Voyage de Chihiro* par Hervé Joubert-Laurencin.

2. *Idem*.

3. Voir le Cahier de notes sur *Gosses de Tokyo*, par Fabrice Revault d'Allonnes.



Sur un air d'ocarina ou L'extraordinaire dans l'ordinaire

par Hervé Joubert-Laurencin

Mon Voisin Totoro est, à première vue, un film de bon voisinage. Gentil, familial, écologique, chantant la maison aux panneaux de bois et au bain japonais traditionnel entretenu par un four à bois et l'eau de la pompe, un livre d'images aux musiques entraînantes et aux couleurs chatoyantes. Dès les premières secondes du générique, même les lettres du titre sont au garde-à-vous, et la petite héroïne défile au pas de l'oie sur un air de cornemuse. On dirait un film *scout*. Toujours prêt à faire le bien. On pourrait donc s'attendre à une vision conformiste de la famille et de la société.

Mais ce n'est qu'une impression fautive.

Produit et distribué en même temps que *Le Tombeau des lucioles* d'Isao Takahata, dont il est véritablement le film-frère à bien des égards, et dont il partage l'ancrage historique, *Mon voisin Totoro* est, semble-t-il, l'image inversée de cette œuvre mélodramatique et traumatisante : la mère des deux fillettes de Miyazaki n'est que malade, et non brûlée vive par une bombe incendiaire puis incinérée sur un bûcher collectif sous les yeux de son fils ; la guerre est finie dès le début du film ; les deux orphelines de mère ne le sont que provisoirement et métaphoriquement, et leur père n'est pas mort à la guerre ; paysage et maison sont grands ouverts sur le bonheur et non refermés sur le deuil dans de successives petites boîtes, comme des lucioles dans une tombe de terre. On devrait donc échapper, avec *Mon voisin Totoro*, à cette obsession mortuaire spécifiquement japonaise (une absence de tabou devant l'exhibition des cadavres, des atteintes corporelles et des fantômes) qui choque parfois les parents occidentaux lorsqu'ils accompagnent leurs enfants voir *Le Tombeau des lucioles*. On devrait aller vers la joie et donc s'éloigner des morts.



Papa, maman, fantômes de transition

Pour commencer par le plus simple et le plus attendu, je dirai que Totoro est à la fois maternel et paternel¹. Maternel : quand Mei le découvre (séquence 8), elle accède à lui, au bout d'un labyrinthe, par un trou dilaté tout exprès pour elle lors de son passage (on ne le trouve plus

quand on y retourne), puis elle glisse dans un boyau, et la tanière est un immense cocon végétal très doux. Le grand corps de Totoro n'est que ventre : on y rebondit et on s'y accroche pour voler : Mei s'y endort. Lorsque Satsuki la retrouve à même la terre-mère, on peut penser qu'elle a été enfantée par le rêve, qu'elle a vécu une nouvelle naissance en accédant à une nouvelle réalité. Paternel : quand Satsuki fait à son tour la rencontre (séquence 12), c'est sous une pluie battante, or nous l'avons déjà vue partager la communion aquatique avec son père dans le bain traditionnel ; elle tend à son voisin d'arrêt de bus précisément le parapluie qu'elle destinait à son père, et Totoro prend un chat-bus comme son père un autobus normal ; le geste de rapprochement de Satsuki répète en l'inversant le don du parapluie par un garçon de son âge, Kanta, qui marque par là son premier geste d'homme intéressé par l'autre sexe (séquence 11).

En eux-mêmes, ces éléments inventés par le film ne sont pas préfabriqués. Je dirais même qu'ils se présentent à nous discrètement et de façon originale. La fausse érudition nous expliquerait ici que Totoro *comble un manque* chez ces pauvres petites

filles, privées de leurs parents (mère malade, père trop occupé, etc. – alors qu'il est un père joueur, attentif et éducateur). Mais si Totoro n'était qu'un substitut, pourquoi le film serait-il si réussi ? Les scénarios les plus indignes et les plus normatifs ont recours, surtout dans le dessin animé de consommation, à cette structure depuis bien longtemps. Elle est devenue le plus éculé des clichés.

Pour le dire maintenant de façon différente, mais toujours pas pleinement satisfaisante, je dirais que Totoro a certaines caractéristiques d'un « objet transitionnel ». D.W. Winnicott désigne par cette expression un « doudou », cet objet matériel, choisi par le nourrisson et le jeune enfant, utilisé par exemple au moment de l'endormissement, lui permettant de se séparer du corps de la mère afin d'accéder à la dite « relation d'objet ». Cela expliquerait, au moins, que Totoro n'est pas devenu par hasard un « produit dérivé » (sous forme de peluche) si extraordinairement diffusé dans le monde. On pourrait ainsi comprendre Totoro, dans l'histoire même du film, comme une peluche vivante : il se définit, surtout au moment de sa découverte par la plus jeune des sœurs, par le doux, le tactile, l'ensommeillé, le ludique. Au total, il est radicalement autre et maternel. Il y a donc, en ce sens, un devenir-produit dérivé de Totoro.

Cependant, en toute rigueur, cela s'oppose à l'idée simpliste des « parents de substitution », et décrit au contraire les manières de « transiter » de l'attachement vers le monde extérieur. Depuis *Le Voyage de Chihiro*², nous savons que l'apprentissage de la vie, la vraie expérience du monde, se fait *sans les parents* dans la fable miyazakienne (ils sont, dès le début du film de 2001, métamorphosés en cochons et ne réapparaissent que quand tout est joué et que Chihiro, cousine de la Satsuki de Totoro, a définitivement grandi).

C'est ici que les propos tenus par Miyazaki à la sortie de Totoro (voir les extraits de l'entretien accordé à Noriaki Ikeda cités dans *Autour du film*) prennent toute leur importance. L'idée de la « transition », chez lui, est en effet loin de la seule psychologie, car elle devient également historique et mythologique : « Le Japon se modernise. Totoro et ses amis sont des *fantômes de transition* qui représentent ce Japon qui balance entre tradition et modernité. » Dans cette phrase, l'important n'est pas le cliché des deux Japans (cliché pour aujourd'hui, pas

pour l'enfant qu'a été Miyazaki dans les années 1940-1950), mais la réalité qu'implique cette ambition de créer de nouveaux esprits de la nature, qui correspondraient aux années d'après-guerre, qui seraient en somme consécutifs à la déclaration publique de l'empereur Hiro-Hito sur sa non-ascendance divine imposée par les alliés en 1945, et un résultat de l'abandon contemporain du caractère idéologique nationaliste et impérial du culte *shinto*, qui le figeait dans une histoire arrêtée. Dans *Le Voyage de Chihiro*, Miyazaki a été capable de figurer plusieurs nouveaux *kamis*, à savoir des esprits de la nature propres à la tradition shintoïste, mais *actualisés*, réalisant ainsi une *transition* historique (l'un d'eux, par exemple, est un « puant », car il est l'esprit d'une rivière polluée).

Cette ambition est grande. En ce sens, *Totoro* est la matrice de *Chihiro*, et il existe un désir anthropologique³ chez Miyazaki, qui cherche à lier le plus intime au plus collectif par la voie d'une nouvelle mythologie, qui ne répond plus à une religion instituée particulière, et encore moins à une pensée militaire fasciste. Ce pourrait être celle d'un nouveau Japon, capable de séparer la force du sacré de la dévotion au pouvoir du maître qui terrifie. (On pense au travail documentaire d'un Jean Rouch, en 1954, dans *Les Maîtres-fous*, qui décrit la secte des Haoukas, au Niger, possédée par des divinités à la fois ancestrales et néocolonialistes, et parvenant à s'en libérer en jouant dangereusement avec elles, par des cérémonies de transe.) Cette volonté n'est apparemment ni religieuse ni idéologiquement écologique (elle n'est pas un militantisme impliquant une conception de l'ordre social), elle consiste à re-sacraliser la nature, et Miyazaki est en train de faire la preuve, depuis une vingtaine d'années, que le dessin animé de long métrage de très grande distribution n'est pas le plus mauvais moyen social d'y parvenir.



1. Je parle ici du grand totoro : le petit, de couleur blanche, et le moyen, de couleur bleue et portant un sac de glands sur son dos, font le lien, comme les noiraudes lors de leur migration nocturne, entre la maison des Kusakabe et la tanière du grand totoro située quelque part à l'intérieur du camphrier géant (voir *L'Analyse de séquence*, qui étudie ce moment du passage de l'humain au non-humain).

2. Voir le Cahier de notes sur *Le Voyage de Chihiro*, par Hervé Joubert-Laurencin.

3. Le père des fillettes, nous révèle le coup de téléphone à l'université, est anthropologue.



Dans *Totoro*, les fantômes de transition sont de trois types : les noiraudes (en japonais *susuwatari*), les totoros (petit, moyen et gros), et le chat-bus, qui est sans doute l'exemple historique le plus explicite en ce qu'il est aussi un chat-rébus, mi-monstre à corps de chat, mi-autobus. Il est annoncé par le bus normal que croise la famille dans les premières images du film, et qui est aussi l'un des premiers éléments de décor utilisé pour situer le film au début des années cinquante. Il use, pour ses courses dans le décor, d'un des éléments de marquage moderne du paysage : les pylônes et fils électriques.

En ce sens, un cadre très expressif au moment de l'attente de Mei au bord du chemin (quand elle est perdue : **séquence 19**) donne, par un effet de perspective symétrique inversé, l'enfilade des statues des six bouddhas de la tradition et les poteaux électriques de la modernité, et figure ainsi ce principe d'une mutation historique spécifiquement japonaise. Par son ambition mythologique, le film va donc beaucoup plus loin que l'invention d'un « objet transitionnel » collectif en vue de la mise en marchandage d'une



peluche tirée du film. Il dénoue une question historique nationale autant qu'universellement moderne, et y répond par le « fantôme de transition », figuration d'un nouveau rapport à la nature encore à venir.

Les relations « transitionnelles » de ces trois types de fantômes avec les enfants Kusakabe ont lieu lors de cinq rencontres (voir *Déroulant*), de plus en plus spectaculaires, venant ponctuer par surprise une peinture de la vie quotidienne.

La maison

La traduction de l'écoulement du quotidien, et surtout sa signification, se réalise par la façon de dessiner et d'animer l'espace : en l'occurrence par l'importance donnée à l'architecture de la vieille maison achetée par le père des petites filles.

La maison est construite principalement en trois parties : un grand rectangle central de style japonais, permettant des enfilades d'espaces et des points de vue coulissants, surtout au début du film, dignes des films d'Ozu, une pièce de style occidental en avant, formant presque une seconde maison accolée à la première, ouverte de trois côtés par des murs en fenêtres, et prolongée par une véranda faite de poutres vermoulues (c'est la pièce où s'installe le chercheur en anthropologie : elle devient donc la pièce à la fois du savoir et de l'humain), enfin un troisième corps de bâtiment collé à l'arrière, qui abrite la cuisine et la pièce du bain traditionnel.

Le scénario nous révèle en sourdine qu'elle a été habitée, que sans doute la vieille voisine, « grand-mère », y faisait le ménage et, puisque Kanta la traite de « maison hantée », que quelqu'un a dû y mourir. C'est ce que confirme le long entretien de Miyazaki déjà cité, et dont il est nécessaire, vu son importance, de résumer les étapes (lire le passage « chambre obscure et chambre claire » dans la section *Autour du film*) : – la pièce à la véranda est « de style occidental », et en cela se distingue du reste de la maison – elle est faite pour recevoir le soleil, c'est-à-dire la clarté, – elle est ouverte sur trois côtés car elle est conçue pour qu'une malade profite du bon air de la campagne : elle est pensée pour la convalescence de la mère, – néanmoins le locataire malade précédent est mort dans cette maison, – ceci constitue « la partie cachée de l'histoire »,



que Miyazaki n'a pas révélée à ses collaborateurs (histoire intime puisque sa propre mère a souffert près de dix ans, pendant qu'il était enfant, d'une forme de tuberculose). Mais, mieux que cela, l'entretien continue, et l'auteur explique sa conception du sacré comme « cette partie obscure au fond de moi », enfin raconte un souvenir d'enfance traumatisant qu'il a reconstitué complètement dans sa mémoire seulement en réalisant le film : un jour, il s'est endormi pour fuir le désespoir d'avoir perdu son chien et de se sentir isolé de ses parents. Ainsi conçoit-il le sommeil brutal de Satsuko et Mei (**séquence 17**) comme un sommeil défensif typiquement enfantin.



Toutes ces indications, quoique d'ordres divers, sont convergentes et tournent autour de l'idée d'une pièce concrète et abstraite, à la fois cachée et en plein soleil, évidente et mystérieuse, habitée et vide, une chambre du savoir et de ce qu'il ne faut pas chercher à savoir (qu'il ne faut ni fuir ni rechercher).

On peut dire que la pièce de style occidental joue ainsi un rôle par sa seule présence, et représente la métaphore du film. Elle est à la fois une « chambre claire » et une « chambre obscure », comme la photographie⁴. Tout y est révélé, rien n'y est exposé... et vice-versa, comme le dit Miyazaki à Noriaki Ikeda (entretien cité : *Autour du film*). Tout est visible, rien n'est donné simplement. C'est le principe de *Totoro*. À l'étage, d'étranges aventures optiques arrivent aux deux petites filles : il s'agit de vaincre le noir du grenier, de voir ou ne pas voir les esprits en forme de petits grains (les noiraudes), de vaincre ou de ne pas vaincre sa peur et de provoquer son étonnement devant la fugacité du réel : une expérience photographique, c'est-à-dire cinématographique.

Totoro et le Tombeau : noiraudes et lucioles

Peut-être la « chambre obscure », invisible et claire, de *Totoro* porte-t-elle également le nom d'un film : *Le Tombeau des lucioles*. Ce film-frère de *Totoro*, produit et distribué conjointement par le studio Ghibli, partageant avec lui de nombreux collaborateurs à la même période, et réalisé par un vieil ami de Miyazaki, porte le poids du tragique et de la relation à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, un poids que *Totoro* peut s'épargner de figurer explicitement, parce qu'il existe virtuellement à ses côtés (les spectateurs japonais pouvaient matériellement découvrir les deux films en même temps à leur sortie, en 1988).



Les relations entre les deux œuvres sont nombreuses et se déclinent généralement par opposition : privation de la mère, fugue sur les routes de campagne, guerre ou après-guerre, lucioles contre « noiraudes », maison brûlée contre maison protectrice, lâcher des bombes incendiaires contre érection de l'arbre surnaturel (qui ressemble, figuralement, comme l'a remarqué Miyazaki lui-même, à une antiexplosion atomique : **séquence 14**). Isao Takahata propose, dans un entretien, la piste suivante pour comparer les deux films terminés : « 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 Nizô Yamamoto, et le monde, à l'inverse, très ouvert qu'a décrit Kazuo Oga dans *Totoro* me semblent éminemment significatifs de certaines différences fondamentales dans le travail de ces deux décorateurs. » Remarque très justifiée, mais qui va au-delà du seul décor. *Totoro* est en effet construit par découvertes et élargissements successifs de l'expérience de la vie par les fillettes. C'est ce que permet de percevoir la comparaison avec le rythme du *Tombeau*, qui est fondé, à l'inverse, sur un rétrécissement progressif, par cercles concentriques, de l'espace vital de deux enfants orphelins, jusqu'à la



caisse mortuaire, et même la boîte de bonbons qui devient une urne funéraire inventée par le frère aîné qui a été contraint d'incinérer lui-même sa petite sœur morte de faim. Un rétrécissement spatial qui transcrit le sentiment de rétrécissement brutal de l'Empire au moment de la défaite, car le *Tombeau* commence en 1945, et c'est le fantôme de l'aîné, mort, lui aussi, de faim, qui raconte l'histoire, tandis que *Totoro* marque l'étape historique suivante : non pas encore la revanche industrielle et économique, mais le début de la vie avec les fantômes et les cadavres du fascisme impérialiste qu'il convient d'appriivoiser pour continuer à exister.

Les premiers mots de *Totoro* (« Papa, un caramel ») ressemblent à un *private joke*, car ils renvoient par allusion au magistral et poétique début du *Tombeau des lucioles* : un balayeur lance la boîte à bonbons trouvée sur le cadavre du grand frère mort et abandonné ; il ne sait pas qu'il s'agit de l'urne funéraire qui contient les restes de sa petite sœur ; en tombant, la boîte s'ouvre et libère un vol de lucioles, marquant l'espoir d'une renaissance à partir du plus grand désespoir imaginable (l'impuissance devant la mort socialement programmée des enfants). Cela lance le générique et le film, qui sera le récit en *flash-back* de cette déchéance historique de l'immédiat après-guerre au Japon.

L'envol des noiraudes dans la nuit, en direction de l'arbre géant et protecteur, avatar de l'esprit de la forêt (fin de la **séquence 5** de *Totoro*), si on le compare au vol si lumineux des lucioles dans la nuit historique désespérée du *Tombeau*, permet de confirmer les propos de Miyazaki qui refuse la figuration occidentale du mal par l'obscur et du bien par la lumière (voir l'entretien dans *Autour du film*) et sait qu'on ne travaille à la figuration du bonheur qu'avec la présence virtuelle du malheur.

4. Si Roland Barthes a appelé son essai sur l'art photographique *La Chambre claire* (éditions Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, Paris, 1980), d'après le nom d'un obscur appareil pictural de copie de la nature, c'était bien pour que ce titre réponde à l'expression archaïque et évocatrice, si cinématographique, de « chambre obscure », qui désigne techniquement un autre appareil d'optique permettant de capter, dans un lieu bien noir, des images du réel, animées et en couleurs.

Le Tombeau des lucioles

de Isao Takahata

Produit et distribué en même temps que *Totoro*, réalisé dans le même studio avec beaucoup de collaborateurs en commun, *Le Tombeau des lucioles*, malgré ses partis pris inverses, ou justement pour cela, ne peut être séparé du film de Miyazaki.

Il s'agit d'un film difficile, car centré sur le deuil. C'est un mélodrame très convaincant et très émouvant qui décrit en détail le martyre des orphelins innocents, mourant de faim dans l'immédiat après-guerre et le Japon de la défaite impériale, en cela plutôt destiné aux adultes et à des enfants préparés et plus âgés que le public naturel de *Totoro*.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, au Japon, Seita, un garçon de 14 ans, dont le fantôme raconte la triste histoire de vagabond retrouvé mort de faim dans une gare (« La nuit du 21 septembre 1945, je suis mort »), et sa petite sœur de 4 ans, Setsuko, se retrouvent orphelins après la mort de leur mère et l'incendie de leur maison lors d'un bombardement. On n'a plus de nouvelles du père, seulement sa photographie en officier de marine : sans doute est-il mort ou disparu. Après avoir vu jeter et brûler dans une fosse commune le corps sanglant et momifié par des bandages de sa mère, puis avoir subi, avec sa sœur dont il est devenu un père de substitution, l'égoïsme d'une tante nationaliste, il tente de survivre dans un abri aménagé, à la campagne, avec un peu d'argent, puis en chapardant. Atteinte par la malnutrition, Setsuko devient de plus en plus faible. Il solde le compte bancaire de sa mère. Le Japon a perdu la guerre. Setsuko s'est éteinte. Il achète le nécessaire et l'incinère. Cendres et flammèches se mêlent aux lucioles du souvenir.

Le totoro et le requin

Si avec le *Tombeau*, c'est le film qui est effroyable pour le spectateur, *Totoro*, en cela représentatif de toute l'œuvre de Miyazaki, est fondé sur l'effroi des personnages.

Mais la structure de l'effroi (qu'on peut définir comme une fascination qui annihile la volonté) n'est pas ici tout à fait celle du film d'horreur. D'abord, bien sûr, parce que le merveilleux n'est pas le fantastique : Mei et Satsuki sont surprises et ravies par un rêve et non par un cauchemar ; elles rencontrent une peluche hyperbolique et des amis fidèles, non des incubes modernes ou des assassins. Ensuite parce qu'après l'épisode introductif des noiraudes, qui se donne presque comme une caricature du film d'horreur classique, vient un autre type d'effroi, fondé sur la découverte de l'autre déjà présent à l'intérieur de l'image, et non



plus tapi dans le hors-champ. (Ce dernier serait, en ce sens, un concept « occidental » au sens de Miyazaki, en tout cas lorsqu'on lui accorde les puissances romantiques européennes de l'ombre et de l'obscur.) En effet, dans un premier temps, les noiraudes se comportent comme de classiques mauvaises surprises : elles déboulent du hors-champ, et y retournent aussi vite. L'épisode le plus représentatif est celui de Mei devant la fente du mur dans la chambre du haut (**séquence 3**) : porte secrète pour chambre cachée, approche à suspense par l'escalier raide, obscurité, peur qui s'installe, voyeurisme du trou de serrure, fente dans le mur comme cliché de la métaphore de l'hallucination, tous les ingrédients de l'horreur sont présents et c'est ce pastiche qui construit efficacement l'effet comique. Mais par la suite, lors de la première vraie rencontre de Mei, le petit totoro blanc est déjà présent dans l'herbe haute : il est la figure en mouvement du paysage naturel, une sorte de *fond* qui devient *figure*, en commençant par ses oreilles en pointe. Puis le grand Totoro est lui aussi partie prenante de sa tanière verte, dans laquelle, au début, on ne

le voit rien faire d'autre que tourner sur place. Enfin, il est présent aux côtés de Satsuki, s'installant doucement comme s'il avait toujours été là, lors d'une séquence remarquablement organisée du point de vue du *tempo*, et très semblable en cela à la fameuse scène d'attente précédant l'action dans *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock (É.-U., 1959). Dans ce moment d'anthologie du cinéma classique, le personnage joué par Cary Grant ne sait pas qui il attend à un arrêt de bus en rase campagne, et cela prépare le moment de l'action où il se fait

poursuivre par un avion, et doit se réfugier dans un champ de maïs⁵ : une scène qui est précisément l'exemple de la dilatation du temps dans le « suspense hitchcockien », lorsque celui-ci s'appuie non sur l'effet de surprise par le hors-champ, mais sur les éléments bien présents dans le plan.

L'effroi de l'enfant et, dans un deuxième temps, du spectateur avec l'enfant, est tout à fait différent de l'effet de surprise brusque. Il n'est pas moins violent : il est *installé* – en cela aussi, *Totoro* est l'histoire d'un emménagement. Les yeux écarquillés de l'enfant correspondent ici à une ouverture devant l'Ouvert, devant ce qui n'a encore jamais été connu. On reconnaît l'expérience de l'enfant pêcheur de l'île d'Aran dans le documentaire de Flaherty, *L'Homme d'Aran* (G.-B., 1934), lorsqu'il découvre progressivement l'immensité effrayante d'un requin-marteau à partir d'une ombre vague dans la mer, au bas des rochers à pic au-dessus desquels il pêchait à la ligne. L'effroi enfantin se donne comme le vecteur de la découverte cinématographique, c'est-à-dire cinesthésique du monde.

Il ne s'agit pas d'une perception purement visuelle mais d'une expérience totale des sens (même si trois des cinq sens sont, au cinéma, intellectualisés), celle qui délivre l'idée complète du « regard documentaire », qui n'est justement pas que « regard ». Cela n'est pas non plus un problème propre au genre du *film documentaire*, mais concerne bien le cinéma



tout entier. En la matière, dessin ou photographie, c'est tout un, car ce « regard » concerne tous les éléments du film, petits et grands, visuels ou non, photographiques ou pas. Les films de Miyazaki et de Takahata font souvent réfléchir à la réalité documentaire du dessin animé.

Que le principe du « totoro », presque abstrait et spirituel dans son matérialisme même, soit présent dans tous les pores du film et à tous ses niveaux – ce qui seul lui évite d'être résumé par du déjà-vu – est encore exprimé par deux discrètes quoique énormes ressemblances.

À 1h08 du début du film (tout début de la **séquence 18**), une vue inédite de la maison, par le haut, depuis le chemin qui passe au-dessus d'elle, présente pour la première fois très nettement le dessin des deux faîtières du toit de sa partie construite à l'occidentale, celle qui fait sa particularité, maison dans la maison, chambre claire et obscure, à la fois solaire et noire de tous les souvenirs mêlés : il ne fait pas de doute qu'ils reprennent précisément la forme des oreilles des totoros !



L'ocarina est une flûte globulaire de forme ovoïde allongée avec une embouchure latérale. Cet instrument archaïque a été redécouvert et nommé par un Italien en 1853. C'est pourquoi le mot « ocarina » vient de l'italien, il signifie « petite oie ». L'instrument ressemble de fait à une oie sans tête. De même que Marco Pagotto (le héros aviateur de *Porco Rosso*, Hayao Miyazaki, 1992) est à la fois italien et ventripotent, Totoro ressemble à un esprit né du vent, et l'on entend le vent dans sa voix (un enregistrement de voix

d'acteur au ralenti mélangée à un souffle de synthétiseur). Même les trous permettant de jouer de cet instrument à vent et de moduler le son, c'est-à-dire le souffle, se retrouvent évoqués par les signes en « V » inversés, variables en nombre selon ses apparitions, qu'il porte mystérieusement sur la poitrine. Le totoro est l'un des plus doux instruments cinématographiques qui soit.

5. L'épi de maïs de Mei, qui clôt brillamment le récit de Totoro, offert par les fillettes à leurs parents, et contenant un message caché comme la statuette brisée contient un microfilm à la fin du film d'Hitchcock, semble sorti tout droit de ce champ américain.



Séquence 1



Séquence 1



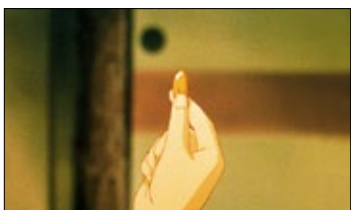
Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2

Déroulant

0 . Générique de début (1 min.)

[0.00] **Marche de la germination.** Début tonitruant sur un son de cornemuse, continué par une sorte de marche militaire très joyeuse, qui accompagne le passage droite-gauche du totoro moyen tenant sur son dos un sac percé. Les graines qu'il perd à intervalles réguliers, comme les cailloux du Petit Poucet, restent là puis grandissent comme des ailes de papillon. Elles se métamorphosent en totoros rudimentaires blancs, qui sont aussi des grandes bouches ouvertes et des caractères occidentaux formant neuf lettres « t » ou ébauches de « r », puis, avec trois « o » intercalés, le mot : « Totoro ». Le nom même du héros qui donne son titre au film semble ainsi à la fois chanter à tue-tête et se disséminer. **Marche de la répulsion vaincue.** En alternance avec cette frise animée, une autre présente la marche courageuse de la petite Mei, suivie d'un criquet, d'un petit totoro, puis d'une chenille, enfin de noiraudes. Dans les cases qui l'entourent sans souci de perspective se trouvent toutes sortes de bestioles qui peuvent faire peur, ou faire fuir : papillon de nuit, lézard, lucane, tête de chat ouvrant sa gueule, crapaud, mille-pattes, araignée, chauve-souris, enfin une plus grosse araignée. La chanson entraînante parle du bonheur de marcher sans avoir peur ni des bois ni des bêtes.

1. Arrivée à la campagne (3 min.)

[0.01] « Un caramel, papa ? » Mei, quatre ans, et sa sœur aînée, Setsuki, huit ans, sont blotties au milieu de la bibliothèque de leur père, entassée sous un bureau, lui-même empilé sur une camionnette de déménagement à trois roues en route vers une nouvelle maison. Le soleil brille, le véhicule traverse des rizières, entre dans un sous-bois (un temple shinto les accueille au passage), approche du nouveau lieu de vie. En saluant les nouveaux voisins au loin, dans les terres gorgées d'eau, le père (Tatsuo Kusakabe) parle à Kanta, un garçon de la campagne de l'âge de Setsuki.

2. Première approche de la maison (2 min.)

[0.04] La camionnette est arrivée : tout le monde descend. Au seuil de la propriété, un pont enjambe un ruisseau d'eau très claire. Les filles admirent la maison, grandiose, tout en bois, mais secouent un pilier de véranda branlant qui signale sa vétusté et un certain état d'abandon. Très excitées, elles courent tout autour pendant que le camionneur entame le déménagement avec leur père. Elles restent en arrêt, et en admiration, levant les yeux vers le ciel, devant un arbre géant très proche : un camphrier séculaire. En s'accoudant au ras du sol des pièces à la japonaise que le père a découvertes en faisant coulisser les cloisons, elles assistent à la première surprise optique du film : un

gland est tombé du plafond sur le sol nu. Puis un autre, et un autre. Le père conclut à la présence d'écureuils. En tout cas, la maison est « habitée ».

3. Première rencontre : Satsuki, Mei et les noiraudes (8 min.)

[0.06] C'est par l'arrière que les deux fillettes sont chargées d'explorer le reste de la maison. Dès le cadenas ouvert, la deuxième surprise optique et sonore commence : un immense frou-frou et un brusque passage du noir au clair fait ressentir la fuite de milliers de petites bêtes noires. Le père, interrogé peu après, suppose qu'il s'agit de « noiraudes » (*susuwatari*). On voit à plusieurs reprises, très brièvement, courir de petites boules de suie apeurées et très rapides. Il s'agit maintenant de découvrir la porte qui mène au premier étage de la pièce à l'occidentale. Satsuki la découvre et le mystère des noiraudes rebondit : il faut ouvrir le volet à l'étage, là où elles se sont réfugiées. Mei met le doigt dans une fente du mur, et des centaines de ces taches animées fuient brusquement devant son corps tétanisé. Une seule, groggy, retombe doucement du plafond comme une poussière, et Mei l'attrape entre ses deux mains. Les bras tendus, elle court vers sa sœur au rez-de-chaussée, mais se cogne dans une vieille dame inconnue qui lui fait peur. C'est la voisine. Satsuki présente poliment la famille, mais les deux fillettes japonaises sont très gênées de découvrir que leurs pieds et leurs mains sont recouverts de suie, et ne savent plus sur quel pied danser. Grand-mère, qui semble bien connaître la maison, continue l'explication du père : les noiraudes sont vues par les enfants, et logent dans les maisons inhabitées. Il n'y a pas, dans cette maison, de mauvais fantômes.

4. Nettoyage de la maison hantée (3 min.)

[0.14] Il convient cependant de la nettoyer à grande eau. Les fillettes apprennent à réamorcer une pompe. Satsuki frotte le parquet (comme le fera plus tard l'héroïne du *Voyage de Chihiro*), Tatsuo, le père, range le linge, et la grand-mère déballe avec Mei. Kanta apporte un repas du voisinage, mais, pétrifié par la présence d'une fille de son âge, il crie à la maison hantée en se sauvant. Satsuki lui tire la langue. Le déménageur, la grand-mère et la famille mangent ensemble et se séparent.

5. Les bruits de la campagne (2 min.)

[0.17] Le soir venu, Satsuki prépare le feu du four situé sous le bain traditionnel, et sort chercher du bois. Sa brassée de branches est emportée par une furieuse rafale de vent. En famille dans leur bain, Tatsuo, Mei et Satsuki écoutent les craquements de la maison sous les assauts de la nature, et tous les grincements nouveaux de la nuit à la campagne. Le père propose de rire aux éclats pour éloigner les fantômes, et fait déborder le bain brûlant en s'amusant. Les noiraudes émigrent cette fois-ci définitivement, et s'envolent dans la nuit vers le sommet du grand camphrier sur une musique lyrique, comme des lucioles noires (ou bien comme les âmes des morts dans *Porco Rosso*).



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



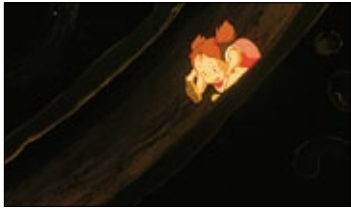
Séquence 6



Séquence 6



Séquence 7



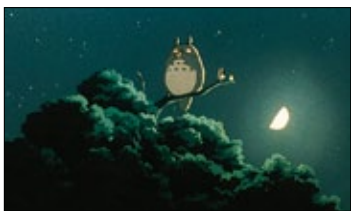
Séquence 8



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9

6. Une visite à l'hôpital (4 min.)

[0.19] Lessive à la main en famille à la pompe. On étale ensuite les vêtements selon la tradition, sur des barres suspendues à de hauts portiques. Ceci fait, le père met ses deux filles sur son vélo et part sur le chemin de l'hôpital à travers la campagne. Ils vont rendre visite à leur mère (Yazuko Kusakabe) en convalescence. Tendre complicité entre la mère et ses filles : elle brosse les cheveux de Satsuko et se félicite des histoires de fantômes de la maison. Retour en bicyclette avec l'espoir de voir revenir la convalescente à la maison.

7. Une journée normale (3 min.)

[0.23] Dès le matin, l'aînée s'est levée pour préparer les repas, avant de partir à l'école. Le père se met au travail à la maison pendant que Mei botanise avec un chapeau de grande. Il oublie l'heure, le repas, et le temps qui passe, Mei lui rapporte quelques fleurs puis repart jouer dehors.

8. Deuxième rencontre : Mei et les trois totoros (8 min.)

[0.26] Mei se penche sur un trou d'eau pour observer des têtards. Puis elle trouve un seau percé. Elle s'en fait un appareil d'optique et voit briller, ou bouger, quelque chose dans l'herbe. C'est un gland, puis un autre, et encore un. Dans l'herbe haute, deux petites pointes blanches avancent vers elle. Ce sont les oreilles en forme d'as de pique d'un petit être blanc replet qui trotte et passe étonné et peu rassuré sous ses yeux. Elle le prend énergiquement en filature (musique et mouvement du générique de début), et serpente derrière lui. Il file vers la maison, et se réfugie sous le bâtiment, au niveau du vide sanitaire. Mei s'approche et découvre un lieu sombre et vaste. Aux aguets près d'une des sorties possibles, elle ne voit pas, dans son dos, filer à l'anglaise le petit être blanc précédé d'un autre de son espèce, plus gros et de couleur bleue. Comme celui-ci tient sur son dos un sac de glands, et qu'il en perd (l'habitant de la maison n'était donc pas un écureuil), Mei l'entend et se retourne. Elle reprend la course derrière les deux bestioles, jusqu'à s'écraser littéralement sur un mur végétal. Là s'ouvre un tunnel fait de feuilles et de branches. Elle s'y engage pour continuer la poursuite en perdant son chapeau à l'entrée. Il s'agit d'un véritable labyrinthe, qui la mène au pied du camphrier géant, entouré d'une ceinture de tissu, signe de respect religieux des habitants du lieu. Un trou est ouvert dans ses racines, Mei y tombe et se retrouve dans un antre tout vert, dans lequel dort un être immense. Elle grimpe comme Gulliver sur ce géant au poil très doux, qui se révèle semblable, sauf pour la taille, aux deux êtres précédents. Elle joue avec lui comme une peluche idéale, jusqu'à s'endormir sur son ventre accueillant, après l'avoir baptisé « Totoro ».

9. Le retour de Mei (5 min.)

[0.34] Quand Satsuki rentre de l'école, son père se rend compte qu'il n'a pas déjeuné et que Mei n'est plus là. Sa sœur la retrouve, grâce à l'indice du chapeau, sous les bran-

chages du tunnel végétal, dormant à poings fermés à même le sol. Mei leur raconte son aventure, mais le charme est rompu, et personne ne peut plus accéder à la tanière si maternelle de « Totoro » (« Tu veux dire "Tororu", comme dans ton livre d'images ? », demande la grande sœur, car en japonais, « tororu » veut dire « troll », et Mei a inventé un mot en le prononçant mal.) Plus d'accès direct au grand arbre par le labyrinthe végétal, plus de trou dans les racines du camphrier. Le père conclut que Mei a rencontré le maître de la forêt, et tous trois font un salut à l'arbre géant. On voit les trois totoros perchés à la cime de celui-ci, dans la nuit, en train de jouer de l'ocarina.

10. Une journée de Mei à la grande école (3 min.)

[0.39] Le lendemain, le père part travailler à l'université, et Mei est confiée aux voisins pour la journée pendant que Satsuki va à l'école. Mais Mei se sent abandonnée et grand-mère finit par l'amener à l'école afin qu'elle voie sa grande sœur. Exceptionnellement, la maîtresse lui permet de rester auprès de Satsuki, qui n'est pas très charmée de ce poids supplémentaire. Mei parle fort et dessine un totoro qui ouvre grand la bouche.

11. Première pluie : Kanta donne son parapluie (3 min.)

[0.42] À la sortie de l'école, le ciel est très noir, et les deux sœurs sont surprises par l'orage sur le chemin du retour. Réfugiées sous un petit autel bouddhiste, elles remercient la divinité pour sa protection, puis le jeune Kanta, passant par là, qui leur tend son parapluie et se sauve en courant. À la maison, elles s'aperçoivent que leur père est parti lui aussi sans parapluie, et décident d'aller l'attendre à l'arrêt de bus. Au passage, elles rendent le parapluie du garçon aux voisins, à la surprise de la mère de Kanta à qui son fils n'avait pas voulu avouer son action galante envers une fille de son âge.

12. Troisième rencontre : Satsuki, Totoro et le chat-bus sous la pluie (6 min.)

[0.45] L'arrêt de bus se trouve au milieu de grands arbres, il fait nuit, il pleut. L'attente dure, car l'autobus est passé, mais le père n'en est pas descendu. Mei est fatiguée et énervée, Satsuki la charge sur son dos, à l'abri sous son parapluie, afin qu'elle s'endorme. Soudain, des pattes et une énorme masse de poils s'approchent d'elle et s'arrêtent. Vu d'en bas, c'est Totoro, attendant le bus comme elle, une petite feuille verte posée sur la tête. Serviable, elle lui tend le parapluie destiné à son père. Il apprécie ce nouvel instrument musical à gouttes de pluie, et multiplie l'effet en sautant sur place, ce qui a pour effet de déverser l'eau retenue par les arbres. Son meuglement de contentement réveille Mei. Des lumières approchent alors, mais ce sont celles d'un chat souriant monstrueux à douze pattes, en forme d'autobus. Il s'arrête pour charger Totoro, qui emmène le parapluie paternel, mais offre un petit paquet enveloppé dans une feuille d'arbre aux deux enfants qui n'en croient pas leurs yeux.



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18

13. Le récit des deux filles (3 min.)

[0.51] Le bus normal arrive enfin, et le père avec lui. La pluie a cessé. Les deux filles ont beaucoup de choses à raconter. Le récit continue à l'occasion d'une lettre de Satsuki à sa mère : le cadeau – explique-t-elle – contenait des graines, nous les avons plantées devant la maison, pour l'instant rien ne pousse mais nous les surveillons de près.

14 . Quatrième rencontre : Satsuki, Mei et les trois totoros (4 min.)

[0.54] La nuit, tandis que le père travaille à son bureau sans rien voir, les deux filles sont réveillées par des bruits inhabituels devant la maison. Les trois totoros sont en train de pratiquer une danse de la fertilité autour du carré où elles ont planté les graines. Les filles se joignent à eux et apprennent à faire les gestes qui incitent les plantes à germer. De fait, elles sortent magiquement du sol, de plus en plus touffues et de plus en plus vite ; enfin de plus en plus haut, et c'est un véritable champignon atomique végétal qui grandit devant et au-dessus de la maison. Un arbre géant nouveau est là. Totoro lance une toupie, puis monte sur celle-ci pour s'envoler, pendant que tous les autres s'agrippent à son ventre poilu. Commence alors un voyage aérien, d'abord autour de l'arbre puis au-dessus de la campagne environnante. Enfin, les fillettes se retrouvent à jouer de l'ocarina avec leurs amis à la cime de l'arbre.

15. Les bienfaits des végétaux (4 min.)

[0.58] Le lendemain, au réveil, les filles courent contempler leur petit jardin magique. Il n'y a plus d'arbre géant, mais seulement des pousses qui viennent de sortir du sol : elles sautent de joie devant cette merveille naturelle. Un télégramme arrive, mais tout le monde est parti. Les filles ramassent des légumes superbes dans le jardin de grand-mère, qui leur explique les bienfaits des fruits de la terre, et comment ceux-ci participeront à la guérison de leur mère. Mei est très attentive et garde collé à elle un épi de maïs bien mûr.

16. Un télégramme inquiétant (4 min.)

[1.02] Kanta vient briser ce moment édénique en apportant le télégramme. Le message vient de l'hôpital et demande qu'on rappelle en urgence. Satsuki panique à l'idée que sa mère pourrait mourir. Elle va téléphoner à son père à l'université, depuis la maison de Kanta. Mei ne peut pas suivre les deux grands et se perd, serrant toujours son épi de maïs, qu'elle destine à la guérison de sa mère. Elle le défend devant une chèvre qui lui barre le passage. Finalement, elle retrouve Kanta et sa sœur, qui est déprimée d'avoir appris que sa mère ne pourrait pas sortir de l'hôpital le jour prévu. Les filles, également angoissées, se chamaillent.

17. Sommeil défensif et sanglots de Satsuki (2 min.)

[1.06] Malheureuses et désarmées, les deux filles s'endorment d'un sommeil d'enfant blessé : Satsuki à même le sol d'une grande pièce vide, Mei au milieu de ses jouets. La

grand-mère les retrouve là et veut les rassurer. Mais Satsuki se met à sangloter car la charge est trop lourde pour elle. Mei assiste à ce spectacle inhabituel de loin (à ses pieds, un dessin de chat-bus à la craie), et décide de partir à l'hôpital à pied pour y porter le maïs guérisseur.

18. Mei a disparu : tout le village la cherche (6 min.)

[1.08] Grand-mère et Satsuki s'aperçoivent vite de sa disparition. Satsuki part à pied en direction de l'hôpital pendant que grand-mère organise les recherches au village. Satsuki rencontre des paysans, mais personne n'a vu une petite fille. Kanta la rejoint en vélo et lui apprend qu'on a trouvé une sandale d'enfant sur le grand lac. Elle revient sur ses pas. On drague déjà le lac, mais Satsuki voit qu'il ne s'agit pas d'un soulier appartenant à sa sœur.

19. Cinquième rencontre : Satsuki, Mei, les noiraudes, les trois totoros et le chat-bus (6 min.)

[1.14] Pendant que les humains discutent sur la suite des recherches, Satsuki part demander du secours à Totoro. Elle le prie de l'aider, debout devant le bosquet qui forme l'entrée du labyrinthe végétal, puis s'y enfonce, croisant quelques noiraudes, et rejoint la tête première la tanière de Totoro en se prenant le pied droit dans une racine. Totoro accepte de l'aider, s'envole avec elle jusqu'à la cime du camphrier. Il rugit, et l'on voit arriver au loin le chat-bus, bondissant à travers la campagne, invisible aux humains. Une fois sur l'arbre, il indique la destination « Mei », et emmène Satsuki vers sa petite sœur en empruntant les pylônes et les fils électriques du paysage. Assise aux pieds d'une enfilade de six statues de Bouddha, Mei attend avec son épi de maïs. Le chat saute à ses côtés, et les deux sœurs se retrouvent et s'embrassent.

Une nouvelle direction s'affiche au front du chat-bus : « Hôpital », et c'est reparti. Les deux sœurs se retrouvent, avec le chat souriant, sur la branche d'un arbre au-dessus de la fenêtre de leur mère. Elle peuvent contempler leurs parents sereins (ce n'était qu'une fausse alerte). Ceux-ci trouvent alors le message de leurs deux enfants sur le rebord de la fenêtre : un épi de maïs, sur lequel seule l'aînée (Mei ne sait pas écrire) a pu graver quelques mots : « Pour maman ».

20. Fin heureuse en musique et en chanté (2 min.)

[1.20] La suite est sans paroles, en musique, et en chanson. On voit les sœurs profiter de la douceur des sièges organiques en poil d'animal du chat-bus, la grand-mère et Kanta heureux du dénouement, et les trois totoros jouer de l'ocarina sur la cime du grand camphrier.

Puis le générique de fin, sur lequel continue la chanson finale qui résume l'aventure forestière en quelques mots, est une succession de dix-huit images fixes représentant la suite heureuse de l'histoire : retour de la mère à la maison, vie quotidienne à l'école et dans les champs. (Fin à 1h23 pour la copie diffusée à la télévision française).



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20

Analyse de séquence

Des têtards aux totoros

Passage analysé : début de la séquence 8 (de la 26^e à la 29^e minute du film). Mei rencontre les petits totoros.

Découpage (3 minutes, 45 plans)

1. Plan de demi-ensemble : Mei arrive sur une grosse pierre pour observer un trou d'eau ; elle s'accroupit et regarde vers le bas.

2. Plongée verticale (raccord voyant-vu), plan rapproché : des têtards dans l'eau.

3. Contreplongée sur Mei : « Ah ! des petits têtards ! » Elle plonge sa main dans l'eau.

4. Plongée (raccord sur le mouvement) : le bras de Mei entre dans l'eau.

5. Contreplongée sur Mei : elle retire sa main, sourit, se lève et part.

6. Autre plan de demi-ensemble, contreplongée plus légère sur Mei : elle court vers la pompe ; elle se penche vers le sol.

7. Plan rapproché sur Mei en contreplongée (raccord sur le mouvement) : elle ramasse un seau (« Ah ! Un trou ! »), le porte devant son visage, regarde à travers le fond percé, frontalement puis en se tournant vers sa droite, s'en servant comme de jumelles.

8. Plan subjectif (raccord voyant-vu



plan 1



plan 2



plan 3

emphasisé par un effet de pochoir) : le trou du seau surcadre un coin d'herbe où une toute petite chose bouge, ou simplement luit.

9. Plan d'ensemble (raccord dans l'axe, point de vue derrière Mei) : Mei, vue de dos, avance comiquement en canard vers ce qu'elle a vu dans l'herbe, puis se penche vers le sol.

10. Plan subjectif en plongée et surcadre (effet emphatisé et surdéterminé par un effet de zoom) : un gland brille dans l'herbe.

11. Mei accroupie vue de face ; elle ramasse le gland, se relève, jette le seau, fait un bond et en ramasse un autre.

12. Plongée et vue de profil de Mei en train de sauter, passant de gland à gland.

13. Plongée verticale : vue de haut sur Mei continuant son avancée saccadée.

14. Contreplongée sur Mei debout sur ses pieds ; elle range les glands dans sa poche, et en laisse tomber lorsqu'elle regarde devant elle, très étonnée.

15. Herbe verte plein cadre : deux triangles blancs avancent dans le tapis herbu.

16. Mei, debout à droite dans le cadre, regarde un être blanc déboucher derrière un bouquet d'herbes par la gauche ; il trotte devant la fillette et sort du cadre par la droite ; Mei le suit des yeux.

17. Plan rapproché poitrine sur Mei intriguée ; elle se met en marche.

18. Effet de travelling latéral gauche/droite : Mei suit le petit totoro semi-transparent.

19. Plongée avec effet de travelling avant sur le totoro blanc transparent (raccord voyant-vu) : il marche en se soulevant rythmiquement ; un œil se tourne vers l'arrière de son corps.

20. Contreplongée sur Mei marchant de face : elle apparaît comme une géante (raccord voyant-vu avec l'œil de totoro du plan précédent).

21. *idem* 19 : le totoro se retourne plus franchement, saute en l'air et devient invisible.

22. *idem* 20 : Mei, étonnée, arrête son mouvement, puis s'accroupit (effet de panoramique haut/bas).

23. Vue sur le sol depuis le point de vue de Mei : le totoro, plus loin, redevient visible ; il approche de la maison.

24. *idem* fin du plan 22 : Mei se relève et sort du cadre en courant vers l'avant-champ.



plan 4



plan 11



plan 7



plan 15



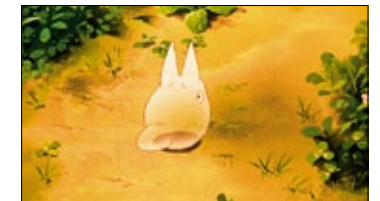
plan 8



plan 16



plan 9



plan 19



plan 10



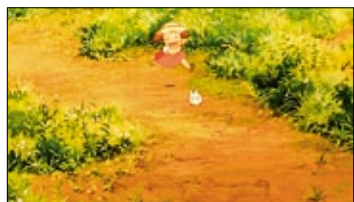
plan 20



plan 22



plan 25



plan 26



plan 28



plan 29

25. Course du totoro vue par un effet de travelling latéral ; il regarde anxieusement vers l'arrière et redouble de vitesse.

26. Plongée : vue de haut, les deux zigzaguent en se poursuivant.

27. Maison plein cadre : le totoro s'en approche, Mei sur ses talons.

28. Plongée sur le porche : le totoro s'enfile sous la maison, Mei s'accoude à la pierre du seuil (deux socques de bois y sont posées).

29. Contreplongée depuis le noir du vide sanitaire : visage de Mei décadré et dans la lumière ; elle entre à quatre pattes sous le seuil de la maison.

30. Barreaux de bois ombrés plein cadre ; vue depuis l'intérieur noir du vide sanitaire ; l'un des barreaux est cassé, et le visage lumineux (coloré) de Mei s'y encastre : elle tourne la tête.

31. Effet de panoramique sur l'ensemble du sous-sol, fermé tout autour de la maison par des barreaux ; une ombre de totoro passe derrière les piliers ; un effet de zoom avant emphatise ce déplacement ténébreux.

32. Mei vue depuis l'intérieur passe sa tête à la place du barreau cassé, et repère le fuyard ; elle repart en arrière.

33. Plongée sur le seuil de la maison ; Mei sort à reculons à quatre pattes, puis court vers un soupirail (effet de pano-travelling).

34. Nouveau cadrage depuis l'intérieur : un rectangle coloré montre Mei regardant ; diverses bouteilles et boîtes de conserve au premier plan ombré.

35. Cadre en perspective à six étages au moins : au premier plan, un pied de fleurs sauvages, au deuxième plan,

Mei, l'œil collé au trou surveille l'intérieur de la maison, au troisième, les totoros passeront dans son dos, au quatrième, le linge de la famille sèche, au cinquième un talus d'herbes, au sixième, un coin de ciel bleu nuage blanc. Mei attend et s'accroupit ; un papillon tourne autour d'elle au rythme de la musique ; deux totoros passent au rythme d'un autre bruitage musical.

36. Un totoro moyen, de couleur bleue, un sac sur le dos, marche, suivi du petit blanc, qui se cogne à lui puis le dépasse ; il secoue son sac et perd quelques glands.

37. Plongée en gros plan sur deux glands tombant par terre : orchestration par un effet musical synchronisé de percussions.

38. Plan rapproché poitrine de Mei qui se retourne, réagissant au son.

39. *Idem* 36 : les deux fuyards sautent sur place et se mettent à accélérer.

40. *Idem* 38 : Mei se met en marche.

41. *Idem* 36 et 39 : la vitesse augmente, (effet de travelling gauche-droite).

42. Plongée : vue de haut, Mei court de plus en plus vite.

43. Les deux totoros vus d'en haut (effet de pano-travelling serpentant) : ils sont presque rattrapés par Mei, mais disparaissent sous des feuillages, pendant que Mei s'écrase contre la haie.

44. Plan américain de profil : Mei retombe en arrière, le visage entièrement recouvert de feuilles vertes ; elle secoue la tête pour les faire tomber et se penche pour regarder vers le bas.

45. Un tunnel terreux de feuilles et de branches : les deux totoros disparaissent au loin, dans le fond du tunnel.



plan 30



plan 34



plan 35



plan 43



plan 45

Commentaire

Situation du fragment analysé

Le récit de *Totoro* est de facture classique. Aussi les séquences sont-elles assez clairement identifiables. Pourtant, la particularité du film est de s'attacher aux événements du quotidien. Cette peinture de la quotidienneté a pour effet d'enchaîner des péripéties non spectaculaires, et donc de rendre moins évidentes que dans les films d'action les coupes d'une séquence à l'autre. Autrement dit, la distinction des séquences dans ce film est un peu plus arbitraire, voire vaine, qu'à l'habitude : ce sont surtout les hésitations dans la découpe narrative, ou les choix multiples qui sont intéressants.

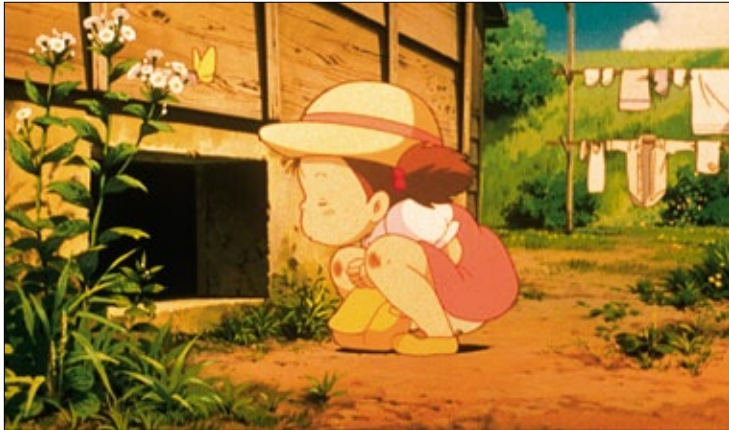
Typiquement, je découpe en trois séquences (7-8-9 : voir le *Déroulant*) la troisième journée de vie de la famille Kusakabe présentée par le film. On pourrait en faire une seule unité temporelle de seize minutes (le film décrit au total cinq journées complètes et une nuit, à quoi s'ajoutent un moment intermédiaire de passage de plusieurs jours, dans la séquence 13, et un écoulement des jours heureux, paradoxalement en images fixes, dans le générique de fin). Séparer, à l'intérieur de ce troisième jour, le début de la journée (« 7. Une journée normale ») et le moment de la recherche et du récit rétrospectif de la petite fille (« 9. Le retour de Mei ») permet d'isoler le fragment central qui décrit la première vraie rencontre avec les totoros, ils n'ont été annoncés que par trois indices : les glands tombant du plafond de la maison

(séquence 2), les allusions aux habitants invisibles de la maison qui se différencient des fantômes traditionnels, la découverte des noiraudes (séquence 3).

Le fragment analysé ici commence au moment où Mei s'approche d'un trou d'eau pour observer les têtards, c'est-à-dire juste après qu'elle a posé des fleurs sur le bureau de son père, très occupé par son travail de chercheur. C'est son deuxième départ pour l'exploration solitaire de la nature autour de la maison (son père est anthropologue : elle deviendra totorologue) ; un dialogue sur l'heure de manger a fait comprendre que père et fille ont *oublié l'heure* (ce qui sera confirmé quand Satsuki rentrera de l'école, c'est-à-dire à un horaire précis), autrement dit : *le temps est suspendu*. Cette « u-chronie » est propice à l'utopie, c'est-à-dire à la découverte, par un cœur pur, d'un *lieu impossible*, en l'occurrence la douce tanière végétale de Totoro, située quelque part au creux de l'arbre géant. Il apparaît aussi que l'image des têtards dans l'eau est, pour des raisons que l'avancée de l'analyse va mettre à jour, le vrai début de la rencontre avec l'inconnu : avec « le totoro ¹ ».

L'image du visage végétalisé de Mei (plan 44) termine bien la première partie de la découverte. La suite de la séquence correspond en effet à l'entrée dans un tunnel à la fois végétal, maternel et

1. *Nota bene* : la limite de début du segment est donc justifiée rétrospectivement par le sens et l'analyse elle-même : choisir le début et la fin d'un segment est déjà de l'analyse de film.



carrollien : la vue du plan 45 est manifestement une citation d'Alice de Lewis Carroll (dont la première version s'intitule : *Les Aventures d'Alice sous terre*). La suite logique de l'extrait présenté ici est la rencontre du gros totoro, le héros éponyme, elle-même particulièrement réussie et subtile dans le détail, mais qui ne serait rien sans la préparation que nous allons analyser maintenant.

Les deux petits totoros qui mènent au gros sont des petits poucets menant à l'ogre, ou encore des lapins blancs menant à Humpty-Dumpty et au chat du Chesire.

Le plan matrice

Le plan 35 peut être considéré comme le plus important du fragment analysé (voir sa description ci-dessus).

Il associe le voir et le non-voir : Mei est toute tendue par l'acte de voir, la volonté de connaissance, elle a l'œil collé au trou dans la façade, qui lui donne accès à un monde inquiétant, sombre,



qu'il y a à voir, se passe, non pas exactement en « hors-champ », comme on le croit souvent trop systématiquement pour le cinéma, mais, mieux, *dans son dos* : soit une figure de non-voir visible, peut-être encore plus spécifiquement cinématographique que le non-visible caché du hors-champ. Il est à noter que c'est la première apparition du totoro moyen (de couleur bleue), et que cet instant est celui où il porte les glands sur son dos, et les perd en chemin comme un involontaire Petit Poucet, soit, du point de vue de l'intrigue et de l'énigme, la première explication sur les présences invisibles de la maison.

L'humain et le non-humain sont *mis dans le même cadre*. (Il n'est pas jusqu'au linge de maison qui ne chosifie la silhouette humaine, dans un détail de l'image, tout au fond du cadre.) Cela nous est annoncé délicieusement par un effet de *mickeymousing* associé au vol d'un papillon (le *mickeymousing* est le truc sonore le plus répandu dans les *cartoons*,

qui consiste à *bruiter* le mouvement des personnages ou des objets avec des instruments de *musique*, et autant que possible à l'intérieur d'une mélodie composée : autrement dit de transgresser la distinction bruits/musique pour aboutir à un effet comique) : il s'agit bien d'un subtil effet d'annonce, puisque quelques instants après, c'est la marche burlesque des totoros qui fait l'objet d'un *mickeymousing*.

Sur ce point, le plan 37 va même encore plus loin, puisque les deux coups de caisse claire qui sont synchronisés à la chute des glands dans l'herbe (événement qui devrait être, dans la réalité, pour le moins imperceptible à une oreille humaine !) attirent l'attention de Mei et lui font tourner la tête. L'effet est donc une transgression de l'énonciation, puisque ainsi Mei rejoint le savoir du spectateur : je veux dire que ces sons de percussion correspondent exactement à des réactions de spectateurs-enfants du théâtre de Guignol : ils donnent un corps sonore matériel à notre réaction de spectateur (« Attention Guignol ! ») devant les bestioles qui filent à l'anglaise dans le dos de l'héroïne, que nous voyons, qu'elle ne peut voir, que nous voulons lui faire entendre, par-dessus la voix et la main du marionnettiste.

Des têtards aux totoros et de la main mouillée au visage feuillu

Tout commence avec l'eau, source de vie.

Cette signification, qui pourrait être banale ou exagérée pour la situation, est

confirmée par la présence des têtards, êtres représentatifs, pour tout enfant – et tout élève – du commencement de la vie et du caractère profondément naturel de la métamorphose.

La main d'enfant dans l'eau qui ne peut saisir les petits êtres présente le modèle réduit de l'intrigue générale du film : les noiraudes, les totoros, les présences sacrées qui environnent les Kusakabe filent entre les doigts comme des impressions optiques et sonores fugitives, elles ne sont pas données une fois pour toutes. La main, en animation, symbolise généralement celle du créateur, car l'animation se définit, quand elle est du cinéma, comme la partie non-machinique de cet art : il est beau ici, et représentatif du film et de l'éthique de Miyazaki, que cette main de géante (dans tout le segment, le travail, classique en dessin animé, sur la *disproportion* fait de Mei une provisoire géante parmi le monde de l'herbe, juste avant sa découverte du très grand totoro : alors les tailles s'inver-

sent) soit montrée dans la fraîcheur aquatique d'un impouvoir.

Les filles se retrouvent en famille dans l'eau du bain traditionnel, et c'est grâce à l'eau de la pluie que le petit garçon (Kanta) se rapproche de la petite fille (Satsuki) en lui tendant son parapluie, puis qu'a lieu la plus belle rencontre avec Totoro (celle du *bus stop*). Il n'est donc pas surprenant que l'étape suivante, dans le fragment, juste après les têtards, soit celle qui mène à la pompe, et invente un instrument d'optique à partir d'un seau. *Le seau percé qui permet de mieux voir* quand il est tenu par un enfant pourrait être une métaphore du film ou du cinéma fabuleux : un appareil qui permette de redonner vie aux objets hors d'usage, de grossir l'infime et de mettre en lumière l'écoulement du réel, si difficile à retenir qu'un seau percé fera mieux l'affaire puisqu'il faut rivaliser avec l'invisible et l'impossible, et surtout laisser couler, puisque l'objet de l'expérience et de la connaissance n'est pas le contenu ou la



capitalisation, mais l'écoulement lui-même.

Quant à la fin de l'aventure (la fin du segment retenu par l'analyse), elle est marquée par une figure génialement inventive qui est celle du *visage végétal* (plan 44). Mei est, littéralement, végétalisée pendant un instant, suite à un mouvement d'écrasement burlesque en fin de course très réussi rythmiquement. Cette figure hybride construit une articulation figurative entre les deux parties de la séquence 8 d'une grande perfection : d'une part, elle est un aboutissement de l'idée de la métamorphose initiée avec la présence des têtards, continuée avec le visage et les gestes de Mei (comme nous allons le voir à l'instant), précisée avec la fusion dans le paysage des oreilles du totoro blanc ; d'autre

part, elle est aussi le début de la fusion avec le monde vert du grand totoro qui fait l'objet de toute la fin de la séquence : Mei va, immédiatement après, s'enfoncer dans le végétal, parcourir son labyrinthe, rejoindre le grand arbre, y pénétrer par une ouverture provisoire dans ses racines, tomber dans la niche toute verte de Totoro, enfin se frotter à sa toison et s'endormir sur son ventre pour se retrouver dormant sur la terre-mère. Tout cela est dit en un instant par son visage feuillu qui fait d'elle un faune de transition.

Avant cela, ce qui fait le lien entre les têtards et la collecte optique des glands est déjà une merveille de métamorphose de Mei offerte au spectateur. Elle fut si souvent racontée dans les contes (au moment du baiser qui trans-

forme en prince) et se trouve si simplement dessinée ici en quelques brefs instants, « au milieu de la figure », qu'on pourrait ne pas la percevoir : c'est la métamorphose de Mei en grenouille (ou en crapaud si l'on préfère). Au plan 5, qui est le contrechamp du plan sur la main dans l'eau, la forme de la bouche de Mei (un simple trait incurvé) et la position de son corps la désignent nettement comme un batracien. Peu après une « marche en canard » au plan 9, on la voit passer de gland en gland (c'est-à-dire suivre le chemin, et symboliquement les étapes, qui la mènent au grand totoro) par des bonds successifs qui sont manifestement des sauts de grenouille (plans 11 à 13). Cette métamorphose visible-invisible va très loin : elle implique la réversibilité regardé-regardant et le tra-



vail de la disproportion et du développement germinatif (observant des têtards, elle est changée en grenouille), le passage de l'humain à l'animal, la progression par sauts successifs qui est celle du film.

De même, lorsque Mei voit pour la première fois un totoro (les oreilles blanches dans les hautes herbes), la surprise lui fait perdre quelques glands qu'elle était en train de ranger dans sa poche (plan 14) : elle devient, dès lors, par une même empathie, le totoro bleu, défini par son sac, dont on ne sait s'il est percé (comme le seau d'eau) ou débordant (comme le bain traditionnel quand on est heureux en famille comme des grenouilles).

Des pieds aux oreilles

Le fragment, par ailleurs, est un pastiche poétique de la tradition cartoonnesque. Un détail du plan 22 (les socques de bois) rappelle l'importance du pas, de l'empreinte et de la filature dans le film. Tout le fragment est une filature



cartoon : l'apparition du personnage entier à la fin du mur qui le cachait à son prédateur. On pense à un mixte de Bugs Bunny et du lapin blanc d'Alice. La métonymie ici (oreilles à la place du corps tout entier) dit le rapport essentiel entre la figure et le fond (importance des fonds peints dans *Totoro*). La partie est aussi le tout : le fond est aussi une figure, car tout mène à une fusion dans le végétal, qui sera réalisée, dans la suite de la séquence, par l'accueil de Mei chez Totoro.

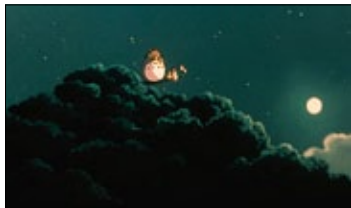
Que le film dans son entier soit bien une avancée pas à pas, et par bonds successifs, dans le merveilleux de la fable et la découverte d'une maison comme habitée et animée (voir le *Point de vue* pour la relation entre la maison et les oreilles de totoro du plan 15) est donc confirmé par le fragment ici analysé, qui n'est pas encore la figuration de l'idée du fantôme de transition, mais l'endroit où cette idée fait son chemin.



Banque d'images

UNE IMAGE-RICOCHET

Bonne nuit les petits : série télévisée pour enfants réalisée par Claude Laydu, créée en 1962 pour la télévision française (ORTF).



L'auteur du présent *Cahier de notes*, comme beaucoup de Français de son âge, s'est longtemps couché de bonne heure, mais seulement après avoir vu partir Nounours, posé sur son nuage comme Totoro à la cime du grand arbre, accompagné de la musique douce non pas d'un ocarina, mais du pipeau du marchand de sable qui se tenait à ses côtés.

Promenades pédagogiques

Les petites bêtes qui font peur

« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie, / Parce qu'on les hait ; / Et que rien n'exauce et que tout châtie / Leur morne souhait ; // Parce qu'elles sont maudites, chétives, / Noirs êtres rampants ; / Parce qu'elles sont les tristes captives / De leur guet-apens ... »

Ainsi commence un célèbre poème de Victor Hugo, facile à trouver dans son intégralité (*Les Contemplations*, 1856). C'est exactement ce que dit, non plus en vers mais avec des boucles de dessin animé et une musique rythmée, le générique de début de *Totoro*. Avec l'aide de la description du *Déroulant*, et le poème de Hugo, il est facile de retrouver ces petites choses qui provoquent des peurs instinctives. Puis de rechercher d'autres objets ou animaux qui provoquent la répulsion pour en chanter rythmiquement la litanie. Sans doute pour s'aider à ne plus en avoir peur.





Frères et sœurs

Mei a 4 ans et Satsuki 8, nous dit le scénario de *Totoro*. Beaucoup d'histoires de frères et sœurs dans la littérature et le cinéma peuvent devenir matière à comparaison, à partir du relevé, dans *Totoro*, des jalousies, disputes, répartitions des tâches, façons de parler et moments de tendresse entre les deux sœurs. D'autant qu'il s'agit souvent d'une expérience vécue par les élèves, qui les différencie, les rapproche et sur laquelle ils ont à dire. Une comparaison est possible, par exemple, avec Ryoichi et Keiji, les deux frères de *Gosses de Tokyo*, un chef-d'œuvre de Yasujiro Ozu de 1932 (voir le Cahier de notes consacré à ce film, par Fabrice Revault d'Allonnes). Sans parler de la comparaison avec Seita le grand frère, et Setsuko, la petite sœur du *Tombeau des lucioles* d'Isao Takahata (1988). Au-delà de la fratrie, le duo d'amis est également très fréquent dans le cinéma et dans les autres arts narratifs, ainsi que le couple d'adultes se comportant comme des enfants, voire comme des bébés, dans le cinéma burlesque (Lauriel et Hardy).



Chats-rébus et mots-valises

Inventons, comme Hayao Miyazaki, de nouveaux *fantômes de transition*. La recette est la suivante : 1) prenez un animal ou un élément de la nature (exemple : un chat) ; 2) donnez-lui un aspect monstrueux (exemple : un chat géant qui traverse la campagne en quelques sauts) ; 3) ajoutez-lui une caractéristique moderne (exemple : il est aussi un autobus). Résultat : vous avez un chat-bus.

Deux autres jeux pour susciter, selon *l'esprit du dessin*, des relations incongrues entre les choses : le principe se retrouve dans la constitution des *rébus* qui, par-delà leur intérêt en tant qu'énigmes à déchiffrer, forment des suites de dessins et de lettres présurréalistes, car répondant au principe freudien de *l'association d'idées* ; même principe des relations incongrues dans les frontons des vieux dictionnaires où se côtoient, mystérieusement assemblés par la main du dessinateur, les êtres et les objets dont le nom commence par la même lettre.

Dans ce genre de jeux, le *pont entre le dessiné et le verbal* est évident. Voir le vrai jeu inventé par les poètes surréalistes, appelé « cadavre exquis », qui consiste à faire écrire un mot à quelqu'un, et un autre à la suite par une autre personne à qui on a caché le début (on peut ainsi fabriquer des phrases) : il a été repris par les dessinateurs, car il suffit d'entamer un dessin et de laisser dépasser quelques lignes à continuer par le dessinateur suivant (par exemple en pliant la feuille à dessin sur elle-même) qui n'a rien vu du début : « fantômes de transition » assurés ! Le dernier jeu s'appelle le mot-valise : il a été inventé par Lewis Carroll dans *Jabberwocky* (en anglais, cela se dit *Port-manteau word*), et consiste à créer un néologisme en collant le début d'un mot existant à la fin d'un autre. Exemples du langage courant : *breakfast + lunch = brunch* (mélange de petit-déjeuner et de déjeuner) ; *smoke + fog = smog* (pollution moderne qui ressemble à la fois à de la fumée et du brouillard) ; français + anglais = *français*.



À la découverte de l'ocarina

Une activité musicale ou de documentation toute trouvée : l'ocarina, soit l'un des plus vieux instruments à vent de l'humanité et dont on retrouve la trace sous diverses formes dans presque toutes les civilisations du monde. Sa découverte par Giuseppe Donati à Budrio, en Italie, en 1853 (c'est lui qui invente le nom, dont on dit qu'il signifie « petite oie », pourtant petite oie en italien se dit *ochina* ou *ochetta*, et *carina* veut dire « mignonne » ou « gentille » : est-ce un mot-valise ?) est plutôt une redécouverte, une mise au point d'un type particulier de sifflet en terre cuite.



Sur l'internet voir, pour apprendre à jouer :
<http://www.fl-oca.com/eng/ocarina4.htm>,
 pour écouter des airs d'ocarina :
<http://www.fl-oca.com/eng/edata.htm>,
 pour connaître l'histoire des ocarinas :
<http://www.sifflets-en-terre-cuite.org/Html/Def/Ocarina.html>,
 ou : <http://www.ocarina.it/storia.htm>.

Petite bibliographie

Livres tirés du film :

- *The Art of Totoro*, album imagé, édition japonaise, Tokuma Shoten, 1988.
 - *Tonari no Totoro Ekonte-shuu*, story-board de *Mon voisin Totoro*, édition japonaise, Tokuma Shoten, 2001.
- Ouvrages en importation du Japon, et en édition anglaise, mais pas d'édition française. Le seul ouvrage tiré du film édité en France est un « roman album » :
- *Mon voisin Totoro d'Hayao Miyazaki*, Gébéka Films / Canal / Tonkam, 1999.

Le cinéma d'animation japonais :

Il n'existe pas d'ouvrage de référence sur le cinéma d'animation japonais en français. Voir cependant, en plus des articles des revues de cinéma classiques sur *Mon voisin Totoro* (sortie française le 8 décembre 1999) :

- *Animeland*, hors-série n° 3 sur Isao Takahata, Hayao Miyazaki et le studio Ghibli, Paris, janvier 2000.
- Catalogue de la rétrospective *Aux sources de l'animation japonaise des années 20 aux années 50*, Maison de la Culture du Japon à Paris, Paris, novembre 2002 (texte de synthèse par Watanabe Yasuchi).
- *Cahier de notes sur Gauche le violoncelliste* (repères chronologiques de l'animation japonaise, historique du studio Ghibli et du compagnonnage de Miyazaki et Takahata, par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor).

Petite sélection de sites internet :

Sur Miyazaki, le studio Ghibli, *Mon voisin Totoro* :
<http://nausicaa.net/> (en anglais)
 (directement sur Miyazaki : <http://www.nausicaa.net/miyazaki/ghiblink/>)
 (directement sur le film : <http://www.nausicaa.net/miyazaki/totoro/>)
<http://www.butta-connection.net/> (en français)
<http://www.oomu.org/> (en français)
 (un travail de repérage très agréable à consulter sur les citations visuelles des films Ghibli dans la BD occidentale se trouve à la page : <http://www.butta-connection.net/ghibli.php3>)
http://www.cinép.org/pdf/dossiers/totoro_dossier.pdf
 (un dossier pédagogique complet sur Totoro se trouve à cette adresse, au format pdf, sur le site des *Cinémas indépendants parisiens*, association chargée de différentes actions éducatives concernant le cinéma)

<http://www.totoro.org/images-totoro.html> (pour trouver des images de Totoro)

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui

premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Mon voisin Totoro* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2005

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.