

Panda petit panda, (1972-1973); *Kié la petite peste* (1981)

Des fuites dans la maison

Myriam Villain

« *Un enfant a besoin de parents pour grandir correctement.* » (Papa panda)

« *Oui, ce serait mieux avec des parents.* » (Mimiko)

Isao Takahata est plombier. C'est sous les atours de fillettes qu'il apparaît dans ses réalisations. La maison a des fuites, et les petites filles font tout pour les réparer. Dotées d'une caisse à outils bien fournie (intelligence, sens des responsabilités et mille autres qualités), elles s'attellent avec courage et bonne humeur à colmater les brèches du foyer. D'autres métaphores pourraient être employées pour dire combien les fillettes, chez Takahata, sont de vaillants capitaines qui tiennent fermement la barre malgré un bateau qui prend l'eau. La grand-mère apparaît comme une figure tutélaire, sorte de sainte patronne, à laquelle les filles s'identifient pleinement. Mais ce modèle est-il véritablement un soutien ou le responsable des maux ? À travers la figure de la fillette, c'est la famille japonaise dans son fonctionnement qui est passée au crible et au regard lucide et inquiet du réalisateur.

Au commencement était la fille

Isao Takahata a un penchant singulier pour les petites filles. Il a en tout cas choisi pour *Panda petit panda* (*Panda Kopanda*, constitué de deux moyens métrages réalisés en 1972 et 1973) et *Kié la petite peste* (*Jarinko Chie*, 1981) des fillettes comme personnages principaux. Dans ces deux réalisations, la fillette est quasiment de tous les plans. Certes, ces œuvres s'adressent prioritairement à un public jeune et facilitent ainsi l'identification des enfants avec l'héroïne prépubère – qu'ils soient de sexe masculin ou féminin –, mais le choix de la fillette, et non du garçonnet, n'est pas anodin. Pour *Hols, prince du soleil* (*Taiyō no Ōji Horusu no Daibōken*, 1968) ou *Gauche le violoncelliste* (*Sero Hiki no Gōshu*, 1982), Takahata avait fait le choix d'un garçon. Que cristallise donc la petite fille ?

Si la plupart des œuvres du créateur japonais s'adressent aux petits, elles véhiculent aussi des messages à destination des grands. Derrière l'histoire de sympathiques et énergiques fillettes, le réalisateur pose un regard acéré sur la famille. La fillette serait l'arbre qui cache la forêt et, en même temps, elle en serait le gardien ; au moins un temps. Alors que chez Hayao Miyazaki, autre grand maître de l'animation avec lequel Takahata a beaucoup travaillé, la fillette se tourne vers le dehors et explore le monde dans une véritable quête personnelle propulsée par un élan centrifuge, chez Takahata, au contraire, la fillette est tenue au domestique par une force centripète. Elle est condamnée au dedans pour assurer la survie des siens, dont elle fait office très tôt de soutien. Chez l'un, la fillette s'émancipe, chez l'autre, la fillette se débat prématurément avec les inégalités

homme/femme au cœur du foyer, compense les incuries de chacun dans la maisonnée, et assume, comme une grande, les devoirs qui incombent, jusqu'au sacrifice de son propre épanouissement.

Des anges monstrueux

S'il fallait établir un portrait de Mimiko et de Kié, il serait dithyrambique et l'on ne tarirait pas : énergiques, joyeuses, espiègles, lucides, courageuses, libres, ne craignant pas de se (dé)battre si besoin, capables d'abnégation, câlines, protectrices, optimistes...

Mimiko n'a pas le père qu'il lui faut. Il est absent. L'enfant est orpheline. Elle va donc se choisir un papa de remplacement (« *Monsieur Panda, soyez mon père* ») et se le « fabriquer » tel qu'elle le rêve : « *Tous les papas portent un chapeau et ils lisent le journal au salon. En général, ils fument aussi la pipe. En général, un papa prend aussi sa fille dans ses bras.* » Mimiko joint le geste à la parole. Papa panda est le père parfait, car il s'exécute en tout. On pourrait se poser la question de savoir si Mimiko n'aurait pas fantasmé ce père parfait (la projection d'un père en un animal qui est un nounours rassurant, une grosse peluche, pourrait corroborer l'intuition ; d'autant plus que la filiation avec le panda mangeur de bambous pourrait se faire naturellement avec la légende de la naissance des filles dans un bambou – *Le Conte de la princesse Kaguya (Kaguya-hime no Monogatari, 2013)*). Mimiko aurait un désir de papa, plus qu'elle n'aurait un papa réel. Elle s'inventerait donc un père pour tromper sa solitude pendant l'absence de sa grand-mère. Elle se raconterait des histoires pour mieux vivre – les formes rondes, les couleurs claires donnent un aspect onirique aux images et peuvent introduire ainsi la notion du fantasme. Elle se créerait un père pour tenir la peur à distance, pour se rassurer elle-même plutôt que de rassurer sa grand-mère (« *Tu n'as plus à t'inquiéter pour moi. J'ai une merveilleuse famille* »). Tous (l'agent de police, les commerçants...) s'inquiètent, et à juste titre, du fait que cette enfant soit livrée à elle-même. Quand ils s'aperçoivent, pour certains d'entre eux – un policier et deux cambrioleurs –, qu'elle vit avec des pandas, ils se sauvent à toutes jambes, effrayés par les animaux. Comment comprendre que Mimiko soit dans un rapport intime avec deux pandas ? L'animation, technique choisie pour mettre en scène ces filles petites mais grandes héroïnes, est idéale pour représenter l'irreprésentable, non dans le sens de ce qui n'est pas acceptable sur le plan moral, mais de ce qui n'est pas envisageable de manière réaliste. Il est fort peu probable en effet de voir, comme dans *Panda petit panda*, une fillette vivre seule dans une maison avec des animaux qu'elle présente respectivement comme enfant et père. « *Le panda, son papa ? C'est une cinglée !* », dit de Mimiko un adolescent.

Kié, de son côté, apparaît comme l'exacte double positif de son père, Tetsu, avec lequel elle vit. Lui est colérique, joueur, tricheur, menteur, manipulateur, paresseux, bête

et bagarreur. Il a autant de défauts qu'elle a de qualités. La fillette serait le miroir inversé de son père. Sur le plan filmique, cela donne une construction tout en champs/contre-champs avec des gros plans de visages. Le père et la fille se confrontent l'un à l'autre, s'opposent. Ils ne partagent que très peu de plans (accusant ce qui les sépare) mais quand un plan moyen ou large les rassemble, les postures en disent long. Souvent, l'un tourne le dos à l'autre, signe évident d'une communication (rendue) impossible. Ces deux-là ne se comprennent pas.

Mimiko et Kié sont des êtres improbables, presque fantastiques. Certains diraient des monstres pour ce qu'elles sont (elles possèdent toutes les vertus) et, qui plus est, à un jeune âge. Par cette caricature positive, elles servent à montrer. Elles sont, à elles seules, un doigt pointé qui révèle les dysfonctionnements de chacun dans la sphère familiale. Ce doigt pointé, c'est surtout celui de Takahata. Le réalisateur pourrait dire : « *Mimiko, Kié, c'est moi.* » Il fait les gros yeux à une société qui perd les pédales, tel Tetsu qui fait les gros yeux à son père pour l'impressionner. Son cinéma se veut cinéma « coup de poing », comme pour *Mes voisins les Yamada (Hōhokekyo tonari no Yamada-kun, 1999)*, adaptation d'un manga de Hisaichi Ishii dans lequel la famille est passée au vitriol.

Fillettes parfaites, Mimiko et Kié en paient le prix cher. Surtout Kié. Mimiko garde, quant à elle, une part de fraîcheur enfantine évidente (renforcée par une musique entraînante et joyeuse et par le choix d'une palette chromatique claire et en pastel) en s'amusant de pirouettes et de jeux, en ne boudant pas le plaisir d'une sucette offerte, alors que Kié semble avoir perdu son innocence et donc être sortie de l'enfance ; pire, elle semble même connaître le malheur dans une effrayante lucidité qui lui fait éprouver de la honte quand Tetsu arrive à l'improviste dans sa classe, ou quand elle exprime ceci : « *Je suis la fillette la plus malheureuse du monde.* » « *Et toi, tu as l'air d'être le chat le plus malheureux* », ajoute-t-elle à l'adresse d'un chat du quartier, qu'elle se met à nourrir de brochettes et qui deviendra son compagnon. L'animal – et plus particulièrement le chat, symbole protecteur de l'enfance au Japon – serait le seul soutien possible pour trouver un peu de tendresse dans ce monde de brutes, comme si l'enfant n'avait plus besoin de recourir aux adultes, jugés décevants, inaptes. C'est pourquoi, nous y revenons, Mimiko s'éprend (fantasmatiquement) d'un panda et de son bébé, et les adopte comme famille de substitution pour compenser la triste réalité du manque.

Être une mère... pour son propre père

On retrouve les mêmes rôles qui se redistribuent. Mimiko comme Kié deviennent des mères pour leurs pères. Ce sont elles qui trouvent un travail pour leurs papas. Avec l'ambiguïté supplémentaire, pour Mimiko, qu'elle en représente également l'épouse, dans une confusion propre à des projections infantiles voire œdipiennes,