

Porco Rosso

Hayao Miyazaki, Japon, 1992,
film d'animation, couleur.



Sommaire

Générique	2
Petite bibliographie	2
Résumé	2
Autour du film	3

Le point de vue de Hervé Joubert-Laurencin :

La grande illusion

ou l'ordinaire dans l'extraordinaire 4/10

Déroulant 11/15

Analyse d'une séquence 16/21

Une image-ricochet 22

Promenades pédagogiques 23/28

Ce Cahier de notes sur... *Porco Rosso* a été réalisé
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 Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Porco Rosso

Hayao Miyazaki

Japon-Italie, 1994

93 minutes, animation, couleur.

Histoire originale et scénario : Hayao Miyazaki.

Direction de l'animation : Megumi Kagawa, Toshio Kawaguchi. **Effets spéciaux :** Kaoru Tanifuji, Tomoji Hasizume, Tokiko Tamai. **Mise en couleur :** Michiyo Yasuda. **Chef opérateur :** Atsushi Okui.

Production : Studio Ghibli. **Producteur :** Toshio Suzuki.

Distribution : AMLF pour le STUDIO CANAL + et la Société Ucore.

Grand prix du long métrage Festival d'animation d'Annecy.

Voix françaises : Porco Rosso (Jean Reno),

Fio (Adèle Carasso),

Piccolo (Gérard Hernandez),

Gina (Sophie Deschaumes),

Mama Aiuto (Jean-Pierre Carosso),

Curtis (Jean-Luc Reichman).

Chansons : *Le temps des cerises* et *Je vous parlerai de ce temps*.

Les équipes de réalisation d'un film d'animation comportent un grand nombre de collaborateurs. On pourra se reporter au très beau dossier de presse du film.

Petite bibliographie

• **Articles autour de Porco Rosso :**

Positif, n° 412, juin 1995 (entretien avec le réalisateur).

Kaméha, n° 11, juin 1995 (éditions Glénat).

Player, juin 1995 (reportage aux studios Ghibli).

• **Album tiré du film :**

Porco Rosso, la légende, éditions Glénat, 1995.

• **Pour situer le cinéma d'animation japonais, voir :**

Cartoons (le cinéma d'animation, 1892-1992), par Gianni Alberto Bendazzi, éditions Liana Levi, 1991, chap. XIX.

Résumé

Dans une petite partie du monde (l'Adriatique italo-balcanique), et à un bref moment de l'histoire (vers 1929, sous la dictature fasciste) – plus sûrement dans l'utopie d'un monde imaginaire qui ne serait peuplé que d'hydravions –, un chasseur de primes, aimé des femmes et pourtant mystérieusement affublé d'un visage de porc depuis un voyage dans l'au-delà dont il est revenu vivant, est en lutte avec de ridicules pirates de l'air.

Contre leur mercenaire, le matamore américain Curtis, s'engage une lutte plus homérique – ou plus wester-nienne – qui culmine dans un duel final public. L'enjeu de la lutte semble autant l'argent que deux femmes idéalisées, successivement Gina, l'amie d'autrefois de Marco devenu Porco, amoureuse transie de son vieux camarade, nostalgique de l'avant-guerre qui chante *Le temps des cerises*, et Fio, ingénieur mécanicien, jeune fille en fleur et garçon manqué.

Les personnages essentiels du film sont néanmoins les hydravions en bois de l'entre-deux-guerres, et notamment le *Savoia S-21* rouge du héros, dont toute la partie centrale du film est consacrée à la reconstruction dans une petite fabrique familiale milanaise très couleur locale.

Si bien que, nonobstant l'aspect prodigieusement réaliste, pour un dessin animé, des décors et des comportements, l'important, dans *Porco Rosso*, reste de dessiner et d'animer un avion très rouge qui vole avec quelques autres au-dessus d'une mer très bleue.

H. J.-L.



Autour du film

La réalisation d'un long métrage dessiné de la qualité et de la fraîcheur de *Porco Rosso* implique à la fois un important dispositif industriel et une histoire créatrice personnelle.

Industrie lourde

1. Période TOEI (exemples de collaborations).

- 1963 Les Loyaux serviteurs canins.
- 1963-1965 Ken, l'enfant loup.
- 1965 Les Voyages spatiaux de Gulliver.
- 1968 Horus prince du soleil.
- 1969 Le Chat botté.
- 1971 Ali Baba et les quarante voleurs.
- 1971 L'Île au trésor des animaux.

Hayao Miyazaki (comme le Russe Youri Norstein, son exact contemporain – ils sont tous deux nés en 1941 –, à la Soyuzmoul'tfilm) a d'abord travaillé, à partir de 1963, à la TOEI Animation, département spécialisé, créé en 1956, d'une des plus grandes sociétés de production japonaises.

C'est en 1958 que l'animation japonaise a commencé à se développer et à privilégier les longs métrages (ce qui est atypique dans l'histoire mondiale du cinéma d'animation). Le succès de masse s'est confirmé, avec l'appui de la télévision, dans

les années soixante, et s'est ainsi constituée la plus grande industrie mondiale de dessin animé – malheureusement surtout sur le seul plan quantitatif.

Indépendance

2. Première période indépendante.

- 1971 Lupin III [1^{ère} série] (TV).
- 1974 Heidi (TV) (diff. France).
- 1980 Lupin III [2^e série] (TV) (diff. France).
- 1981-1982 Sherlock Holmes (TV) (diff. France).
- 1979 Lupin III. Le Château de Cagliostro (LM Cinéma)
- 1984 Nausicaä de la Vallée du Vent (LM cinéma).

3. Période Studio Ghibli (Réalisateur LM Cinéma).

- 1986 Le château dans le ciel.
- 1988 Mon voisin Totoro.
- 1989 Kiki la petite sorcière.
- 1992 Porco Rosso.
- 1997 Princesse Mononoke.
- 2001 Le Voyage de Chihiro.
- 2004 Le Château ambulante.
- 2008 Ponyo sur la falaise.
- 2013 Le Vent se lève.



La carrière de Miyazaki est marquée par son militantisme syndical au sein de la TOEI. À la suite de graves conflits sociaux – et retrouvant ainsi la démarche historique des fondateurs de la UPA (United Productions of America) aux États-Unis dans les années quarante, fondée par les dissidents de la Disney après la grande grève des studios de 1941 –, il démissionne en 1971 et devient réalisateur indépendant. Il travaille pour la télévision et réalise des séries, dont certaines ont été vues à la télévision française, comme *Heidi* ou *Sherlock Holmes*. Il réalise son premier film de long métrage d'auteur pour le cinéma en 1979 avec *Le Château de Cagliostro*. Ce film, qui reprend les aventures d'un personnage populaire d'une bande dessinée japonaise, Lupin III, « un gentleman cambrioleur » moderne et un peu infantile (déjà le goût pour l'Europe) est le seul autre film de Miyazaki actuellement disponible en France en vidéocassette, et la confrontation avec *Porco Rosso* est assez enrichissante : moins délivré que celui-ci du style télévisuel de dessin animé pour enfants, mais d'une réelle richesse scénaristique, il offre de nombreuses relations avec lui.

Ci-contre : croquis de Miyazaki accompagnant (avec 23 autres) le générique de fin de *Porco Rosso*.

Page suivante : première page du 14^e « Carnet de notes » de Miyazaki, publié en novembre 1984 dans *Model Graphix* sous le titre *L'Ère des hydravions*. « Pour Miyazaki, "Carnet de notes" était plus un exercice de style qu'un manga à proprement parler. Il avait depuis longtemps songé à dessiner et mettre en scène les aventures des pilotes de machines de guerre. » *Illustrations et légendes extraites de Porco Rosso, la légende, Éditions Glénat, 1995.*

En 1984, Miyazaki fonde avec des amis le Studio Ghibli, dispositif industriel à vocation artistique, assez grand pour produire un dessin animé de long métrage, assez petit pour conserver un aspect artisanal à l'organisation du travail, et une réelle maîtrise sur celui-ci.

Les films pour le cinéma conçus par Miyazaki au titre d'auteur-producteur et dont *Porco Rosso* est comme l'aboutissement sont successivement *Laputa, le château dans le ciel*, *Mon voisin Totoro*, *Kiki's Delivery Service*.

Dessin

Miyazaki, sans être un dessinateur d'albums de métier, a publié également des bandes dessinées.

L'une d'elles, *L'Ère des hydravions* (un récit court publié dans un magazine de modélisme, en novembre 1984, *Model Graphix* – et traduite intégralement en français dans l'album *Porco Rosso, la légende*, aux Éditions Glénat, 1995) constitue le scénario originel de *Porco Rosso*.

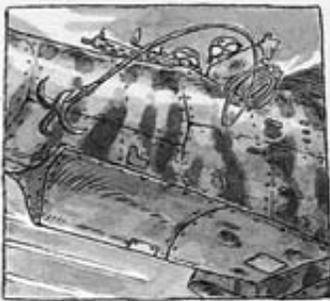
Nausicaä de la vallée des vents, moins directement liée à *Porco Rosso*, est une très belle bande dessinée (c'est une œuvre à part entière, très aboutie, qui n'a rien d'un décalque de dessin animé ou d'un *storyboard*) entamée en 1980, constituée de nombreux albums, et encore inachevée. Elle a été adaptée pour le cinéma par Miyazaki lui-même en 1984. Dans ce scénario postnucléaire, l'héroïne principale n'est pas sans rappeler la Fio de *Porco Rosso*, certains avions ou appareils volants se rapprochent également du film, de même que les masques que la plupart des personnages sont contraints de porter à cause de la pollution du monde évoquent le groin de Porco. **H. J.-L.**



À la fin des années 20, beaucoup de pilotes sans ressources se firent pirates, et écumèrent les mers Adriatique et Egée.



LES MAMMA AILTO ! LANCEZ UN S.O.S. !!

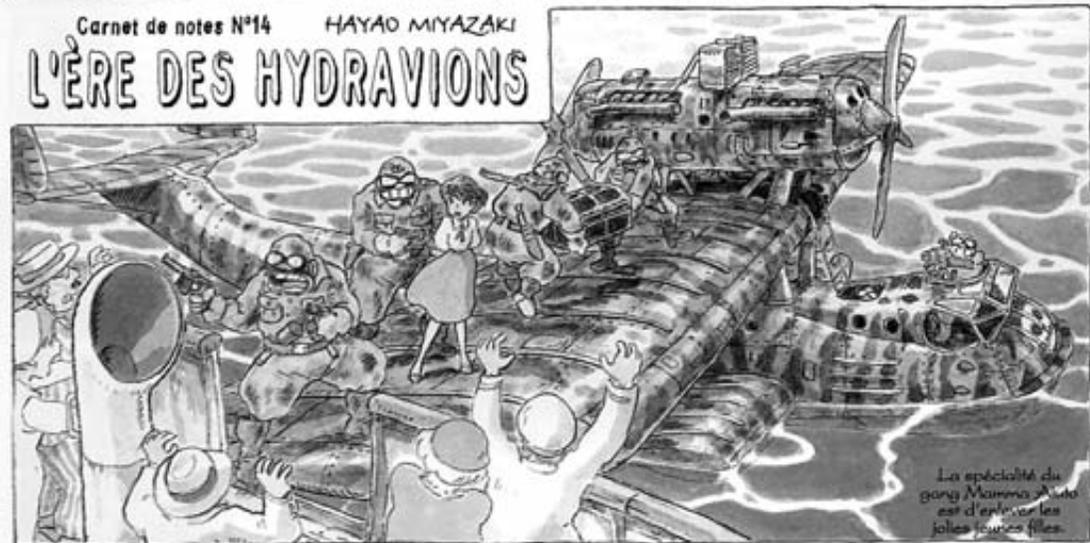


HEY ?! ILS VIENNENT D'ARRACHER NOTRE ÉMETTEUR !

Carnet de notes N°14

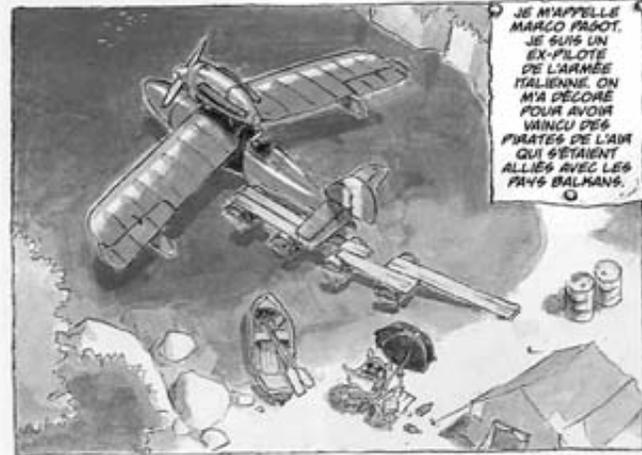
HAYAO MIYAZAKI

L'ÈRE DES HYDRAVIONS



La spécialité du gang Mamma Auto est d'exploiter les jolies jeunes filles.

JE M'APPELLE MARCO PASOT. JE SUIS UN EX-PILOTE DE L'ARMÉE ITALIENNE. ON M'A DÉCOUVRÉ POUR AVOIR VAINCU DES PIRATES DE L'AIR QUI S'ÉTAIENT ALLIÉS AVEC LES PAYS BALMANS.

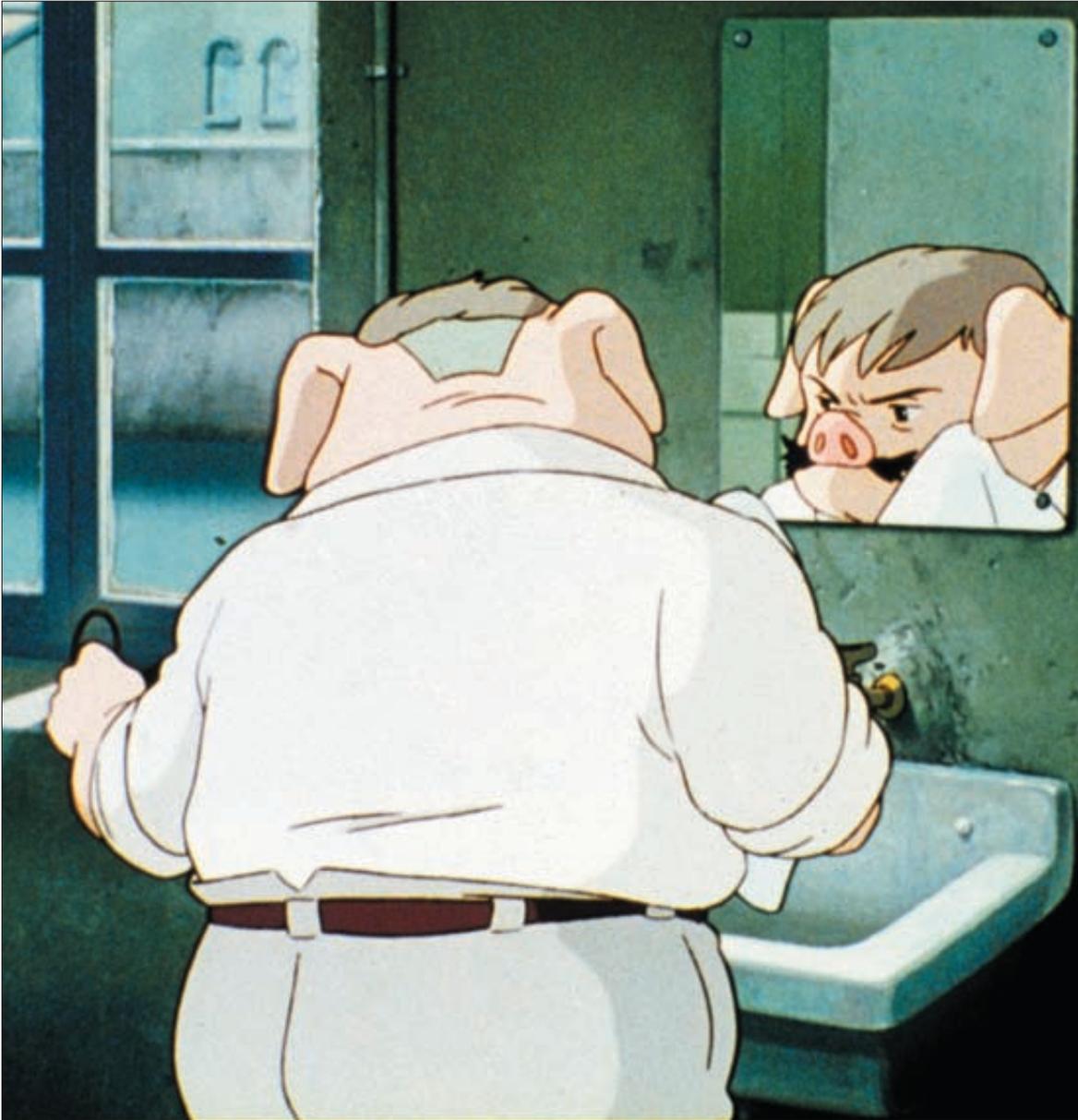


AUJOURD'HUI, JE SUIS EN CONGÉ. C'EST TOUJOURS À CE MOMENT QUE LE TÉLÉPHONE SONNE !



MAMMA AILTO ? ENCORE EUX ?!





La grande illusion ou l'ordinaire dans l'extraordinaire

par Hervé Joubert-Laurencin

Porco Rosso est la création d'un monde utopique, de fable, de graphisme et de mouvement, déguisé en film d'aventures classique, photographique, au réalisme comportemental à l'hollywoodienne.

Il exprime les exactes tensions qu'on trouve à l'œuvre dans tous les projets colossaux que sont les dessins animés de long métrage.

Tandis que les courts métrages sont, dans le champ de l'animation, la part libérée des contraintes, le lieu privilégié de l'invention et de l'art (en dehors du phénomène commercial des séries, qui représente, quant à lui, la partie la plus prisonnière), les longs métrages sont des entreprises risquées et pleines d'entraves, surtout d'entraves à la liberté créatrice. De ce point de vue, *Porco Rosso* s'en tire avec un relatif bonheur, et cela est probablement dû au fonctionnement du studio Ghibli, et, en général, à la carrière indépendante qu'a menée Hayao Miyazaki à l'intérieur de l'industrie moderne du dessin animé japonais.

Il apparaît que la conscience claire des contraintes liées au métrage a contribué à façonner le film, ce que l'on peut appeler, en première analyse, son scénario. En ce sens, *Porco Rosso* est l'histoire d'un pilote affublé d'une tête de porc, conçue à l'intérieur d'une entreprise à *visage humain*.

Au-delà et en deçà du scénario et des contraintes de fabrication, nous allons nous intéresser à la manière dont ce film invente, et construit sur ses bases une mythologie, à la fois originale et « gratuite » dans son invention, comme toutes les vraies mythologies, en même temps que dépendante de la forme qu'elle s'est choisie ou qui l'a choisie : le dessin et l'animation.

In illo tempore

« En ce temps-là... » : ainsi commencent les contes. Ainsi s'insinue *Porco Rosso* dans notre mémoire. Car c'est d'un film sur la nostalgie qu'il s'agit.





Celle-ci est portée explicitement par le personnage de Gina.

D'une part parce qu'elle chante *Le Temps des cerises*, une chanson que l'on peut tenir pour l'élégie du romantisme révolutionnaire, dans laquelle se mêlent les regrets des amours passées et ceux de la Commune de Paris, elle-même mélange du rêve d'un communisme utopique et de la réalité d'une société historiquement réalisée, proposition contradictoire proche de l'ordre du conte, et reprise par la création de l'univers de *Porco Rosso*. D'autre part par ses mouvements doux, sa voix mesurée, son rôle maternel de protectrice des grands enfants, son caractère idéaliste d'amoureuse transie, et sa manière de collectionner les photos et les souvenirs de sa jeunesse. Personnage qui n'existait pas dans la première mouture de l'histoire de *Porco Rosso*, Gina n'est que l'*alter ego*, le dédoublement féminin de Marco Pagotto, ravagé lui aussi, peut-être même jusque dans son corps, par la nostalgie ou, du moins, par le souvenir, « la griffe » du passé (pour reprendre le titre français d'une œuvre de Jacques Tourneur.)

Avant même la caractérisation du personnage de Gina, c'est toute l'histoire qui est, à l'origine, empreinte d'une nostalgie qu'on pourrait qualifier d'« antique », attirée par le passé, comme les enfants ou les grands enfants peuvent collectionner les maquettes d'appareils attachés à un *illo tempore* très précis, à un autre temps et un autre lieu que celui de leur vie quotidienne. En témoigne sans ambiguïté le document essentiel que constitue la bande dessinée (le *manga*, doit-on

dire pour être à la mode, puisqu'il s'agit d'une BD japonaise) de Hayao Miyazaki intitulée *L'Ère des hydravions*, parue en novembre 1984, justement dans un magazine japonais de modélisme : *Model Graphix*¹. De fait, à l'exception d'un plan très bref de la séquence 18, il n'apparaît pas dans le film un seul appareil qui ne soit un hydravion de l'entre-deux-guerres : cela fonctionne comme une obsession constructive, une convention proprement fabulatoire, d'autant plus forte qu'elle s'insinue dans la perception du spectateur à proportion du réalisme historique et dessiné des machines.

La mythologie qui se crée possède une couleur, ou plutôt une bannière tricolore – qui n'est pas exactement celle du drapeau italien, très présent, quant à lui, dans les décors : une mythologie bleu, blanc et rouge. Bleu idéal et altier pour l'addition ou la fusion de la mer et du ciel adriatiques (la Méditerranée est, du reste, le siège historique de nos mythologies antiques), blanc maternel – et peut-être couleur du neutre et de l'épuisement des contraires –, pour la Voix Lactée, les sillages blancs, l'écharpe de Porco claquant au vent et les nuages protecteurs, rouge politique et terrestre de l'avion et des cerises-gouttes de sang de la Commune, enfin.





Cette « ère » bleue et rouge des hydravions de l'entre-deux-guerres, déjà en elle-même création utopique, se trouve donc creusée en son sein par le blanc des nuages, et du souvenir des années 1910 ou des « exploits » aériens de la Première Guerre mondiale, dont Jean Renoir avait tiré la nostalgique et désenchantée *Grande Illusion* (1937) : *Porco Rosso* est creusé par ses deux *flash-backs*, surtout celui de la séquence 17, dans lequel se dit et se cache à la fois la vérité du film.

Naissances - Enfances

L'originalité de *Porco Rosso* est de se servir de deux conventions à la fois, en principe intenables dans la même histoire car elles devraient s'annuler mutuellement : la convention qui consiste, sur le modèle de la fable anthropomorphique, à faire parler et vivre des animaux comme des humains (convention qui préside, par exemple, à l'immense majorité des *cartoons*), et celle qui exige du spectateur d'accepter le caractère conventionnel du dessin animé et de croire à l'histoire de ces faux humains aux formes simplistes comme s'ils étaient des organismes complets ciné-photographiés (un exemple contemporain est *Le Tombeau des Lucioles*, Japon, 1989, réalisé par l'ami d'Hayao Miyazaki, Isao Takahata, et produit, comme *Porco Rosso*, par le studio Ghibli).

En effet, en plein centre d'un film qui joue admirablement de la seconde convention (grâce, notamment, à un réalisme des comportements, des situations, des dialogues, des postures, et à la grande qualité graphique des décors, des couleurs, et des ombres et reflets), le visage porcin du héros principal, qui apparaît à peu près dans toutes les scènes, vient

imposer une immense énigme de l'espèce, qui se présente pourtant comme naturelle.

Sa face de cochon se voit, pourrait-on dire en français, « comme le nez au milieu de la figure », et il est intéressant que son animalité se révèle précisément au lieu du *visage*, dont on sait qu'il représente, dans la vie comme au cinéma, le lieu privilégié de l'individualité, le siège d'une communication primordiale proprement humaine. (Une caractérisation animale par toute autre partie du corps tirerait trop vers le bas, vers la bestialité, la punition des dieux, ou le démoniaque.) Le fait de mélanger des humains et des animaux anthropomorphisés n'est pas en soi nouveau, ni dans la représentation graphique en général ni dans le dessin animé en particulier, mais l'idée de réserver au seul visage du seul personnage principal une tête animale, et surtout de problématiser cette petite différence dans le scénario, est absolument originale, et a plus d'implications mythologiques qu'on ne pourrait l'imaginer tout d'abord.

Ainsi, la question classique de la conception et de la naissance, toujours explicitement ou implicitement liée au travail de l'« animation », se trouve déplacée sur la naissance de la métamorphose de Marco en Porco, sur l'origine de ce « sortilège ».

Cette explication sous-entend, et renouvelle encore une fois dans l'histoire du dessin animé, l'interrogation sur la place des concepteurs, ceux qui sont à l'origine de ces êtres adorables ou détestables, mais en tous cas enfantins, que sont les *toons* : les dessinateurs, « parents » de leurs personnages².

L'explication de la grande énigme des règnes et des espèces, propre à tout le cinéma d'animation, est renvoyée, dans *Porco Rosso*, aux nuages, à « ce qui est en haut », au passé, et à la mort.



Naissances - Renaissances

« Animer », avant d'être un terme technique de cinéma, fait partie du vocabulaire de la métaphysique, et signifie « donner la vie ». Le cinéma d'« animation » se trouve d'emblée situé au carrefour des interrogations les plus archaïques et les plus indécidables, du totémisme à la génétique, celles qui concernent la vie et la mort de l'individu et de l'espèce, la définition de l'enfance et du commencement, de l'invention et de l'âme, – aussi disproportionné que cela puisse paraître au regard de la réalité marchande du dessin animé.

Porco Rosso, on l'a dit, est troué par deux *flash-backs*, liés à la couleur blanche. Dans le premier, la « dame en robe blanche » (Gina, selon les mots de Fio) lève la tête et repense à sa jeunesse d'avant-guerre. On la voit s'envoler, sans doute pour la « première fois » – on songe aux représentations des débuts de l'aviation –, avec Marco, sur un hydravion assez primitif. Ses jupes se soulèvent sous l'effet du vent de la course et découvrent de chastes jupons blancs ; Marco semble terriblement gêné et affolé, il se retourne vivement et les deux jeunes gens rosissent de honte. (Le refus d'une sexualité normale, assez caractéristique du *cartoon*, est rendu, dans *Porco Rosso*, par l'addition et l'opposition des deux hommes, Curtis et Marco, l'un, Don Juan de pacotille qui veut toutes les épouser, l'autre qui n'en veut épouser aucune.)



Ici, à travers ce refus symbolique de toute sexualité adulte, bien propre à caractériser les *toons* en général, qui sont, comme les enfants selon Freud, des « pervers polymorphes », l'idée de la conception se donne déjà comme une énigme. Au lieu qui pourrait être celui, maternel, de la naissance des enfants, il n'y a déjà que le *blanc* des jupons et des pantalons, et le *vent* créé par l'envol des hydravions.

Le second *flash-back*, qui se passe dans l'immensité blanche des nuages, fait basculer le film dans la mythologie qui lui est propre, puisqu'il est censé donner enfin l'explication de la métamorphose de Marco en cochon. Or, que nous apprend-il ?

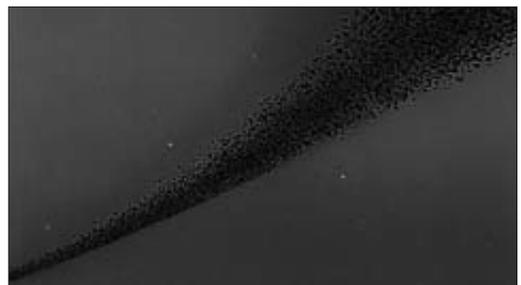
- Le sortilège est lié à la guerre et au massacre d'êtres humains qu'elle représente, c'est-à-dire à la mort : tout commence par un duel aérien particulièrement meurtrier pendant 1914-1918.
- Marco, émergeant d'un blanc laiteux avec son appareil, semble voguer sur une Mer de nuages (la fusion de la mer et du ciel est enfin réalisée, l'aspect laiteux du blanc et l'allusion à la Mer primordiale renvoient à la maternité, c'est-à-dire à la naissance), comme s'il se trouvait brusquement dans des Limbes, ni mort ni vivant (on peut même penser à la mer de lait des mystiques).
- Marco accède à un au-delà, qui se présente sous la forme d'un « au-dessus », comme quelques héros humains privilégiés ont, dans la mythologie classique, momentanément accès au royaume des dieux, et peuvent, à leur retour, en témoigner au commun des mortels.
- Il a connaissance de la Voie Lactée (à nouveau le lait) des aviateurs de guerre, qui est comme un Purgatoire ou une Errance imposée dans la mort. Il est fondamental, à ce moment, que l'on ne sache pas leur destination, Enfer ou Paradis.

Marco ne témoigne pas en paroles de ce qu'il a vu et connu, puisqu'il reste secret sur son expérience surhumaine (le récit fait à Fio, dont le spectateur voit des images, occulte la Vision elle-même, celle que l'on doit supposer assez forte pour aboutir à la Transfiguration), mais par le seul langage du corps.

On peut dire qu'il eut la connaissance suprême du grand « Dessein Animé » : du destin des âmes des aviateurs, et, au-delà, de celui de ces êtres qui sont « animés », faits d'encre et de papier mais aussi dotés, plus ou moins artificiellement, d'une âme.

Il est possible que ce destin ne soit qu'une « Grande Illusion », pour reprendre le titre du célèbre film de Jean Renoir, et cette prétendue Connaissance une Ânerie suprême.

L'indécision entre le haut et le bas, le grandiose et le ridicule, l'angélisme et la bestialité, la cosmogonie et la caricature, n'est pas le propre du message délivré par le flash-back central de *Porco Rosso* : il entre dans la construction initiatique très profonde de ces histoires enfantines dont le modèle inégalé est le *Pinocchio* de Carlo Collodi (paru en feuilleton entre 1881 et 1883, à ne pas confondre avec l'adaptation de Walt Disney en dessin animé, incroyablement réductrice et à contresens par rapport au récit écrit originel).



En effet, l'ultime phase de la métamorphose continuée de Pinocchio (dont les consonnances du nom, la nationalité italienne, et les aventures marines rapprochent, du reste, de Porco) est le passage par la bestialité de l'âne : après son séjour au *Paese dei Balocchi* (« Pays des Jouets », ou « des Passe-Temps »), la marionnette se transforme en âne, puis retrouve sa forme initiale sous la mer, après que les poissons lui ont mangé tout le poil proprement bestial (toute la « bourre » du « bourricot ») « jusqu'à l'os... c'est-à-dire au bois » (Collodi avait traduit en italien *Peau d'âne* de Charles Perrault en 1875). C'est de cette métamorphose finale que le pantin pourra renaître, et devenir ensuite un petit garçon. C'est donc seulement en ayant été jusqu'au bout de l'animalité, une fois « débourré », qu'il pourra ne plus faire d'« âneries ».

Marco fait le chemin à l'envers : lui aussi, sous la Voie Lactée, « perd son Temps » (les « jours alcyoniens » que vit parfois Porco après son expérience, – voir les *Promenades pédagogiques* –, sont l'équivalent du temps arrêté du Pays des Jouets collodien), et revient en animal, mais justement parce qu'il était un adulte, un guerrier, un tueur : un « porc » en puissance.

C'est comme si la connaissance suprême l'avait fait revenir du monde redoublé du Dessin animé. Il a vu les Âmes, et en revient « animé », c'est-à-dire à la fois en âne, comme Pinocchio, en bête de dessin animé classique, comme le Porky Pig de

Tex Avery, et en âme, bonne âme et esprit supérieur, plus sage et plus intelligent que les humains infantiles et agressifs qui l'entourent.

Ainsi se justifient pleinement, dans le film tout entier, la mise en abyme du dessin animé muet vu au cinéma, l'allusion au mythe classique d'Alcyoné, dont on trouve le récit dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (voir, plus loin, les Promenades pédagogiques), l'importance de la reconstruction de l'hydravion rouge, qui est l'équivalent machinique de la *nouvelle naissance* de Porco (pendant le « travail » exclusivement féminin de l'usine Piccolo, celui-ci est représenté à la fois en futur père attendant nerveusement, et en train de bercer un nouveau-né) et l'allusion finale – ultime mystère métamorphique – au baiser du conte de fées qui transforme le crapaud en prince charmant, et s'accompagne du don du chapeau, le canotier, avec lequel Fio rend à Marco sa jeunesse et son humanité. ■

1. Et proposée intégralement en version française dans l'album *Porco Rosso, la légende*, Éditions Glénat, 1995.

2. Nous avons développé cette question en comparant le scénario de *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, É.-U., 1988) aux autres films d'animation mélangeant les *toons* et les humains photographiés, dans notre ouvrage *La Lettre volante, quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, collection « L'œil vivant », 1997.



Déroutant

1. Un synopsis polyglotte approximatif fait l'originalité du générique de *Porco Rosso*. Dix souris vertes, dont les yeux peuvent aussi évoquer les impacts d'une rafale de mitrailleuse, traversent l'écran noir au son démodé d'une vieille Underwood ; la version en arabe, qui court à rebrousse-poil, métaphorise discrètement l'anti-conformisme du futur héros du film.

2. (0.45) Le point de vue descendant des nuages, nous découvrons, dans un repaire naturel d'une grande quiétude, un hydravion rouge amarré à un ponton auprès de son pilote, paisiblement assoupi sur la plage. Le chasseur de primes Marco Pagotto, surnommé « Porco Rosso », qui ne dévoile pas immédiatement un visage de cochon moustachu aux yeux protégés par une double paire de lunettes noires, se décide à reprendre du service, pour des raisons financières mais aussi humanistes et même chevaleresques : le gang des Mamma Auito (« Maman Au secours ! » en italien) a enlevé des petites filles sur un bateau de tourisme. Après un démarrage poussif, il sort de son île privée et l'ombre de sa machine se détache majestueusement du grand bleu.

3. (3.07) Malgré quelques problèmes mécaniques, Porco fait vite la démonstration de son écrasante supériorité dans le maniement des hydravions de combat, qui formeront le type de personnages le plus répandu du film. Il repère le bateau attaqué, déjoue la ruse grossière du gang des pirates de l'Adriatique, rencontre dans le ciel un hydravion de tourisme qui l'acclame comme un héros, retrouve sans mal le lourd appareil des Mamma Aiuto, et réduit rapidement ceux-ci à néant. Les turbulentes fillettes prises en otage nagent d'un engin à l'autre, et Porco victorieux dérive doucement sur un bateau-avion transformé en véritable jardin d'enfants.

4. (8.51) Chez Gina, à l'hôtel Adriano, fréquenté par les pilotes d'hydravion notamment parce qu'il est situé sur un îlot, l'association des pirates air-mer (l'« Aero Viking ») commente avec fureur la nouvelle du dernier exploit du justicier porcin. Pendant que Gina chante *Le Temps des cerises*, nous constatons qu'elle séduit tous les aviateurs sans exception, que le syndicat des pirates de l'Adriatique s'est payé un mercenaire américain, Curtis, dont le nom est aussi celui de son hydravion, un



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9

fameux appareil des années vingt, et que Porco est célèbre pour ses exploits aériens. Les deux futurs ennemis font connaissance dans ce territoire neutre, également charmés par celle qui semble être l'enjeu symbolique de leur futur duel.

5. (13.06) « Il y a des choses qui ne se disent que dans l'intimité » a glissé un cochon donjuanesque et aventurier sûr de son charme à l'oreille d'une élégante *flapper* attablée qui en glousse d'aise. Mais la phrase de Porco s'applique aussi, l'instant d'après, cette fois sans sous-entendu égrillard, au tête-à-tête avec Gina, pendant lequel celle-ci évoque avec nostalgie les copains d'autrefois, la vie des pionniers de l'aviation sur l'eau d'avant la Grande Guerre. Elle parle d'un « sortilège » qui transforma la tête de son ami Marco en l'animalisant. Sur la dernière photo qu'elle possède de lui en humain, on suppose que c'est Marco-Porco qui a rayé de traits vengeurs ceux de son visage ancien.

6. (14.51) A bord du vaporetto *Alcione* (« Alcyoné » en italien) attaché à l'hôtel de Gina, Porco se rend sur le continent pour déposer de l'argent à la banque et acheter des armes. On ressent une agitation politique et militaire dans la ville : nous sommes en Italie en 1929, Mussolini est au pouvoir depuis 1922, l'armée régulière vient d'intégrer en son sein les groupes paramilitaires fascistes, et tout le monde doit marcher au pas de la dictature.

7. (16.40) Toute la coalition de l'Aero Viking (une armada bigarrée de gros hydravions), y compris les tonitruants Mamma Aiuto avec leur appareil rafistolé et Curtis volant dans le soleil en chien de garde, attaque le paquebot *Reine de la Méditerranée*. Deux chasseurs légers jaillissent des flancs du bateau, ce qui suffit à inquiéter les pirates, mais Curtis se met en piqué...

8. (19.04) La radio informe Porco du coup de main des pirates, qui le provoquent personnellement. Se moquant de leur comportement puéril, il se met en route pour Milan afin de faire réviser son Savoia S-21 qui s'essouffle de plus en plus. En chemin, il se fait attaquer par Curtis, désireux de braver le héros, pour honorer son contrat autant que pour la gloire. Malgré une fuite dans le blanc des nuées, il se fait réduire en morceaux à cause des pannes mécaniques, et on le retrouve caché sous des frondaisons dans une île déserte.

9. (24.18) Porco téléphone à Gina qu'il est vivant. Elle réagit très vivement, reprochant aux pilotes leur inconscience. Il part à Milan accompagné des restes de son appareil, à la proue d'un caboteur, puis à l'arrière d'un train de marchandise. Il arrive enfin de nuit, en camion, dans l'entreprise *Piccolo*, où il est accueilli par le patron et sa petite

filles. Des tractations commencent, concernant, d'une part, l'argent du chantier de réparation du Savoia (il ruine, puis endettera Porco au fur et à mesure des améliorations nécessaires), et, d'autre part, les capacités de Fio Piccolo, la petite fille de dix-sept ans, à dessiner les plans et à diriger la renaissance de l'hydravion rouge.

10. (30.13) Des hydravions tricolores survolent Milan, une péniche passe, Porco se lave le visage – il montre un bref instant ses yeux sans lunettes –, et Fio achève sa nuit de travail sur les plans du nouveau Savoia. Porco est séduit et l'accepte comme technicienne. Le travail à l'usine-manufacture se met en place : les hommes sont partis, il n'y aura que des femmes de la famille. Porco les accueille en costume chic. Un repas italien est pris en commun avant l'ouvrage.

11. (34.06) Piccolo fait s'envoler le toit de sa fabrique en montrant à Porco la puissance du nouveau moteur : un Fiat Folgore AS2, qui remplacera l'ancien Isota Fraschini Aso. L'usine est une véritable ruche, et l'on dirait qu'on y construit un avion de modélisme grande nature, car le Savoia S-21 est, hormis le moteur, et comme la plupart des autres appareils du film, entièrement en bois. Pendant que les femmes travaillent à la naissance de l'avion, Porco berce un nouveau-né.

12. (36.43) À Milan, Marco rencontre dans un cinéma un ancien camarade de l'armée de l'air italienne, dont il a fait partie, qui l'informe des menaces qui pèsent sur lui venant des fascistes, en tant que franc-tireur, démissionnaire et subversif. Le film que Marco juge un navet, et son ami militaire un bon film, est un *cartoon* des années vingt, mélange du premier Mickey, d'un film de terreur japonais avec dragon cracheur et d'un mélodrame à l'eau de rose, dans lequel un cochon, caricature de Porco, est vaincu par une souris, caricature de Curtis. En sortant du cinéma, Marco retrouve Fio en camion, et, suivi par la police secrète, il s'en débarrasse en provoquant un accident.

13. (40.02) On se prépare à un départ clandestin de nuit, chez Piccolo. Fio installe sa cabine privée dans l'avion afin d'accompagner Porco, sous prétexte des essais techniques, d'assurer le remboursement de la dette, et d'innocenter l'entreprise en faisant croire à un kidnapping. Malgré son indignation, l'aventurier solitaire et macho ne peut répondre à ces arguments. Sous les coups de feu de la police secrète, ils quittent l'atelier par la voie aquatique, remontent à toute allure un canal puis un autre en pleine ville (probablement le Naviglio Pavese et le Naviglio Grande), évitant les péniches et les piles de pont, puis s'envolent avec panache dans le ciel de la Lombardie, avant de rejoindre à basse altitude les côtes de l'Adriatique.



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17

14. (46.55) Pendant ce temps-là... Curtis s'introduit dans le jardin secret de Gina, qui jouxte son hôtel. Il lui conte fleurette en lui promettant l'Amérique : Hollywood, le mariage, et même la Maison Blanche. Gina se moque gentiment du séducteur, et lui révèle son amour secret de toujours pour Marco-Porco. Celui-ci vient justement parader en avion autour de l'île, ce qui ramène Gina à ses souvenirs d'avant-guerre (premier *flash-back* du film), lorsqu'un Marco humain et rougissant faisait s'envoler ses jupons en même temps que des prototypes d'hydravions. À présent, dans le ciel, c'est Fio qui demande des explications sur l'histoire de Gina, puis les deux aventuriers de circonstance approchent du repaire naturel de Porco.

15. (53.55) Fio admire le lieu paradisiaque, mais on s'aperçoit brusquement qu'il était infesté d'ennemis : toute la colonie des pirates y attendait Porco pour en découdre. Celui-ci commence à amadouer les bêtes-et-méchants en faisant l'éloge de la constructrice d'hydravions, mais c'est surtout Fio elle-même qui les retourne complètement en leur faisant la morale : ils doivent sauver l'honneur des pilotes d'hydravions, et aussi se laver (ce qui sous-entend que ce sont eux qui sont sales comme des cochons). « J'suis mort de honte ! » conclut sans rire le chef des Mamma Aiuto. Le coup de théâtre se parachève avec le saut magique de Curtis du haut de la falaise qui vient se mêler à la discussion. Immédiatement subjugué par Fio, et fourni en dollars, il accepte le pari lancé imprudemment par celle-ci : un duel aérien opposera Porco et Curtis, dont l'enjeu sera le remboursement total de la dette des réparations du Savoia d'une part, et la main de la jeune fille d'autre part.

16. (1.00.04) Les pirates partis, le repaire intime de Porco n'est plus envahi que par une femme, touchée par ses compliments, qui frissonne puis qui a trop chaud et se déshabille pour aller se baigner, qui le voit en humain au bivouac une fois couchée pas trop loin de lui, qui lui réclame des confidences, et qui essaye de lui voler un baiser sous le prétexte de la fable du prince transformé en crapaud, bref qui donne tous les signes de l'amour. Comme un personnage hawkzien, il n'abuse pas de la situation, et raconte seulement une aventure extraordinaire (second *flash-back*).

17. (1.04.00) Après une très meurtrière bataille aérienne durant la guerre, Marco inconscient s'était retrouvé glissant sur « la Mer de Nuages » avec au-dessus de lui, une nuée semblable à « une Voie Lactée ». À côté de lui monte bientôt verticalement en avion son meilleur ami, Berlini, qui venait de se marier avec Gina. Il ne peut le retenir, celui-ci étant déjà mort, et il s'aperçoit qu'il rejoint la voie lactée, en fait une légion dantesque formée par tous les cadavres d'appareils descendus au combat.

Le sens de cet épisode mythologique de sa vie de pilote n'est pas définitivement fixé : Fio affirme que Dieu a voulu l'épargner, il pense plutôt qu'il a été condamné à la solitude ; les pilotes de guerre sont au Paradis, ou peut-être en Enfer pour avoir tant tué avant de mourir ; ils sont « les meilleurs », mais aussi les pires ; nous savons que Marco est revenu de ces limbes en Porco, mais non si son sortilège est une punition des dieux ou un choix de l'homme révolté. Fio réussit à l'embrasser.

18. (1.08.34) Le « duel du siècle » entre Porco et Curtis s'engage sur un îlot dans une ambiance de kermesse, devant une foule de truands des mers et des airs. Les enjeux (Fio et un sac de dollars) sont présentés par le chef des Mamma Aiuto. Curtis déclare à Fio – qui lui tire la langue – qu'ils se marieront à l'église. Le combat s'engage. Porco, qui ne veut pas tirer pour tuer, le domine mais ne peut gagner. Les munitions épuisées, on s'envoie des outils à la figure, puis on décide d'en finir au sol.

19. (1.17.46) Un ring improvisé se constitue dans l'eau au pied des hydravions. Pendant un combat aux poings digne d'un western classique, jusqu'à épuisement des deux boxeurs, Curtis apprend à Porco que Gina l'aime en secret. Celle-ci essaye de prévenir Porco par radio de l'arrivée de l'armée (« As de cœur à Porco ») puis arrive avec son hydravion. Soutenu par Fio, Porco, groggy, sort *in extremis* de l'eau pour sauver la jeune fille du mariage avec Curtis. Déclaré vainqueur, il reçoit un baiser de Fio sur sa face tuméfiée (un de ses verres de lunettes a pris une forme de cœur !).

20. (1.22.40) Il choisit cependant de rester un célibataire endurci, et envoie sans ménagement dans l'appareil de Gina à la fois Fio et le sac d'argent, montrant ainsi le caractère désintéressé de ses combats. Fio lui vole néanmoins à nouveau un baiser, ce qui entraîne peut-être la conséquence de la fable, car lorsque les deux ex-ennemis décident de rejoindre leur avion ensemble pour attirer l'armée officielle, le visage de Porco fait sursauter Curtis. Marco refuse cependant de se retourner

21. (1.24.00) **Épilogue :** Fio, en *jet* privé moderne, raconte que le temps a passé : à l'hôtel, les pirates sont devenus de paisibles vieillards. Curtis a réussi à Hollywood comme le montre une affiche de film et « le pari que Gina a fait avec elle-même est devenu *notre* secret. »

22. (1.25.35) Une chanson originale : *Je vous parlerai de ce temps*, aux accents nostalgiques, est chantée en japonais pendant le générique de fin, accompagné d'illustrations évoquant librement le film. Un *jet* aux couleurs de l'Italie trace un sillage blanc entre les nuages, pour la beauté du geste et l'affirmation de la liberté du trait dans l'espace, comme une calligraphie.

H. J. -L.



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20

Analyse de séquence

Séquence 2,
24 plans, 2'22"

L'incipit, ou comment
lire un film à travers
sa séquence d'ouverture.

1. (18") Ouverture au noir. Contreplongée sur le ciel bleu vu par une trouée rocheuse et verdoyante. Un gros nuage blanc passe lentement de droite à gauche. Panoramique haut-bas le long d'une falaise de craie ensoleillée. Dans un silence mat, un écho léger se fait entendre. On reconnaît progressivement *Le Temps des cerises*. Le cadre final montre une plage de sable blanc, un peu d'eau bleue, l'hydravion rouge qui repose sur elle, immobile, et une sorte d'habitat troglodyte dans le refuge naturel de la roche. Une barque est couchée sur le flanc.

2. (11") Hydravion attaché à un ponton sommaire, vu de profil. Panoramique gauche-droite qui suit le ponton pour arriver sur Porco Rosso au repos : transat, parapluie attaché faisant office de parasol, pieds sur la table, téléphone.

3. (4") Gros plan table avec poste de TSF, bouteille, verre, pomme à demi mangée, boîte d'allumettes, mégots de cigarettes, et bottes sur la table.

4. (12") Plan rapproché taille, en plongée, sur Porco dans son transat, un magazine de cinéma sur le visage (« Mare blu » sur une page, « Cinema » sur l'autre, avec une élégante des années vingt). Il dort et ronfle un peu. Sonnerie du téléphone.

5. (6") Gros plan téléphone en plongée. Une main gantée cherche le combiné et décroche.

6. (16") Raccord à 180°. Plan d'ensemble sur Porco qui répond au téléphone. Il refuse d'aller se battre contre du menu fretin, et pour sauver des pièces d'or, mais rapproche la table avec ses pieds afin d'éteindre la radio pour mieux entendre.

7. (5") Plan rapproché poitrine sur Porco. Son visage est caché par le journal. Quand on lui parle d'enfants menacés, il accepte le marché et jette le journal.

8. (5") Plongée sur le bateau attaqué par les Mamma Aiuto. Un instant, l'aile en gros plan, avec peinture de guerre et tête de mort, envahit toute l'image.

9. (2") Travelling gauche-droite, amerrissage violent des Mamma Aiuto vu depuis le bateau de tourisme.

10. (3") Avant de l'hydravion des pirates tonitruants, vu en trois-quart gauche.

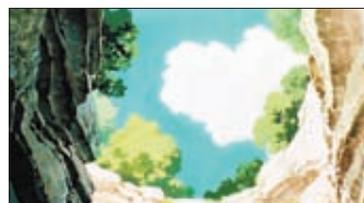
11. (5") Contre-plongée sur les petites filles derrière la rembarde du bateau.

12. (9") Départ de Porco. Vue arrière de l'hydravion et du ponton. Une musique entraînante, qui a débuté *sotto voce* au plan 11, se fait entendre (cuivres et violons).

13. (10") Plan rapproché sur le moteur de l'hydravion et Porco tournant la manivelle. Coïncidence audiovisuelle : le début d'un motif musical nouveau – le thème principal – correspond au geste de tourner la manivelle.

14. (1") Gros plan jambe de Porco sur une pédale, et divers instruments de navigation sur fond de coque en bois.

15. (4") Idem plan 13, démarrage de l'hélice, et gros nuage marron.





6



11



19



7



12



21



7



13



23



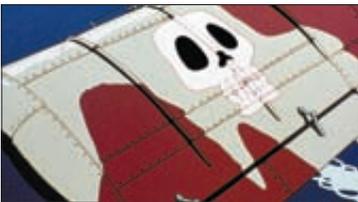
8



14



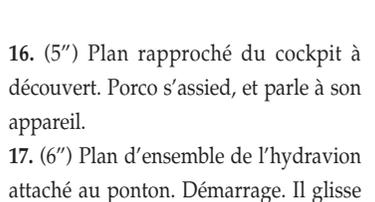
24



8



15



16. (5^e) Plan rapproché du cockpit à découvert. Porco s'assied, et parle à son appareil.



9



17

17. (6^e) Plan d'ensemble de l'hydravion attaché au ponton. Démarrage. Il glisse sur l'eau.



10



18

18. (4^e) Le cirque rocheux depuis la plage. Table et parapluie-parasol au 1^{er} plan.

19. (4^e) Plan d'ensemble vu de face du passage dans le rocher.

20. (2^e) Gros plan main sur une manette.

21. (3^e) Hydravion vu de profil.

22. (1^{er}) Sortie de la brèche du rocher vers le soleil.

23. (4^e) Décollage de l'hydravion. L'ombre se détache de la mer.

24. (2^e) Plongée sur le décollage. Vues du ciel, le sillon blanc laissé dans la mer, et l'île-refuge de Porco.

Qu'est-ce qu'un *incipit* ?

L'*incipit*, qui désigne les premiers mots d'un texte écrit ou les premières notes d'un ouvrage de musique (par référence à la locution latine des manuscrits du Moyen Âge : *Incipit liber*, « ici commence le livre »), correspond, au cinéma, à la première séquence d'un film, voire au plan qui débute celle-ci – plutôt qu'à son générique, sauf si les deux sont confondus : on parle alors de « générique diégétisé » –, et peut y être étudié en tant que tel de la même façon qu'en littérature ou en musique.

Il est très courant de rechercher, dans le début d'une œuvre, les thèmes qui seront développés par la suite. Le modèle est alors *l'ouverture* d'un opéra, et il faut entendre le mot « thème » à la fois dans le sens musical technique d'un accord de quelques notes qui formera l'ossature de variations futures, et dans le sens plus large d'une coloration émotionnelle, que l'on retrouvera dans les moments-clés de l'œuvre qui vient, et qui formera probablement le souvenir d'ensemble que l'on en conservera. Dans ces deux sens, *Porco Rosso* possède une séquence d'ouverture.

L'*incipit*, au-delà, ou, plus exactement, en deçà de son caractère de fabrication artistique, constitue également, comme l'a expliqué Louis Aragon dans son ouvrage *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*¹, l'un des lieux privilégiés pour la connaissance concrète du mystère de la création. Il est cette phrase issue de l'inconscient, à la fois bizarre et banale, dérisoire et insolite, « généralement absurde », sur laquelle pourtant va reposer l'œuvre entière, et à partir de laquelle

elle va être engendrée. Jusqu'à se refermer sur une phrase peut-être plus mystérieuse encore, *l'explicit* (ou *desinit*).

Dans le cinéma de long métrage, et *a fortiori* dans le dessin animé de long métrage, entreprise à haut risque financier et à très lourd dispositif technique, l'habitude normalisatrice des recettes de scénario – dont les « script-docteurs », aides-scénaristes en mal de symptômes qui prétendent guérir les pièces de Shakespeare de leur aspect ennuyeux sont le résultat caricatural contemporain –, a tendance à gommer le caractère fulgurant et prémonitoire des premières intuitions qui font un film. Ce n'est pas le cas dans celui de Hayao Miyazaki, dont le titre à lui seul, formé de deux mots en italien mais qui peuvent sonner japonais à des oreilles nippones (ainsi que « mamayuto »), semble déjà participer de *l'incipit* aragonien, au même titre que les deux images à la fois banales et bizarres qu'il rassemble dans une relation elle-même étrange dans sa gratuité : celle d'un hydravion rouge appartenant à un antifasciste qui écoute *Le Temps des cerises*, et celle d'un ex-pilote de 14-18 possédant une tête de cochon.

Le studio Ghibli, autrement dit l'entreprise « à visage humain » cofondée par le réalisateur de *Porco Rosso*, a permis à celui-ci d'échafauder la fiction sur ce rien qui est tout que constitue *l'incipit* au sens d'idée saugrenue mais intangible (en l'occurrence un humain à visage porcin), et c'est à peine si cette idée se transforme, au cours du film, en *MacGuffin*, c'est-à-dire en truc de scénariste², à peine si elle perd en cours de route « l'insolite ou l'insolence de l'éclairage par elles d'emblée donné »³.

Ouverture

Tout d'abord, on ne sait rien. Après deux minutes vingt-deux, l'on sait tout. C'est la règle.

Le film, en effet, ne dira ni plus ni moins que ce qui est dit dans la séquence :

- un hydravion rouge est le héros principal (il apparaîtra dans presque toutes les séquences) ;
- il a besoin de réparations (elles constitueront le centre du film) ;
- un chasseur de primes au grand cœur combat des pirates infantiles (c'est l'action principale) ;
- il a la nostalgie du « temps des cerises » (c'est le ton du film, porté par Gina et Marco) ;
- son visage de porc est une énigme (elle ne sera pas élucidée, mais relancée).

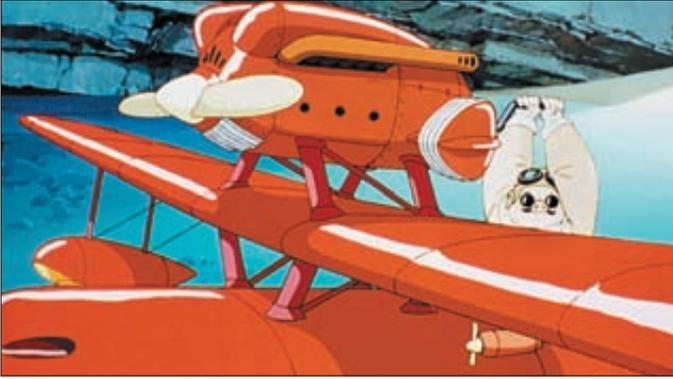
La bande-son est une « ouverture » plus explicite encore. Une opposition entre calme et fureur, immobilité et mouvement, est notable, d'abord entre les plans 1 à 4 et les suivants, puis par l'irruption de l'action parallèle des Mamma Aiuto (plans 8 à 11), à l'intensité sonore beaucoup plus élevée que le reste de la séquence.

Au *silence* rendu par la lenteur des mouvements (plans 1 et 2, mouvement interne des nuages, et mouvements « d'appareil ») et par l'ensevelissement du

1. Skira, collection « Les sentiers de la création », 1969.

2. L'un des plus fameux du cinéma classique de fiction, celui qui consiste à entraîner le spectateur sur une fausse piste de peu d'intérêt pour la fin de l'histoire, par exemple un microfilm dont on ne connaîtra jamais le contenu une fois celui-ci retrouvé, mais qui permet de structurer le scénario. Voir le *Cahier de notes sur... Jeune et innocent*, par A. Bergala.

3. Louis Aragon, ouvrage cité, p. 77.



paysage, autant que par l'absence technique initiale de sons (début du plan 1), et au discret *crescendo* de la chanson doucement nostalgique entendue à la radio (plans 1 à 6), succèdent le bruit et la fureur de l'attaque des pirates ainsi qu'une musique « de film » (ou « extra-diégétique », ou « de fosse ») caractéristique des films d'aventures.

De la même manière, le film dans son ensemble fait alterner – selon une procédure scénaristique du reste peu originale – les scènes d'action et les scènes calmes (voir, par exemple, la succession des séquences 13, 14, 15, 16), et, un peu plus profondément, construit un héros double, homme d'action et de décision, affublé d'une apathie à la fois nostalgique et désabusée.

D'autre part, la partie calme de la séquence est représentée, du point de vue sonore, par une musique diégétique, ou « visualisée », c'est-à-dire dont la source est visible à l'écran et intégrée au décor et à l'histoire : la chanson *Le Temps des cerises* sortant d'un poste de radio. Elle porte avec elle une couleur (le rouge), elle est discursive (c'est une chanson, donc une musique accompagnée de mots et de sens, d'une caractérisation temporelle : « Jadis, géographique » : l'Europe et non le Japon, poli-

tique : c'est la chanson de la Commune), elle s'élève du sol (du poste de radio).

En revanche, la partie caractérisée par l'action est représentée par une musique extra-diégétique, « acousmatique », à savoir une entité sonore qu'on entend mais dont on ne voit pas l'origine à l'écran, dans le décor de l'histoire représentée : la « musique du film », et son thème principal qui apparaît, après une introduction entraînante, pour la première fois au plan 13.

Cette nouvelle opposition, qui redouble ou précise la première, se retrouve également dans le partage des scènes du film tout entier : alternent en effet des scènes de discussion intime, où c'est la parole qui fait lever les images, le plus souvent des images-souvenirs ou des images-rêves (c'est *l'aura* du passé qui fait « lever la tête »), et des scènes de simple action mais aussi de glissades dans le ciel, autrement dit des scènes de *vol pur*, où il ne s'agit plus de lever la tête, mais de la baisser ou de la tourner afin de piquer sur ses ennemis ou de virer dans l'azur.

La musique « de film », pour conventionnelle qu'elle

soit, conserve toujours cependant ce caractère démiurgique de « voix d'en haut », ou de musique céleste, ce qui n'interdit pas de rapprocher celle de *Porco Rosso* de son épisode mythologique central de la Mer de Nuages et de la Voie Lactée. Ce qui interdit encore moins de l'opposer à la voix terrestre et féminine du passé que représente *Le Temps des cerises*, comme un cochon s'oppose à un martin-pêcheur, à un gai rossignol ou à un merle moqueur.

Énigme et dévoilement

Très classiquement, l'ouverture de *Porco Rosso* est fondée sur l'énigme. Plus précisément sur un suspense de dévoilement, soit, forcément, un jeu sur le hors-champ.

Marco est hors champ au début du plan 1, et n'est pas perceptible à la fin, quoiqu'au milieu du cadre, le point de vue étant trop lointain pour qu'on le remarque sur son transat. Il en est de même au plan 2, mais on le repère en plan d'ensemble. Les deux premiers plans amènent donc le point de vue sur le héros, mais sans le montrer clairement. Le plan 3 le désigne par métonymie en ne montrant que ses pieds (l'opposé de la tête) sur la table, enfin le plan 4 est véritablement





centré sur lui, mais il faut attendre la fin du plan 7 pour qu'il se décide à ôter le magazine qui lui recouvre le visage. Cet effet de masque renforce et conclut les effets de hors-champ à proprement parler, et ménage la surprise du visage inhumain.

On connaît de tels effets de surprise dans l'histoire du cinéma : par exemple la découverte du visage d'Humphrey Bogart dans *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), au bout d'une heure de projection, et après que son personnage eut subi une opération de chirurgie esthétique. C'est cependant *Elephant Man* (David Lynch, 1980) qui pourrait contenir en apparence l'effet le plus proche de *Porco Rosso*, puisque son héros est également un être humain affublé, en quelque sorte, à cause d'une infirmité qui le déforme, d'une tête d'animal, et que la première vision du visage monstrueux,

offerte au spectateur devenu voyeur, est savamment et longuement retenue pendant tout le début du film.

La comparaison cependant permet de percevoir que l'effet de *Porco Rosso* est, pour ainsi dire, « surjoué » : le suspense est très court au lieu d'être long, il s'agit d'une surprise brutale et non d'une attente. Cet effet de mise en scène n'est donc que la préparation de l'énigme permanente que constitue le cochon humain dans tout le film, et notamment dans les plans 12 à 24 de cette séquence, où nous pouvons l'observer à loisir après en avoir été privé de nouveau, juste après son dévoilement, par la séquence de l'attaque du bateau.

L'énigme s'installe ainsi comme un être-là naturel, qui perdure, plutôt que comme un éphémère effet de style, comme une fin et non un moyen.

Boucles

Le premier plan, très construit, le plus long de toute la séquence, constitue à lui seul un *incipit*.

Il va du ciel à la plage, et lie ainsi le haut et le bas, soit, d'une part, le ciel et la mer, addition qui constitue l'univers double du monde des hydravions et de leurs pilotes, et, d'autre part, l'homme et la bête, le raffiné Marco Pagotto et la cochonnerie, voire l'ange qui vole dans l'azur et qui semble même avoir eu accès à un monde supra-naturel au-dessus des nuages et le guerrier tueur qui « descend » ses ennemis. (« Le malheur est que qui veut faire l'ange fait la bête », disait Pascal.)

Les mouvements des plans 1 et 2 se répondent harmonieusement : mouvement interne du nuage droite-gauche, pano haut-bas, pano gauche-droite. Dans leur dessin imaginaire, ils lient le ciel, et la nature en général, à l'hydravion rouge, puis l'appareil à son pilote, la machine à l'homme. Marco parle peu après à son avion en le tutoyant, comme à une personne ou à un animal de compagnie.

Si le film se trouve bouclé au plan près (de l'*incipit* à l'*explicit*, comme d'un pied à l'autre d'un arc-en-ciel, ou d'une main de jongleur à une autre disait Aragon, la balle « jouant son propre jeu en dehors du jongleur qui ne peut que fermer la main sur elle »⁴), puisque, partant d'un nuage, il se clôt sur quelques autres (voir Déroulant), la séquence initiale aussi se referme – ou plutôt se rouvre... – sur elle-même, en allant du ciel au ciel, et d'un gros nuage blanc à un fin sillage de même couleur dans l'eau.

Le début du film répond ainsi à sa fin par le sillage calligraphique du plan 24, devenu le sillon blanc d'un *jet* à la toute dernière image du film : façon de dire que la glissade sur l'eau prélude à celle du ciel, et que les deux grands bleus se rejoignent ; d'où l'idée du doublage français du cochon italien, aux lunettes noires et rondes, par Jean Reno, à la voix reconnaissable, et connu pour avoir joué un plongeur dans *Le Grand Bleu* de Luc Besson (1988) – soit cependant l'exact contraire de Porco, glisseur qui s'élève

avec légèreté et non tombeur qui s'enfoncé lesté. Insistance surtout sur le motif, annoncé tout en bas au début, et maîtrisé tout en haut après la fin de l'aventure de l'angoissante et ambiguë Voie Lactée de la séquence 17. Motif, qui explique sans expliquer la double nature, *haute et basse*, de Porco, et, partant, du cinéma d'animation en général à l'intérieur du cinéma.

Sur - jouet

La caractérisation du personnage reconduit cette idée : aviateur d'une extrême agilité dans l'action, Porco est aussi un matérialiste qui garde, si l'on peut dire, les pieds sur terre (des pieds de cochon !), et la tête froide (une tête...). Vrai héros, idéalisé par les femmes, il est aussi un être du passé abîmé par la guerre (comme son appareil, il est à réviser). Du point de vue « jeu d'acteurs », Porco est un spécialiste de l'*understatement* à la Bogart ou à la John Wayne (l'art de la litote, donc du « sous-jeu », qui consiste à bouger le moins possible et à s'extirper par des silences lourds de sens plutôt que par la réalité aérienne des paroles), mais cette caractérisation mène paradoxalement à une exagération des effets, c'est-à-dire à une sorte de

« cinéma filmé ». Le personnage possède en effet, un recul sur la narration de sa propre histoire. D'où son attitude désabusée. D'où la réussite de la voix de Jean Reno, voix aux effets lourds d'un acteur qui se caricature lui-même déjà presque autant qu'un Jean-Paul Belmondo.

- Porco choisit lui-même le moment de se lancer dans la bataille (plans 6-7) ;
- il a une revue de cinéma à la place du visage lorsqu'il nous apparaît (plan 4) ;
- sa solitude est médiatisée (radio, téléphone, fils qui partent hors champ et le relie au monde extérieur, voire, si l'on pousse un peu la lecture interprétative, au Narrateur) ;
- la musique qui accompagne son démarrage est caricaturale, comme un pastiche de film d'aventures (le dessin animé de long métrage se donne souvent comme une imitation du cinéma de prise de vues réelle) ;
- enfin, la manivelle qui démarre le moteur du Savoia est aussi bien une manivelle acoustique qui met en route le moteur fictionnel, puisqu'elle semble enclencher le motif central de la bande-son du film (plan 13) ,
- à moins qu'elle n'évoque la petite clé à tourner d'un avion-jouet (« ce n'est qu'un jeu... » : doute que l'on retrouve à la séquence 11, lorsque les ouvrières semblent fabriquer un exemplaire de modélisme).

Le paradoxe du paradoxe n'est pas qu'un acteur sur-joue l'*understatement*, car cela est fréquent, mais qu'un personnage de dessin animé puisse évoquer seulement l'une et l'autre des attitudes.

H. J. -L.





Promenades pédagogiques

Le Hagakuré, une éthique japonaise

Quoiqu'Hayao Miyazaki ait voulu placer nettement son histoire dans un contexte européen, il n'est pas absurde de lui rendre un terrain japonais.

Le père de l'auteur de *Porco Rosso* a fabriqué des avions pendant la Seconde Guerre mondiale : « Enfant, je détestais l'idée que la famille de mon père aille gagner de l'argent pour faire la guerre. » (Entretien dans *Positif*, juin 1995, p.82.) Cette réalité biographique place le réalisateur au centre du problème moral considérable qui agita les Japonais de l'après-guerre : leur pays, fasciste (comme l'Italie de *Porco Rosso*), ayant été désarmé, comme l'Allemagne, par les Alliés, et son armée impériale interdite, que faire de la traditionnelle éthique guerrière des samouraïs, dans un pays où travail et consommation allaient devenir les seules règles ? Quelle serait la relation des Japonais au courage, à la lâcheté, à l'honneur, à l'action guerrière, toutes questions qui furent, pour eux, centrales ?

C'est le grand écrivain Yukio Mishima qui remit scandaleusement au goût du jour, en 1967, le classique de l'éthique samouraï, le *Hagakuré* de Jocho Yamamoto (1659-1719), avec son livre : *Le Japon moderne et l'éthique samouraï, la voie du Hagakuré* (Gallimard, 1985, collection « Arcades ».)

En un sens, Miyazaki prend le contrepied absolu du samouraï de Mishima (qui finit par créer une milice paramilitaire néo-fasciste aux uniformes seyants), en faisant de Porco un guerrier tranquille, petit-gros bedonnant, soit le contrepied d'un certain Japon. Marco Pagotto est le contraire des *kamikaze*, que Mishima a pu glorifier au point de terminer sa vie de la même façon, mais pas en avion, par le spectaculaire suicide rituel des samouraïs. En même temps, la morale chevaleresque, et le détachement du personnage de Marco Pagotto, un peu plus sombrement aussi peut-être sa relation de proximité avec la mort (« La mort, pour Jocho – écrit Mishima en page 90 de l'ouvrage cité, lorsqu'il évoque justement les *kamikaze* – a l'éclat étrange, vif et frais du ciel bleu entre les nuages. »), peuvent rejoindre ponctuellement l'éthique du *Hagakuré*, qui délivre,

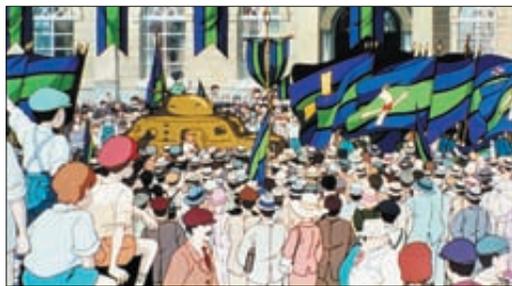
UNE IMAGE-RICOCHET

L'aventure incompréhensible de Marco-Porco est comme la condensation de celle d'Ulysse dans l'île de Circé : afin de lui imposer l'oubli du retour, la magicienne, d'une part transforme ses compagnons en porceux et, d'autre part, lui propose l'immortalité.

Circé transforme les compagnons d'Ulysse
illustration de A. et M. Provensen
pour une adaptation de l'Illiade et l'Odyssée
(1957, dr).

selon Mishima, une philosophie de l'action, une philosophie de l'amour, et une philosophie de la vie.

À titre d'exemples : « Quelque chose vous fait hésiter à accorder votre confiance à un homme qui laisse éclater son intelligence sur son visage. » ; « Il faut aborder les questions importantes avec légèreté. » (*Hagakuré*, Livre I, pour Porco) ; « La force ultime de l'amour est l'amour secret. » (*Hagakuré*, Livre II, pour Gina).



Animal Farm

Un étude du bestiaire dans le dessin animé, et, plus généralement, dans l'illustration, est possible à partir de la figure assez répandue du cochon.

Porky Pig est, par exemple, un personnage Warner Bros., qui apparaît pour la première fois chez Tex Avery dans un *cartoon* de 1936, *Gold Diggers of '49*. On pourrait comparer l'antifasciste Porco Rosso aux trois petits cochons antinazis de *The Blitz Wolf* (« Le très méchant loup », MGM, 1942) du même Tex Avery, variante politique de la fable des trois petits cochons, dans laquelle le loup est une caricature de Hitler. Le célèbre *Trois petits cochons* de Walt Disney, qui reçut un Oscar, est de 1933. Etc.

Un dessin animé britannique de long métrage constitue une adaptation du fameux récit anti-stalinien de George Orwell : *Animal Farm*, « La ferme des animaux » (John Halas et Joy Batchelor, 1954). Les porcs tyranniques qui exploitent le peuple des animaux de la ferme, après avoir dévoyé la révolte collective contre le cruel fermier humain, présentent une ressemblance de traits, voire d'animation très nette avec Porco Rosso. Une des dernières séquences du film prête à comparaison : le cénacle des

Porcs gouvernants devenus humains trop humains, se tenant désormais sur deux pieds, en costumes noirs, et galonnés, sont aperçus par l'âne qui mènera, dans le film, l'ultime révolte contre les tyrans, à travers une fenêtre. Ils se transforment alors tous en humains, prenant un instant tous ensemble la tête du fermier Jones, l'ancien exploitateur des animaux. Un flou. L'âne se frotte les yeux. Ils redeviennent des porcs. Il s'agit donc de l'exacte inversion de la scène de Fio au bivouac, lorsque, l'espace d'un instant, elle voit Porco retrouver son visage humain.

Une mythologie de l'eau, le vol sous-marin

Dans *France-Observateur*, en mars 1956, le critique André Bazin écrivait ceci à propos du premier film sur le travail du commandant Cousteau (*Le Monde du silence*, réalisé par Louis Malle) : « Il ne s'agit pas du symbolisme attaché à l'eau superficielle, mobile, ruisselante, lustrale, mais plutôt de l'Océan, de l'eau considérée comme une autre moitié de l'univers, milieu à trois dimensions, plus stable et homogène d'ailleurs que l'aérien et dont l'enveloppement nous affranchit de la pesanteur. Cette libération des chaînes terrestres est aussi bien symbolisée au fond par le poisson que par l'oiseau, mais traditionnellement, et pour des raisons évidentes, le rêve de l'homme ne se déployait guère que dans l'Azur. Sec, solaire, aérien. La mer scintillante de lumière n'était au poète méditerranéen qu'un toit tranquille où marchent les colombes, celui des focs et non des phoques.

C'est finalement la science plus forte que notre imagination qui devait, en révélant à l'homme ses virtualités de poisson, réaliser le vieux mythe du vol, bien davantage satisfait par le scaphandrier autonome que par la mécanique bruyante et collective de l'avion, aussi bête qu'un sous-marin, aussi dangereux qu'un scaphandre à tuyaux et à casque. Dans l'admirable tableau de Brueghel, Icare tombant à l'eau dans l'indifférence agreste préfigure Cousteau et ses compagnons plongeant au large de quelque falaise méditerranéenne, ignorés du paysan qui gratte son champ en les prenant pour des baigneurs. [...] L'homme enfin volait avec ses bras ! » (*Qu'est-ce que le cinéma ?* Éd. du Cerf, p. 36.)

Le mythe d'Alcyoné

On peut lire avec intérêt, pour étudier *Porco Rosso*, la belle histoire d'amour fou de Céyx et Alcyoné, contée par Ovide dans le livre XI de ses *Métamorphoses*. Le nom du bateau de Gina (« Alcione », nom italien d'Alcyoné), que l'on aperçoit à deux reprises dans le film, y invite.

Fille d'Éole, Alcyoné connaissait le danger des voyages en mer, et ne voulait pas se séparer de son époux, Céyx. Celui-ci meurt pourtant en mer, et son chagrin est tel que les dieux lui permettent de connaître la vérité en rêve, puis, lorsque le cadavre du noyé revient vers la rive, métamorphosent les deux amoureux en oiseaux de mer.

La tradition identifie les « alcyons » à différentes espèces : mouettes, pétrels, goélands, ou martins-pêcheurs. Les alcyons font leur nid sur la mer elle-même et couvent l'hiver sept jours avant et sept jours après le jour le plus court de l'année, période de grand calme dite des « jours alcyoniens ». C'est dans cet état que la mer est le plus souvent représentée dans *Porco Rosso*, pour laisser couvrir les grands hydravions.

Le mythe contient d'abord l'angoisse liée à la disparition en mer : « C'est l'eau qui m'effraie – dit Alcyoné chez Ovide –, et l'inquiétante image de la mer. J'ai vu naguère, sur le rivage, des débris de planches, et souvent, sur des tombeaux où ne reposait aucun corps, j'ai lu des noms. » Hayao Miyazaki dit avoir songé à l'aventure de Jean Mermoz, qui disparut au large de Dakar dans son hydravion « La Croix du Sud », pour inventer *Porco Rosso* ; Gina est une sorte d'Alcyoné.

Il contient également le motif de l'être à la fois volant et marin, qui plane au-dessus des flots, et, plus précisément



encore, chez Ovide, la séquence visuelle que le bond un peu magique de Gina, au début de la séquence 9, lors de la seconde apparition du nom de son bateau, évoque directement :

« Il est, au bord de l'eau, une jetée, œuvre de la main de l'homme [...] Alcyoné y bondit. Même – et ce fut un prodige qu'elle le pût – elle volait, et frappant l'air léger d'ailes qui venaient de naître, elle rasait, oiseau bien digne de pitié, la surface des ondes ; et, dans son vol, sa bouche, aux claquements de son bec effilé, fit entendre une sorte de chant triste et plaintif. »



Le sens du détail

Porco Rosso – comme tous les héros de sa génération – est un grand fumeur. Ses « Gitanes », bien françaises, situent l'environnement du film et le côté « Grande illusion » du personnage qui, d'ailleurs, fume littéralement lui-même à un moment (séquence 15).



Le Temps des cerises

Production textuelle à partir d'une chanson

L'étude des paroles de la chanson écrite par Clément peut déboucher sur une caractérisation du film. Le caractère nostalgique de la musique et du thème des regrets est repris dans le ton du film. L'idée d'un « temps » qui ne dure pas, d'une saison, pour les amours ou pour la paix et la liberté, rejoint celle du désir de Porco de planer dans un temps arrêté, de « se mettre en suspens entre ciel et terre » (Miyazaki, mai 1995.) Le jeu littéraire qui consiste à inonder la chanson de la couleur rouge (qui passe des « cerises », symboles de l'épanouissement, aux « gouttes de sang » et à la « plaie ouverte ») sans qu'elle soit jamais nommée, pas plus que le sens politique du souvenir de la Commune de Paris, donne au film son véritable motif initial.

Enfin cette façon de donner un sens politique en creux à un texte est reprise par le film, qui laisse voir, quant à lui, par déplacement et par condensation, le porc en chef qui, en 1929, s'agit au sol dans le chaos de l'anarchie du pouvoir : Benito Mussolini.

H. J.- L.

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Catherine Schapira et Eugène Andréanszky.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin

Impression : Raymond Vervinck

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce cahier de notes sur... *Porco Rosso* 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 Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*

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.

Nous remercions Laurent Hassid, Studio Canal +, Martine Laporte, Jean-Claude Bordes, AMLF, Laure Gaudenzi, Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.