

La maison chez Miyazaki : rêve et quotidien

Taos Mérad*

Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne »)

Peu de travaux sont consacrés à l'animation, et encore moins à la représentation de la maison dans ce cinéma. Il est pourtant captivant d'observer un espace créé de toutes pièces, conçu, dessiné par un maître du « dessin animé », le réalisateur japonais Hayao Miyazaki. Dans un pays où l'espace intime de la maison revêt une importance quasi religieuse, chargé de rites et de symboles, la représentation de la maison dans le cinéma de Miyazaki mérite analyse. Entre quotidien et onirisme, ses demeures s'animent et s'inventent un intérieur improbable, mouvant et pourtant ouvert sur le monde.

Il est intéressant de comparer les premières minutes des films de Miyazaki. Très rapidement, le film s'oriente vers une problématique de l'espace vital : créer un intérieur, un possible « chez soi », impliquant par là même la définition de limites, de passages et de seuils. Trouver un château légendaire, préserver le village, parvenir à un équilibre dans le but d'élaborer une vie quotidienne...

A. Moles soutient que

« L'artiste de la caméra s'interpose comme un écran (un écran de cinéma) entre l'homme et l'espace ressenti pour doter cet espace de propriétés sensorielles, qu'il ne possédait pas dans la réalité, transcendant l'espace par la vision tout en

* taos8@hotmail.com

*l'appauvrissant dans sa phénoménologie concrète. En d'autres termes, il s'agit de recréer le réel par la puissance de l'idée. »*¹

Miyazaki a une vision très personnelle de l'espace de la maison, de son exploration, de sa situation dans un « extérieur » : les particularités du traitement spatial chez Miyazaki sont l'objet de cette étude.

Frontière spatiale

Dans un article destiné aux touristes japonais voyageant en France, la journaliste Asano Motome s'interroge sur le passage entre extérieur et intérieur en Occident : selon elle, aucune tradition particulière n'incarne l'entrée dans la maison, contrairement à la culture japonaise qui y attache une importance essentielle. Il est alors intéressant de noter la constitution d'un intérieur, clairement délimité de l'extérieur, dans les films de Miyazaki. En effet, l'auteur, tout comme Kurosawa avant lui, s'inspire entre autres de l'Occident et choisit des décors extérieurs au Japon : *Kiki la petite sorcière*, *Le château ambulant*, *Le château dans le ciel*, *Porco rosso* se déroulent en Europe, à diverses époques. Il choisit aussi des lieux plus traditionnels : le Japon de l'après-guerre, dans *Mon voisin Totoro*, celui plus contemporain de *Chihiro*, le Japon féodal dans *Princesse Mononoké*.

Il faut tout d'abord relever une particularité narrative des films de Miyazaki : l'histoire est toujours précédée d'un prologue, plus ou moins long, qui voit les personnages « déménager » : contraints d'abandonner leur pays natal (*Le château dans le ciel*, *Princesse Mononoké*), sur le point d'habiter une nouvelle maison (*Mon voisin Totoro*, *Kiki la sorcière*, *Chihiro*, *Le château ambulant*). Les personnages, comme les spectateurs, sont rapidement confrontés à un espace inconnu, étranger, dans lequel ils vont devoir évoluer, vivre : peu à peu s'élabore un intérieur habitable, vers la constitution d'une vie quotidienne. C'est à ce spectacle, entre autres, que nous convie Miyazaki.

Dans son ouvrage *L'invention du quotidien*, Bruce Bégout note l'importance d'une différenciation spatiale, établissant un « territoire » susceptible de devenir habitable : « *L'espace quotidien est toujours un espace plié, limité,*

¹ A. Moles, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris, 1972, p. 134.

sectionné où la différence violente de l'intérieur et de l'extérieur est délestée de son hostilité par la prétention spatiale de la familiarité à s'étendre à tout ce qui est perçu et peut être saisi. Par cette prise en charge de l'extériorité pathogène, la genèse socio-transcendante du quotidien accomplit la métamorphose de l'étrangeté primitive de l'être-au-monde en une familiarité proche et sûre. »¹ La frontière entre intérieur et extérieur devient la première nécessité dans la constitution d'un espace vital.

Traditionnellement, les Japonais apprennent très tôt à différencier l'espace de la maison de l'extérieur. Le verbe « habiter », en japonais *sumu*, possède la même racine que le verbe « clarifier, s'éclaircir » : habiter se définit comme le fait de maintenir un état de pureté. Augustin Berque souligne : « Dans la maison japonaise, l'exhaussement du plancher [...] joint à l'obligation de se déchausser et à la coutume de prendre un bain chaud au retour du travail définit l'intérieur de l'extérieur sous le signe évident de la pureté. »² L'entrée dans la maison est incarnée par le *genkan* (vestibule) qui délimite l'extérieur par une marche qu'il faut franchir déchaussé. Cette nécessité viscérale est belle et bien présente dans les films de Miyazaki : à peine arrivés dans leur « nouvelle demeure », les personnages sont confrontés à la saleté des lieux. Les fillettes de *Mon voisin Totoro* prennent la peine de marcher sur les genoux, la première fois qu'elles entrent dans la maison. Mais après s'être déchaussées, elles souillent le sol de leurs empreintes noires. Elles sont alors horrifiées, comme l'est Sophie en pénétrant dans le château poussiéreux de Hauru (*Le château ambulant*), ou Kiki en explorant la chambre qui sera désormais la sienne, parsemée de farine, y compris sur le lit. Miyazaki prend alors la peine de détailler le ménage qui redonne à l'intérieur sa véritable raison d'être : les personnages ne sont pas chez eux tant qu'ils n'ont pas purifié l'espace. Il en va de même de la petite Chihiro, engagée pour travailler dans les bains de Yubaba. Son bizutage consiste à nettoyer les zones les plus sales et répugnantes du lieu. Ce faisant, elle sera vite acceptée par l'ensemble de la communauté, qui la rejetait violemment, au départ. Il est à noter que tous les personnages y vivent pieds nus, à l'exception de la patronne, Yubaba, capable de voler et donc de préserver le sol.

¹ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Allia, 2005, p. 314

² Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice*, Gallimard, Paris, 1986, p. 214

En effet, « *l'étranger est un contre-produit de la quotidianisation, son résidu inutilisable et pour cela répréhensible, à savoir ce matériau de la familiarisation quotidienne qui n'a pu être entièrement recyclé et qui, à présent, est mis au rebut de la société et du monde. La rencontre avec ce monde rebut ne peut donc être que rebutante.* »¹ La purification de ce qui est d'abord étranger, est la base de l'intériorité et donc de la familiarité. Traditionnellement, la marche du « genkan » inscrit spatialement l'entrée dans la maison. L'entrée du château ambulant est elle aussi marquée par quelques marches de pierre, sans pour autant que les personnages se déchaussent. Il en va de même pour la chambre de Kiki, à laquelle on accède par un escalier de bois : la « montée » dans la maison est toujours présente à l'esprit, même si le décor est occidental.

Le franchissement du seuil se fait donc, suivant la tradition japonaise, avec égards et précautions. La familiarité s'acquiert peu à peu et il est touchant de voir Kiki, louant une chambre annexée à la boulangerie, sortir tôt le matin, en chemise de nuit, pour se rendre aux toilettes, au rez-de-chaussée. Entendant le boulanger sortir de la boutique, elle se cache pour éviter de le croiser dans une tenue aussi intime. Pourtant, le film se conclue sur la demoiselle, assise sur le toit de sa chambre, en sous-vêtements : Kiki est à l'aise désormais et considère ces lieux comme sa maison.

Mais si l'intérieur semble évident à définir ou du moins à délimiter, comment le replacer dans son rapport à l'extérieur ? En effet, dans la plupart des films de Miyazaki, les maisons sont isolées au sein de la nature : *Totoro*, *Le château ambulant*, *Chibiro*, *Mononoké*... Dominique Buisson souligne que « ... le Japonais préfère considérer l'homme qui, assujéti au cosmos, se fonde, se love, s'intègre dans l'espace sans vouloir le dominer. »² Les matériaux fins et légers de la maison traditionnelle japonaise sont conçus pour n'être qu'un passage : les cloisons évoluent, bougent, tremblent, vibrent au gré du vent, dans un besoin originel de résister aux tremblements de terre. Il en va de même du jeu entre les pièces de bois dans l'architecture japonaise : l'intervalle sépare et unit à la fois. « *Mais la maison, c'est aussi le domaine des courants d'air, rien n'est conçu pour être hermétique mais au contraire, pour être traversé.* »³

¹ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 419

² Dominique Buisson, *Le corps japonais*, Hazan, p. 177

³ *Op. cit.*, p. 179

Si la maison japonaise était le roseau de La Fontaine, la maison occidentale en serait le chêne. Mais encore une fois, Miyazaki insiste sur cette intégration à l'espace naturel en faisant de la maison « occidentale », une maison « sur pattes », capable de voler, d'errer sans troubler la faune et la flore. Dans *La ville insoutenable*, Philippe Bonnin soulève la question de savoir pourquoi désirer vivre au sein de la nature tout en s'en séparant, et propose l'hypothèse suivante : sentir la limite, et dans ce sens, l'au-delà.

Le rôle de l'extérieur

La nature est omniprésente dans l'œuvre de Miyazaki qui cherche, à travers ses différentes narrations, à concilier vie quotidienne et vie au sein de la nature. Dans ce but, il met en place diverses relations spatiales entre intérieur et nature : frontière qui unit ou qui sépare ?

Dans le choix de leur nouvel habitat, les protagonistes tiennent toujours compte de la proximité de la nature : Kiki doit se trouver une ville dans laquelle vivre. Son seul souhait est que la ville soit au bord de la mer. Arrivés sur les lieux, la nature est d'abord perçue comme un paysage, délimité et encadré par une fenêtre ou une porte, un paysage « à voir ». La nature est alors un tableau à la valeur esthétique indéniable : Chihiro regarde le train s'éloigner vers l'horizon, depuis le balcon de sa chambre, Kiki observe la nuit tomber sur la mer. « *L'horizon recèle en effet une réserve inépuisable de perspectives nouvelles sur le monde ; il inscrit l'infini dans le fini, l'invisible dans le visible* »¹ La frontière entre l'être et la nature est d'abord clairement incarnée par cette confrontation avec l'impalpable, intangible immensité dont une petite portion seulement est visible, inscrite dans une ouverture qu'offre la maison : la nature au loin semble infinie, et l'être s'en sépare dans l'établissement d'un « intérieur » fini, limité. La nature est d'abord perçue comme un « paysage » auquel on réserve un espace fini dans la cloison. Pour Bachelard, « *la maison donne à l'homme qui rêve derrière sa fenêtre – et non pas à sa fenêtre – derrière la petite fenêtre, derrière la lucarne du grenier, le sens d'un extérieur d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre.* »²

¹ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, tome II, Paris : José Corti, 1988, p. 15

² G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948, p. 131.

Dans *La ville insoutenable*, le Japonais Tsuchiya Kazuo met en avant le désir d'appartenir à un paysage célébré par la peinture et la littérature en se basant sur l'exemple du Mont Fuji qui a longtemps attiré les architectures traditionnelles. Posséder une maison dans un tel lieu, c'est s'inscrire symboliquement dans ce lieu. Avant d'entrer en contact avec la nature, celle-ci est admirée, observée comme un paysage inaccessible. Mais peu à peu, le paysage redevient une nature tangible, que l'on peut explorer à loisir.

Ainsi, la première fois que Sophie aperçoit le château de Hauru, il se trouve au loin, près des montagnes se dessinant à l'horizon. Elle se rend à pied vers ces montagnes, les gravit puis finit par trouver ce château ambulante, dans lequel elle fondera son nouveau foyer. Au premier étage, une porte s'ouvre sur un balcon surplombant le paysage qu'embrasse la caméra dans un large panoramique. Mais ce paysage est accessible et Sophie s'y arrête pour faire sécher la lessive. Daniel Pinson souligne la poésie de la « maison isolée », considérée comme un lieu de repli, de « retraite » dans un « paysage » que l'on s'annexe et dont l'on craint par dessus tout la dégradation.

Les films de Miyazaki recèlent cette particularité que le paysage est toujours « nature possible », en trois dimensions : le ciel et les nuages sont à portée de main, la verticalité n'est pas intouchable et le vol permet cette exploration rêvée. De même, l'horizon n'est pas inexploré : Chihiro prendra le train pendant un long trajet à la surface de l'eau. L'espace de la maison « ambulante » voyage lui aussi au sein de la nature, favorisant l'interpénétration de l'extérieur naturel et de l'intérieur familial. Il en est de même lorsque la maison est ancrée dans le sol, comme celle de *Mon voisin Totoro*.

En effet, dans *Le sens de l'espace au Japon*, Augustin Berque souligne que la conception de la maison japonaise favorise l'interpénétration de l'espace domestique et de l'espace naturel. Il existe des espaces intermédiaires, tels que la véranda, ou le paravent, qui unissent et séparent en même temps, tout en appartenant aux deux espaces à la fois. Le passage du jardin à la maison est incarné physiquement par la véranda. Les seuls voisins proches sont donc les éléments naturels et la faune locale. Miyazaki exprime alors la problématique du « partage du territoire » de façon plus ou moins dramatique. La forge de *Princesse Mononoké*, isolée au milieu d'une vallée, lutte contre les forces animales et divines qui protègent la forêt de la dévastation humaine. La forge est clairement délimitée par des remparts de bois, rondins acérés et menaçants. Le village lui-même est divisé en zones distinctes, définissant le statut social de chaque sous-groupe : les hommes « guerriers » d'un côté, les femmes

« ouvrières » de l'autre, et enfin, le jardin secret de Dame Eboshi, isolé, où se réfugient les lépreux. L'espace communautaire, de par la rigidité de ses cloisons de bois, est fermé au reste du monde, le repli de la collectivité ouvrière menacée par les dieux animaux et les clans adverses. Certeau insiste : « *S'il ne veut devenir synonyme d'une terrible assignation à résidence, à l'écart des vivants, l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue, où se croisent objets, gens, mots et idées. Car la vie est mobilité, impatience du changement, relation à un pluriel d'autrui.* »¹ La forge est finalement détruite.

Au contraire, dans *Mon voisin Totoro*, les parois de la maison sont toujours ouvertes ou entrouvertes, laissant entrer un rayon de lune, le souffle du vent : un rideau se soulève, une chevelure s'ébouriffe, la clochette sonne. Les fillettes ne craignent rien et l'espace de Totoro est le leur. Elles s'y sentent bien et s'endorment, rassurées et confortablement blotties. Le jardin devient un prolongement naturel de la maison, un soutien presque maternel, particulièrement nécessaire aux jeunes filles séparées de leur mère. C'est d'ailleurs vers Totoro que se tourne Satsuki, en désespoir de cause, pour retrouver sa petite sœur. Un large buisson, dissimulant un petit tunnel de branches, sert de passage vers l'ancre de Totoro : tout est fluidité, liaison. La nature comme refuge.

« *On pourrait ajouter que si, en Europe, les délimitations entre espaces paraissent bien établies parce qu'elles sont construites en matériaux plus durs et résistants, tandis qu'au Japon on semble se contenter de matériaux fragiles pour des délimitations plus symboliques que matériellement contraignantes, cela ne démontre qu'une chose : c'est bien que cette structuration d'espaces est une construction mentale et culturelle...* »². Il est particulièrement intéressant de comparer la représentation de la maison traditionnelle et de la maison « à l'occidentale » dans les films de Miyazaki. La première différence frappante, outre les styles d'architecture, réside dans les matériaux utilisés : principalement le bois et la pierre pour les bâtisses d'inspiration occidentale, le bois et le papier pour les traditionnelles. Et pourtant, l'espace qui peut sembler rigide (le château ambulante) se transforme lui aussi au gré des désirs de son propriétaire : Hauru change les pièces, en crée de nouvelles aisément. « *En dehors de la cuisine et de la salle de bains, l'espace architectural japonais est un espace mouvant.*

¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. II, Paris : Gallimard, 1994, p. 209

² Philippe Bonnin et Masatsugu Nishida, « Regards japonais sur l'espace domestique parisien », *EspacesTemps.net*, Actuel (consulté le 12/06/2006)

Les pièces en Tatami sont des lieux vides, sans utilité précise, aux frontières coulissantes, qui deviennent momentanément fonctionnels lors du coucher, du repas, des heures de jeux ou d'une réception. »¹ Tout comme l'espace traditionnel est façonnable, il en va de même pour ces maisons à l'occidentale.

Il est à noter que tous les bâtiments de Miyazaki gardent en commun l'apparence des poutres de bois, squelette bien visible de l'anatomie domestique. La maison elle-même est organique et semble détenir sa propre identité : elle vit.

Vers une « maison onirique »

Dans la culture japonaise, l'espace et le temps sont toujours liés par un rythme commun. « *Étroitement liés à la vie quotidienne, tous les supports artistiques japonais impliquent un mouvement dans l'espace et un rythme dans le temps. La peinture se roule et se déroule, le paravent se déplie, le kimono n'a d'existence que porté...* »²

Ainsi le traitement du temps et de l'espace vont de pair chez Miyazaki. Suivant le bouddhisme et le shinto, philosophies de l'impermanence, les Japonais apprécient ce qu'il y a de plus éphémère et de plus changeant dans un paysage. « *Dans cette architecture abondent les symboles évoquant les schèmes de l'impermanence et de la vétusté, ainsi que les thèmes qui en dérivent : sabi (le rouillé, l'ancien), wabi (le calme, l'absence de clinquant), miyabi (le raffinement), yūgen (mystère de la beauté au fond des choses), shibui (sobre), iki (le vivant)* »³ Les différentes maisons des films de Miyazaki respectent ces thèmes : « *dans le monde, tout est vivant. Je suis persuadé qu'il existe des façons d'être au monde très différentes de celle des humains.* »⁴

Le château ambulante est fait de bric et de broc : il a la forme d'un animal, monté sur pattes, sifflant, rouillé, exhumant des vapeurs d'eau. Le bâtiment prend vie. Il déambule par « magie » et offre à ses habitants un

¹ Dominique Buisson, *op. cit.*, p. 178

² *Ibid.*, p. 194

³ Augustin Berque, *Le sens de l'espace au Japon*, arguments, Paris, 2004, p. 40

⁴ Miyazaki Hayao, in *Les cahiers du cinéma*, n° 567, avril 2002, pp. 20-21

espace-temps « accordéon ». Sophie, frappée d'une étrange malédiction, voit son âge et son aspect changer en fonction de ses sentiments : tantôt jeune fille de vingt ans, elle se transforme en une petite grand-mère de quatre-vingt-dix ans. De même, l'espace de la maison évolue suivant les désirs de Hauru, se contracte puis se dilate. Le meilleur exemple est sûrement cette porte « d'ubiquité », ouvrant sur quatre lieux différents, et faisant accéder Sophie au passé de Hauru. Les bains de Yubaba, dans *Le voyage de Chihiro* fourmillent de partout et fument de même : il n'y a pas de fumée sans feu, le lieu est donc habité.

L'espace des bains est comme suspendu dans une dimension parallèle : le « miroir » d'Alice n'existe pas ici et le voyage de Chihiro s'opère sans frontière distincte. L'espace se dilate au fur et à mesure : les thermes deviennent une falaise entourée d'eau, comme le remarque la fillette : « *C'est un océan maintenant* ». On passe de la réalité au fantastique sans même s'en apercevoir. Peu à peu la mer monte, le pont s'allonge, les falaises s'élèvent. Le paysage se transforme « sous nos yeux ». Mais avec le temps, même le plus extraordinaire devient familier, vraisemblable : le quotidien se construit et « *rien ne se crée dans le temps, tout se transforme dans l'espace* ». ¹ L'évolution est harmonieuse, fluide, sans rupture spatio-temporelle, concept absent de la pensée occidentale. Le moine Dôgen pensait que « *la réalité, au Japon, n'est qu'un flux perpétuel : celui du monde historique et phénoménal.* » Le temps peut se compresser pour voir un arbre grandir en quelques secondes (dans *Mon voisin Totoro*) : nous entrons alors dans un espace-temps onirique où le rêve devient vraisemblable.

L'onirisme fait partie intégrante de la poésie de Miyazaki qui se fonde sur des « centres de condensation d'intimité », lieux où les personnages peuvent trouver un refuge onirique, magique. L'espace des maisons chez Miyazaki est concentré, et seules quelques pièces sont effectivement habitées. Comme le souligne Rilke, cité par Bachelard : « *Telle que je la retrouve dans mon souvenir au développement enfantin, ce n'est pas un bâtiment : elle est toute fondue et répartie en moi ; ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en moi comme un fragment* ». Les pièces sont comme détachées du « tout » de la maison, pour devenir un lieu à part, autonome. La pièce la plus souvent représentée est la chambre. Kiki se réfugie au fond de son lit lorsqu'elle tombe malade. De même, Hauru, terrorisé à l'idée d'être débusqué, se terre dans sa

¹ Sébastien Bénédic

chambre, aux parois recouvertes d'amulettes. Cette pièce devient peu à peu une profonde caverne, une cave où le magicien se transforme en monstre. Nausicaa se livre à des expériences scientifiques dangereuses dans les caves de son château. De même, tentant de fuir leurs poursuivants, les enfants du *Château dans le ciel* trouvent refuge sous terre, dans les mines désaffectées. Le trou, la profondeur offrent un abri « irrationnel », changeant.

L'occupation de l'espace débute toujours par « la terre », le sol ou même le « sous-sol » : l'exploration se fait « de la cave au grenier ». Chihiro entre dans les thermes par la chaufferie au sous-sol, et doit emprunter de multiples ascenseurs pour parvenir aux appartements privés et « élevés » de Yubaba, gardienne des lieux. Les personnages enfantins sont confrontés à des « demeures démesurées » : l'espace vide de la maison traditionnelle offre la possibilité de courir, d'explorer physiquement (et pas seulement par le regard) l'étendue de leur liberté de mouvement. La pièce centrale sert ainsi tantôt de salle à manger, tantôt de chambre, partagée par toute la famille. Chaque geste du quotidien devient source d'amusement : pomper l'eau, laver le linge, tendre la moustiquaire.

Les maisons chez Miyazaki ont un maître auquel elles sont fortement liées : le château ambulante semble être une projection de l'état mental de Hauru et s'effondre sur lui-même lorsque le magicien déprime. Yubaba détruit son bureau sous le coup de la colère, avant de tout ranger d'un simple geste de la main. Le château dans le ciel obéit à une petite fille qui, sur un mot de sa part, peut détruire le bâtiment. Les habitants de la forge (*Princesse Mononoké*) sont dévoués corps et âmes à Dame Eboshi, leur « maîtresse », qui incarne à elle seule l'esprit de la forteresse. « *Il y a un sens à prendre la maison comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine.* »¹ Cette matérialisation de l'état d'esprit d'un être dans sa demeure participe au rôle onirique de la maison.

La notion de verticalité est très importante dans l'univers de Miyazaki et ses personnages ont le regard tourné vers le ciel : ils trouvent alors toutes sortes de moyens pour s'envoler dans les airs, accrochés au ventre de Totoro, planant à l'aide d'un avion, ou sur un balai... Ils ne craignent pas la chute et sont souvent suspendus au-dessus du vide. Il en va étrangement de même pour les bâtisses : elles ne restent pas ancrées dans le sol

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957

mais tendent elles aussi vers le ciel, vers un détachement de la terre. Le château ambulant devient une machine volante, comme Laputa, le château dans le ciel ou les bains de Yubaba, au bord d'une falaise que dissimulent les brumes matinales, donnant l'impression que le bâtiment flotte dans les airs.

« Par exemple, c'est la question du ciel et de la terre comme champ et comme contrechamp, instituant un effet de bouclage fictionnel ou de clôture de Tout (ce qu'on appelle justement « l'univers ») à partir de ce qui peut apparaître comme ses deux faces symétriques entre lesquelles (à l'intérieur desquelles) nous sommes pris. » L'univers de Miyazaki est un tout fluide dans lequel aucune frontière ne sépare le réel de l'imaginaire, le bien du mal, l'intérieur de l'extérieur. L'envolée permet d'unir l'horizontal et le vertical. L'art traditionnel japonais respecte un principe fondamental : l'intervalle, dans l'espace et le temps, qui unit et sépare à la fois. Il s'agit du « ma ». Berque souligne : « Le bois sacré (*chinju no mori*) au centre ou à proximité du village est un ma entre les hommes et les dieux. »¹ Le « ma » rythme l'espace. Miyazaki unit le réel, le quotidien et l'imaginaire. La récurrence de l'arbre comme « axis mundi », tel que l'immense camphrier de *Mon voisin Totoro*, divinisé, ou l'arbre « colonne vertébrale » de Laputa, dans le château dans le ciel, crée un pont vertical entre ciel et terre. L'arbre prend une valeur sacrée, cosmique : il est le refuge des esprits de la forêt, gardien des traditions animistes (en particulier dans *Princesse Mononoké*), toujours à proximité du lieu de vie des humains. Dans la Walkyrie, la maison est traversée par un frêne, « pilier » : « Comment une telle demeure ne vivrait-elle pas comme un arbre, comme un mystère redoublé de la forêt, recevant les saisons de la vie végétale, sentant frémir la sève dans l'axe de la maison ? »²

L'individu et la maison sont profondément liés chez Miyazaki. De même que le récit se développe, maison et individu subissent leurs propres changements. D'abord perçue comme simple refuge, lieu d'épanouissement du quotidien, la maison chez Miyazaki a la particularité indéniable de revêtir une dimension onirique propre à exacerber l'imagination de chacun. Le spectateur explore les personnages l'espace, s'y installe avec eux, se laisse pendant quelques instants habiter une maison merveilleuse. Et comme Michel de Certeau en témoigne, « nos habitats successifs ne

¹ Augustin Berque, *op. cit.*, p. 33

² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 119

disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et dans nos rêves. Ils voyagent avec nous » dans notre imagination, et peut-être, un peu, au quotidien.
