

INTRODUCTION

Suivre la construction d'un regard



En illustration, un détail tiré de l'un des *pamphlets* accompagnant la sortie en salle du film au Japon (1955).
L'inscription récite *Yabunirami no bôkun* [Le Tyran bigleux], titre local du film.

Il est des œuvres — aussi bien que des hommes — dont la rencontre est de nature à engager tout entier celui qui les découvre, comme une révélation, un de ces moments décisifs qui peuvent bouleverser le cours d'une existence. Dans le cas du réalisateur japonais en animation TAKAHATA Isao (1935-2018), que rien ne prédestinait à embrasser une telle carrière, l'origine de sa vocation aura été le dessin animé français *La Bergère et le Ramoneur* (1953). Sur le fond comme dans sa forme, et jusque dans ses aspects les plus énigmatiques, ce film singulier allait en soi incarner aux yeux du jeune cinéphile un autre « langage de notre temps »⁹.

Le réalisateur de dessin animé PAUL GRIMAUULT (1905-1994) et le poète et scénariste JACQUES PRÉVERT (1900-1977) se sont côtoyés dès les années 1930, notamment à travers leurs activités communes au sein de la troupe de théâtre politique du Groupe Octobre, avant d'entamer à partir de 1945 une collaboration décisive sur plusieurs projets animés inspirés de contes d'ANDERSEN : le court métrage *Le Petit soldat* (1947), et en parallèle le projet de long métrage *La Bergère et le Ramoneur*, dont ils sont évincés en décembre 1950 par le producteur du film. Ce dernier a estimé que leur ambition est trop coûteuse, décidé de terminer le film sans eux, et est parvenu à l'exploiter à partir de 1953, au terme d'un conflit porté devant les tribunaux. Quinze ans plus tard, en 1967, GRIMAUULT parvient à racheter les droits et le négatif du film, lors de la liquidation de la société de production qui en était détentrice, et s'emploie dès lors à trouver les moyens de lui redonner forme à son intention, sous un autre titre (*Le Roi et l'Oiseau*), ce qui nécessitera encore une douzaine d'années supplémentaires (PRÉVERT, disparu en 1977, ne verra pas le film de GRIMAUULT terminé)¹⁰.

Renié par ses auteurs, et occulté en France depuis longtemps afin de respecter leur volonté, le film maudit qu'est *La Bergère et le Ramoneur* a été distribué au cours des années 1950 dans divers pays étrangers. Sorti dans les salles japonaises en mars 1955 sous l'intitulé

9. Selon l'expression d'ANDRÉ BAZIN pour désigner le registre du cinéma au mitan des années 1950 : voir BAZIN, « Le langage de notre temps », dans *Regards neufs sur le cinéma*, Seghers, 1954.

10. Sur *La Bergère et le Ramoneur* et l'œuvre de GRIMAUULT en général, cf. en particulier PAGLIANO 1986 (1996), 2004, 2012 (2024) ; GRIMAUULT 1991 ; ROFFAT 2020 (voir bibliographie, section « Sur l'œuvre de GRIMAUULT et PRÉVERT »).

Yabunirami no bôkun [やぶにらみの暴君, *Le Tyran bigleux*¹¹], ce film a connu au Japon un rayonnement incomparable pour un dessin animé, et marqué profondément les artistes locaux — et au premier chef des cinéastes tels que TAKAHATA ISAO 高畑勲 (1935-2018) ou MIYAZAKI HAYAO 宮崎駿 (1941-).

Cette étude se propose de détailler l'un des versants majeurs de la réception japonaise de ce film, à savoir son impact considérable sur le parcours et la pensée du cinéaste TAKAHATA ISAO, qui poursuivit à son sujet un effort d'étude et de réflexion allant au moins de 1955 à 2007, année de la parution de son livre-somme au sujet de l'œuvre de GRIMAUD et PRÉVERT : *le Dessein de l'animation* [*Manga eiga [animêshon] no kokorozashi*]¹².

La période choisie pour champ de cette étude [1955-1965] correspond dans le parcours de TAKAHATA à ses années d'apprentissage, de l'université de Tôkyô, où il est étudiant lorsqu'il découvre *La Bergère et le Ramoneur*, au studio d'animation de Tôei, où il entre en 1959, et où il fera ses armes comme réalisateur à partir de 1965, et rencontrera nombre des compagnons essentiels dans sa carrière, et des membres du groupe esthétique auquel se rattache son parcours.

L'étude décrit et analyse le rapport développé par TAKAHATA à *La Bergère et le Ramoneur* dans les années qui suivirent sa découverte du film, en laissant autant que possible de côté le long métrage de dessin animé ultérieur qui, par la force des choses, a pris sa place dans l'histoire du cinéma : *Le Roi et l'Oiseau* (1980), version finalisée par GRIMAUD au terme d'une longue odyssée de production qui marque en elle-même comme un cas limite dans l'histoire du cinéma. En effet, par-delà les presque trente ans séparant ces deux versions, il convient de préciser qu'il s'agit en un sens à la fois du même film (GRIMAUD a réutilisé dans *Le Roi et l'Oiseau* une très large part du métrage de *La Bergère et le Ramoneur*) et d'un autre (GRIMAUD a découpé dans nombre des plans pré-existants pour y intercaler de nouvelles images, et a ajouté diverses séquences à neuf, pour atteindre un métrage notablement supérieur à l'ancienne version du film).

Suivre la construction du regard de TAKAHATA au cours de ses années d'études, puis de ses débuts professionnels, nous permettra de saisir certaines spécificités de la première ver-

11. Ici, on conservera cet intitulé local dans la traduction d'écrits japonais mentionnant le film.

12. TAKAHATA ISAO, *le Dessein de l'animation* [*Manga eiga [animêshon] no kokorozashi*], Tôkyô, Iwanami, 2007.

sion du film, depuis longtemps invisible en France et ailleurs, en regard de la seconde, celle adoubée par ses auteurs, et *a posteriori* par l'histoire.

Cette étude s'appuie sur un ensemble de documents publiés au sujet de ce film au Japon sous diverses formes (édition de livres et de périodiques, auto-édition, parutions en ligne), sur les informations reçues au fil des ans de divers acteurs de la réception du film au Japon, à commencer par TAKAHATA ISAO et les animateurs ÔTSUKA YASUO 大塚康生 (1931-2021) et TSUKIOKA SADAÔ 月岡貞夫 (1939-), ainsi que sur les écrits personnels (restés inédits à ce jour) de TAKAHATA, datant de l'époque de sa découverte du film et de ses débuts au studio de Tôei, et qu'il nous a communiqués à partir de 2001. Certains de ces documents figurent en annexe de cet ouvrage.

Par la force des choses, cette étude ne saurait déployer une comparaison par le menu entre les deux versions du film de GRIMAULT et PRÉVERT ; aussi nécessaire que soit une telle mise en regard, le cadre de ce seul volume ne suffirait probablement pas à la mener de manière satisfaisante, et nous n'aborderons le sujet que dans la mesure où le fera TAKAHATA, ou lorsque cela permettra d'éclairer en particulier un aspect précis de *La Bergère et le Ramoneur*. Pour plus de précisions sur ces questions de comparaison filmique, nous renvoyons (sous toutes réserves) aux recherches des spécialistes japonais qui ont étudié le sujet, et en premier lieu aux travaux personnels des universitaires SAKAKIBARA GÔ et GONDÔ SHUNJI¹³.

Cette étude formule pour hypothèse centrale que l'immense impact sur TAKAHATA de l'œuvre de GRIMAULT ne se résume pas à un choc esthétique, constituant une référence d'ordre théorique ou conceptuel, mais qu'au contraire le travail de GRIMAULT et PRÉVERT a nourri de manière éminemment concrète son appréhension même de ce cinéma, et sa vision comme sa propre pratique de l'image par image, tout au long de sa carrière, et depuis ses tout débuts. En somme, l'examen des travaux de TAKAHATA sur *La Bergère et le Ramoneur* devrait permettre d'éclairer sa fidélité comme praticien à ses premières dispositions vis-à-vis de ce médium, dans ce que lui en aura donné à voir, pour reprendre l'expression du critique français ANDRÉ MARTIN, « *la leçon de Paul GRIMAULT* »¹⁴.

13. Voir bibliographie.

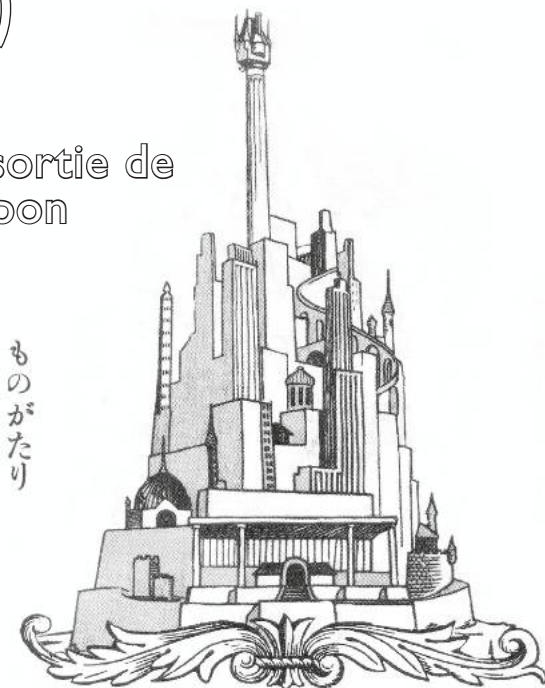
14. « Entretien avec ANDRÉ MARTIN et MICHEL BOSCHET », *Image et son*, n°207, p. 74-82, juin-juillet 1967.

À travers le regard d'un réalisateur ayant fait de l'étude de cette œuvre l'objet d'une large part de sa vie, il s'agit pour nous de découvrir un certain nombre de facettes de ce film paradoxal et mutilé, inaccessible et singulier, et par là même de comprendre en quoi sa réception japonaise est susceptible, en retour, d'éclairer de façon décisive une zone aveugle dans l'histoire du cinéma français.

CHAPITRE 1

REPÈRES (1955)

Éléments de contexte sur la sortie de La Bergère et le Ramoneur au Japon



ものがたり

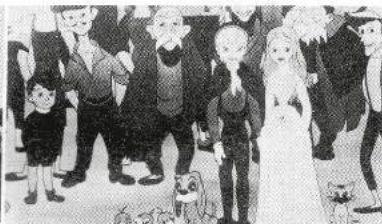
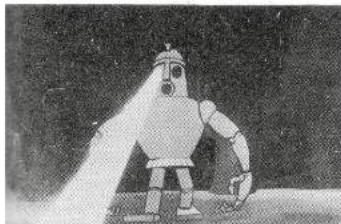
その昔、タキカルディ王国を支配していた、ひどいヤブにらみの暴君がおりました。その王国は様々な様式の建物で出来たバカでかいお城だけで出来あがっていました。

お城の屋根の上に不思議な鳥が四羽の子供を育てるために巣を作っていました。

ところである日のことその鳥が狩猟好きの王様に殺された愛する妻の墓前で悲しみに沈んでいたと風のラッパの音が聞えて来ました。いやな予感に胸騒ぎがするので露台へとんで行ってみると果して可愛い子供が王様にねらわれているではありませんか。王様は小鳥に銃口を向けていました。不思議な鳥はすばらしい急降下をやって小鳥を死の危険から救いだし、彫像の陰に隠れて帰りました。

王様は怒ってエレベーターの玉座ののって秘密の部屋に入っていました。そして美しい羊飼いの娘の肖像画の前でニコニコ笑ってそれからそのお隣の可愛い恒突掃除少年の肖像画を見て苦が虫をかみつぶしたような顔をしました。云々でもなく羊飼いの娘は恒突掃除少年が好きで自分を好いてくれないので王様は恒突掃除少年にやきもちをやいていたのです。

王様の肖像画は神様みたいに立派に描いてありましたが、本当の王様は鏡に映った自分の顔がひどいヤブ



しつこい追跡が、まずお城の中から始められました。王様が自ら随頭に立って水上の王座のモーター・ボートにのり、水上警備隊を従えて逃亡者を追いつくが、渾河を渡りました。

羊飼いの娘と恒突掃除少年とは夢中で逃げました。途中で美術館の番人に見つけられましたが不思議な鳥の案内で十数段もある階段を通過して逃げだして下町に身を隠しました。

不思議な鳥と別れた二人はこの暗くてみじめな下町に迷いこみましたが、幸い一人の盲目の音楽師に逢い音楽師は下町の人々の助けをかりて二人を救ってやろうとしました。

王様は尚も厳しい捜査を続けましたが、いつまでたってもラチがあかないので、一番有力な兵器を用いることを決心しました。それは巨大なロボットで、この手にかかって羊飼いの娘は恒突掃除少年と隠れていた場所から連れ去られてしまいました。ここで平屋に入られていた不思議な鳥も、羊飼いの娘も恒突掃除少年もロボットの手中に捉えられて王様が煮て喰おうと焼いて喰おうと自由なことになってしまいました。

暴君は羊飼いの娘が自分と結婚しなければ恒突掃除少年をライオンや猛獣たちのいる闘技場へ投げこんでしまおうとどきました。しつかり者の不思議な鳥がいまに巧いことなにかしてあげるからこは一つ承知しておきなさいというので羊飼いの娘は母の人命を救うために結婚を承諾しました。

羊飼いの娘が王様の部屋に入ると王様は約束を守らずに不思議な鳥と恒突掃除少年とをライオンや猛獣のいる闘技場へ投げこむ命令を下しました。お腹のすいている猛獣たちは餌物を一刻もそのままだしておきません。けれども丁度その時、手廻し風琴の美しい音楽が聞えて来てライオンたちもそのメロディについて心奪われてうっとりとなります。それはロボットに投げとばされて闘技場のまん中の木の枝にとまっていた盲目の音楽師のかなでる音楽でした。

なんでも出来ないというこの不思議な鳥はライオンに話をすることも出来るので早速説話をやり始めます。

羊飼いの娘は肥っておいしい手たちを君たちライオンに食べさせてあげようとしていたのに王様は羊飼いの娘

En mars 1955, la sortie au Japon de *La Bergère et le Ramoneur* marque un moment-clé dans l'histoire de la réception du cinéma d'animation étranger dans l'archipel : le film y rencontre un large succès critique, qui en fait un jalon majeur du dessin animé mondial, suscitant un intérêt durable.

Dans l'ouvrage collectif *Le Roi et l'Oiseau, aux origines du Studio Ghibli*²⁰, publié en juillet 2006 pour accompagner la sortie cinématographique japonaise du *Roi et l'Oiseau* — un événement sans précédent, étant donné que ce film de 1980 n'avait connu jusqu'alors au Japon que des sorties vidéo²¹ —, le critique KANÔ SEIJI 叶精二 signe un article intitulé « Le lien singulier des Japonais au *Roi et l'Oiseau*²² ». Il y décrit brièvement le contexte de l'animation de long métrage dans le Japon de l'après-guerre :

À l'époque, le cinéma d'animation à travers le monde était centré sur le format du court métrage, et systématiquement désigné par des termes tels que « cartoon » ou « dessin animé ». Au Japon, la production se cantonnait à des courts métrages en noir et blanc, et le premier long métrage en couleur, Le Serpent blanc (réal. : YABUSHITA Taiji, 1958) ne sortit en salles que trois ans plus tard²³.

Ce rappel élémentaire permet de situer *a minima* le moment d'arrivée de ce film d'animation étranger, par rapport aux débuts imminents d'une industrie du dessin animé au Japon.

20. TAKAHATA ISAO, ÔTSUKA YASUO, KANÔ SEIJI, FUJIMOTO KAZUISA, *Ô to tori, Sutajio Jiburi no genten*, Tôkyô, éd. Ôtsuki shoten, 96 p., 2006.

21. Au Japon, *Le Roi et l'Oiseau* a d'abord connu une édition en Laserdisc chez Pony sous l'intitulé *Ô-sama to kôun no tori* [*Le Roi et l'Oiseau du bonheur*] (1986), puis a été édité en DVD chez l'éditeur IVC, en parallèle d'un autre grand-œuvre de GRIMAULT, *la Table tournante*, et sous l'intitulé *Ô to tori* [*Le Roi et l'Oiseau*] (2000), qui prévaudra par la suite pour l'ensemble des éditions suivantes. Suite à la distribution en salle orchestrée par TAKAHATA en 2006, une nouvelle édition DVD est sortie chez Walt Disney Japan dans la collection « Ghibli Museum Library » en 2007. Enfin, est sortie en 2014 une réédition DVD & Bluray, chez NBC Universal.

22. KANÔ SEIJI, « *Ô to tori to Nihonjin no tokubetsu-na kankei* », dans *Ô to tori, Sutajio Jiburi no genten*, éd. Ôtsuki shoten, 2006, p. 33-46.

23. *Ibid.*, p. 34.

Le format du long métrage animé au Japon dans les années 1950

Dans l'histoire mondiale du film d'animation, le format du long métrage²⁴ reste une exception pendant un temps plus ou moins long suivant les pays de production, et son émergence marque souvent un tournant dans l'évolution technique et formelle de ce cinéma.

Dans le cas du Japon, le premier long métrage animé, produit par la Marine japonaise à des fins de propagande, est *Momotarô, le marin divin* [*Momotarô umi no shinpei*] (SEO MITSUYO 瀬尾 光世, 1945). Le contexte des années de guerre, qui a conduit l'armée à financer régulièrement la production de tels films, permet de mobiliser une équipe suffisante à la réalisation d'un tel projet.

Mais la situation est très différente après la guerre, où le pays, défait, est occupé par les troupes anglo-saxonnes du GHQ²⁵. Dans ce nouveau contexte, le milieu du dessin animé éprouve les plus grandes difficultés à se réorganiser, et comme le pointe KANÔ dans la citation précédente, la production animée reste cantonnée à un nombre relativement restreint de courts métrages, presque tous en noir et blanc.

Cependant, à l'époque où *La Bergère et le Ramoneur* sort dans les salles japonaises, la perception du film d'animation est en train de changer radicalement, ainsi qu'en témoignent divers bouleversements critiques, aussi bien terminologiques que culturels²⁶.

Dans le Japon de 1955 — soit juste avant le tournant historique majeur que connaîtra à plusieurs égards la production locale en 1956²⁷ —, les sorties cinématographiques de films d'animation de long métrage se résument donc exclusivement à des productions étrangères, dont KANÔ récapitule l'ensemble à travers le tableau suivant :

24. La définition même de la catégorie du « long métrage » varie suivant les pays et les époques. En France, elle est définie dans les textes officiels du CNC en référence à une longueur de métrage supérieure à 1600m de pellicule au format 35 mm, pour une durée supérieure à 58mn et 29 secondes, tandis qu'aux États-Unis, un certain nombre d'instances représentatives fixent la barre à une durée de 40mn. De manière générale, on prendra ici pour durée de référence minimale une heure de métrage filmique.

25. Sur ce sujet, voir par exemple LUCKEN MICHAEL, *Les Occupants*, Paris, éditions la Découverte, 2025.

26. NGUYỄN ILAN, « Sur le transfert du terme 'animation' en japonais – essai d'histoire comparée franco-japonaise sur un concept et sa terminologie » (en japonais), dans ISHIGE YUMI, ÔSHIMA HIROHIDE, KOBAYASHI NORIYUKI (éd.), *Culture de l'animation en France et au Japon*, éd. Suiseisha, 2018, p. 209-234.

27. *Ibid.*

sortie au Japon	titre	pays de production	année et studio de production	classement Kine-jun ²⁸
6.4.1948	<i>Les Voyages de Gulliver</i>	États-Unis	1939 / Fleischer	—
15.3.1949	<i>Le Petit cheval bossu</i>	URSS	1948 / Soyouzmultfilm	—
26.9.1950	<i>Blanche-Neige et les sept nains</i>	États-Unis	1937 / Disney	19 ^e
24.1.1951	<i>Douce et Criquet s'aimaient d'amour tendre</i>	États-Unis	1941 / Fleischer	46 ^e
26.5.1951	<i>Bambi</i>	États-Unis	1941 / Disney	7 ^e
19.10.1951	<i>Song of the South</i>	États-Unis	1946 / Disney	34 ^e
17.5.1952	<i>Pinocchio</i>	États-Unis	1940 / Disney	29 ^e
13.3.1953	<i>Cendrillon</i>	États-Unis	1950 / Disney	26 ^e
22.8.1953	<i>Alice au Pays des merveilles</i>	États-Unis	1951 / Disney	27 ^e
12.3.1954	<i>Dumbo</i>	États-Unis	1941 / Disney	24 ^e
6.8.1954	<i>Fun and Fancy Free</i>	États-Unis	1947 / Disney	—
9.3.1955	<i>Peter Pan</i>	États-Unis	1947 / Disney	—
21.3.1955	<i>La Bergère et le Ramoneur</i>	France	1953 / Les Gémeaux	6 ^e
23.9.1955	<i>Fantasia</i>	États-Unis	1940 / Disney	14 ^e

(source : KANŌ, 2006)

Comme on peut le constater grâce à ce récapitulatif, le poids de la production animée américaine est écrasant : douze films sur quatorze (parmi lesquelles dix productions DISNEY, ainsi que les deux longs métrages produits par le studio concurrent des frères FLEISCHER avant sa faillite). Dans ce paysage de quasi-hégémonie, seuls se distinguent un film soviétique, la première version du *Petit cheval bossu* (1948) d'IVAN IVANOV-VANO, et un film français : *La Bergère et le Ramoneur*.

28. Fondé en 1919, le périodique de cinéma « Kinema junpô » [*la Décade cinématographique*], bimensuel depuis l'après-guerre, et qui paraît aujourd'hui à un rythme mensuel, a initié dès 1924 un palmarès annuel, synthèse classant les films sortis au Japon au cours de l'année selon l'évaluation des critiques de la revue. Sont indiqués ici les rangs atteints (le cas échéant) dans ce classement par les longs métrages animés de l'époque.

Le retard observable dans la présentation au Japon des productions américaines s'explique entre autres par le climat de tensions montantes à l'égard de l'expansionnisme japonais dans la seconde moitié des années 1930. Si divers courts métrages animés américains (et notamment divers *cartoons* de la collection des *Silly Symphonies* de DISNEY) ont pu être distribués dans les cinémas japonais au cours des années 1930²⁹, le cas de *Blanche-Neige*, le premier projet de long métrage du studio, achevé au terme de cinq ans d'une production pleine d'aléas, notamment financiers, et sorti sur les écrans américains en décembre 1937, était déjà trop tardif (et sans doute au centre d'enjeux économiques trop importants) pour permettre une exploitation commerciale au Japon au cours des années suivantes³⁰.

Plus largement, le passage du court au long métrage constitue une étape dans l'évolution historique du film d'animation de bien des pays, et pouvant présenter nombre d'enjeux similaires d'un contexte national à un autre (notamment sur le plan des difficultés économiques, mais aussi en ce qui concerne la conception d'une trame narrative inscrite dans une durée plus longue, et la gestion d'un travail collectif d'une tout autre échelle).

En 1955, le « *pamphlet* »³¹ accompagnant la sortie japonaise de *La Bergère et le Ramoneur* détaille les éléments factuels suivants : « *le travail de 180 techniciens pendant cinq ans, 1,2 million d'heures de travail, un budget de 500 millions de francs, pour un total de 400000 dessins.* »

La comparaison avec le premier projet japonais de nature similaire, *le Serpent blanc*, donne la mesure d'un écart saisissant, puisque ce dernier projet, dont la genèse court de 1956

29. À ce sujet, voir notamment l'article de l'historien WATANABE YASUSHI, « Une figure tutélaire de la bande dessinée fascinée par le film d'animation (I^{ère} partie) » (en japonais), dans *The Japanese Journal of Animation Studies*, vol. I, n° 1A, éd. JSAS, 1999, p. 51-60.

30. On sait cependant que des copies de divers dessins animés de long métrage américains, notamment *Blanche-Neige* (1937) et *Fantasia* (1941), ont été récupérés par les troupes japonaises en territoires conquis au cours de leur expansion dans le Pacifique à partir de 1941, et projetés à Tôkyô pour certains professionnels japonais (information recueillie auprès de l'historien WATANABE YASUSHI, qui a posé la question au réalisateur MASAOKA KENZÔ (1898-1988), spectateur de ces films pendant la guerre). Voir aussi les mémoires de l'animateur FURUSAWA HIDEO (1920-1991) qui, mobilisé dans la Marine, put malgré la censure organiser pendant la guerre des projections de *Blanche-Neige*, des *Voyages de Gulliver* (FLEISCHER, 1939) et de *Fantasia* pour son équipage : FURUSAWA HIDEO, *Anecdotes attrayantes d'un soldat de la Marine* (en japonais), éd. Konpanion shuppan, 1983, p.181-182.

31. Brochures-programmes mises en vente dans les salles de cinéma pour accompagner la sortie d'un film, à la manière d'un livret d'opéra, les *panfuretto* (terme ouvertement issu du mot « *pamphlet* ») sont pour le spectateur à la fois une manière de se renseigner sur l'objet de la séance à laquelle il assiste, et un moyen d'en garder une trace après la projection. Ce type de publications existe toujours au Japon de nos jours.

à 1958, n'a été animé qu'en dix mois, pour un budget de 40 millions de yens (soit environ dix fois moins que le film français)³².

De façon plus précise, la première exploitation du film en salles au Japon semble n'avoir duré que deux semaines, si l'on en croit les écrits de KANÔ :

La première exploitation du Tyran bigleux (sous-titres de HIMEDA Yoshirô) eut lieu sur huit salles dans la région de Tôkyô, et dura à peine deux semaines, du 21 mars au 2 avril. Le film présenté en séance commune était un long métrage en prise de vues réelles italien faisant l'objet d'une ressortie, Terza Liceo [l'Amour au collège] (réal. : Luciano EMMER, 1954). Les affiches publicitaires du film comportaient la phrase d'accroche suivante, due au critique IIZAWA Tadasu : « Peut-être pas universel, mais porteur d'un thème radical, et singulier ». Face à un dessin animé à la teneur sans précédent, nul doute que ses distributeurs, les sociétés Nippon Cinema Corporation (NCC) et Union Eiga-sha ont dû être assez démunis quant à la promotion et à l'exploitation à mener sur ce film »³³.

KANÔ ne cite pas ses sources d'information, et nous n'avons pas connaissance par ailleurs de sources fiables et précises qui puissent faire référence pour ce qui concerne les résultats d'exploitation cinématographique à l'échelle de chaque film à cette époque. Mais surtout, comme on le verra ci-dessous, le caractère inévitablement partiel des indications citées ici rend de toute façon l'ensemble très incertain : ainsi, le seul territoire d'exploitation mentionné est celui de Tôkyô, et l'on ignore tout des données concernant le film en dehors de la capitale. Quoi qu'il en soit, KANÔ poursuit sa démonstration en ces termes :

La première semaine de l'exploitation en salles marqua un bon début sur Tôkyô, où le film se classa n°2. Si l'on se livre à un calcul à rebours à partir des chiffres de revenus mensuel d'exploitation de NCC (publiés dans le numéro de début février 1956 de la revue « Kinema junpô »), les revenus de distribution s'élèvent à environ 40 millions de yens. À cette époque, un film dépassant les 50 millions de revenu

32. Cf. KANÔ, *op. cit.* Cela dit, KANÔ en conclut de manière erronée à une durée de production « cinq fois moindre » pour le film japonais, confondant le temps nécessaire pour la seule animation, et la période de production d'un film dans son ensemble.

33. KANÔ, *op. cit.*, p. 36.

*pour son distributeur était considéré comme un succès, ce ne sont donc pas de mauvais résultats. Cette réputation s'est diffusée, principalement dans les sphères culturelles et intellectuelles*³⁴.

Ni ici ni plus loin dans son article, KANÔ ne détaille les modalités de calcul de son estimation, mais un autre exemple de calcul similaire, auquel il se livre à la même époque, permet d'éclairer un tant soit peu la complexité de son mode opératoire, et la difficulté foncière à déterminer précisément ce type de résultats lorsque les compagnies concernées, qui possèdent ces données factuelles, font le choix d'en refuser toute forme de publication. Dans son ouvrage *Tout Miyazaki Hayao*, paru en mars 2006 aux éditions Film Art, KANÔ estime en effet les revenus d'exploitation à sa sortie du *Château de Cagliostro* (1979), le premier long métrage réalisé par MIYAZAKI, distribué par la compagnie Tôhō selon des modalités assez complexes, et dont le détail du nombre de spectateurs et des revenus d'exploitation n'a jamais été rendu public³⁵. KANÔ se base pour son calcul sur des chiffres reçus d'un responsable de la compagnie Tôwa-Tôhō (Tôhō ayant refusé de lui communiquer les chiffres exacts, car considérés comme trop bas). selon le principe suivant :

- à partir du montant des revenus de distribution du programme à deux films sur le territoire national :
- soustraction du montant des revenus de distribution du second film (chiffre connu, celui-là) ;
- addition du montant des revenus de distribution pour les quatre salles où le film fut distribué en solo³⁶.

34. *Ibid.*

35. D'après KANÔ, à la sortie du film, les sociétés en charge effective de sa distribution comme la composition du programme ont été sujets à variation selon une répartition géographique opposant Tôkyô (8 salles) et trois villes du Kansai (Kyôto, Ôsaka, Kôbe, pour 4 salles), où le réseau Tôhō fut en charge du film et choisit de le distribuer à titre autonome (sans autre film en complément de programme), à tout le reste du territoire national (71 salles), où la distribution fut assurée par Tôhō-Tôwa, qui choisit de le diffuser en commun avec la ressortie d'un film de Hong-Kong en perte de vitesse. À ces variables déjà nombreuses peuvent encore s'ajouter des différences locales dans la durée d'exploitation (fin de programmation), voire dans la date de sortie (dans ce cas précis, la sortie du film à Sapporo fut retardée d'une semaine)...

36. KANÔ SEIJI, *Miyazaki Hayao zensho*, Tôkyô, Film Art, 2006, p. 27-28.