

MON VOISIN TOTORO

RÉALISATION : Hayao MIYAZAKI

SCÉNARIO : Hayao MIYAZAKI

ANIMATION : Sato YOSHIHARU

MUSIQUE : Joe HISAISHI

JAPON

1988 - 1h26 - Couleur - Animation - VF

I) SYNOPSIS

Mei, quatre ans, et sa sœur Satsuki, dix ans, s'installent à la campagne avec leur père pour se rapprocher de l'hôpital où séjourne leur mère. Après avoir salué les voisins et dépoussiéré leur maison, elles découvrent la nature environnante où vivent d'étranges animaux, les Totoros, avec qui elles sympathisent. Car les Totoros se méritent, sinon, ils restent invisibles. Et lorsqu'ils sont contents, ils se laissent câliner en poussant un grognement marrant. Les Totoros initient les petites filles à faire germer les graines grâce à leur incantation magique. Un jour, alors que Satsuki et Mei attendent le retour de leur mère, elles apprennent que sa sortie de l'hôpital a été repoussée. Déçue, Mei décide alors d'aller lui rendre visite toute seule. La nuit tombe, Satsuki va demander l'aide de son voisin Totoro. Le grand Totoros appelle alors le chat-bus pour la recherche.....

II) ANALYSE

Il y a dans le film de Hayao MIYAZAKI une séquence qui dévoile sans ambiguïté l'une des principales sources littéraires de MON VOISIN TOTORO. Le réalisateur fait dire à ses héroïnes, Mei et Satsuki, découvrant que les graines magiques ont vraiment poussé dans la nuit:

Mei : "Ça a marché"

Satsuki : "Ça a marché"

Mei : "C'était pas un rêve !"

Satsuki : "C'était un rêve !"

Mei : "C'était pas un rêve !"

Satsuki : "C'était un rêve qui n'était pas un rêve !"

Ce court dialogue et son contexte révèlent à la fois la fascination de MIYAZAKI pour les constructions en miroir ainsi que l'hommage indirect rendu à l'un des auteurs européens qui aura le plus contribué à prendre en compte la rêverie : Lewis CARROLL.

Il y a aussi dans le film de Hayao MIYAZAKI une autre séquence qui montre ce qu'elle doit au cinéma et qui est très rare dans un film d'animation parce qu'elle ose à la fois mettre en scène l'ennui d'une attente, donc une durée réaliste tout en partant de ce réalisme pour glisser vers un onirisme merveilleux : c'est la séquence de l'arrivée du chat-bus.

A elle seule, cette séquence, d'une exceptionnelle durée de plus de 7 minutes, mériterait une analyse détaillée : toute sa première partie est bâtie en référence à un découpage classique de cinéma réaliste. Elle met en scène l'arrivée quasi-simultanée de Mei et de Satsuki à la station de bus et du censé amener leur père. Dans ce prologue de la séquence, tout est traité sur un mode réaliste : la spatialité (unité de lieu, caméra fixe), la logique d'enchaînement des plans (champs et contrechamps), l'ambiance sonore (pluie, bruit des pas dans l'eau, approche puis tournage au ralenti du moteur du bus bruit des portes automatiques) et les dialogues, simples et clairs, très quotidiens. Dans sa seconde partie, bâtie en référence au cinéma de suspense, la séquence effectue une première déconnexion du réel : Mei, qui

s'ennuie et traîne ses bottes dans les flaques d'eau, s'approche d'un autel dissimulé dans l'ombre des arbres. L'onirisme naît à cet instant précis par l'intrusion d'une divinité japonaise de tradition *shintô* : le renard d'Inari à l'écharpe rouge (voir UNE PRÉSENCE RELIGIEUSE AU QUOTIDIEN). Et la caméra dans les mains d'Hayao MIYAZAKI, devient un moyen signifiant, opérant à ce moment là un décadrage de Mei vers le renard, qui passe au premier plan, comme pour souligner le décentrage que subit alors le récit et son inscription sous le sceau de la divinité de la fertilité.

La tension retombe, le réalisme refait surface mais, presque aussitôt, comme dans une parodie du suspense hitchcockien (de LA MORT AUX TROUSSES), par exemple), des leurres, d'apparence anodine, se multiplient : un lumignon prometteur troue le fond de la nuit. Las : c'est le phare d'une bicyclette qui passe, avec force bruits réalistes, devant les deux fillettes. L'attente se prolonge, insupportable, sous la pluie fine, transperçante, lancinante, nimbant d'un halo pâle les silhouettes effacées de Mei et Satsuki.

C'est alors que, paradoxalement, l'onirisme est introduit par un bruit de pas réaliste hors-champ et qu'une seconde déconnexion du réel se produit. Satsuki regarde le sol nu, très vériste, à ses pieds. Le bruit de pas se rapproche. Puis dans ce cadre du sol, pénètrent deux pattes griffues et un bas-ventre à la fourrure épaisse, au moment où le thème musical de suspense reprend. Satsuki lève la tête et, pour la seconde fois, la caméra décadre pour recadrer le haut du sujet, jusqu'au moment où Satsuki ose sortir du dialogue réaliste et poser sa question : "C'est toi, Totoro ?". Ce que l'étrange animal semble confirmer par un grognement de consentement félin, impliquant une relation aussi familière et distante que celle d'Alice et du Lapin blanc.

A cet instant le charme du film de MIYAZAKI est de continuer à jouer le suspense dans la séquence onirique: on attend toujours le bus et le papa. Mais lorsque Satsuki apercevant les phares salvateurs en fond de champ, dira : "Voilà l'autobus", elle sera aussitôt démentie par la matérialisation de l'engin surgi de la nuit : un fantasme de bus, un chat-bus, dont les grands yeux nyctalopes, l'étrange sourire carnassier et la faculté de surgissement et d'effacement rappellent cette fois le chat du Cheshire. Et, bouclage fort symbolique, où ni la perte ni le don ni la culpabilité ne sont oubliés, Totoro donnera aux fillettes, avant de monter dans le chat-bus et avant qu'elles ne retrouvent enfin leur père, un minuscule paquet contenant des graines magiques, soulignant rétroactivement l'importance de l'apparition du renard à l'écharpe rouge.

Le cinéma de Hayao MIYAZAKI est donc attentif tant aux figures de rhétorique qu'aux leçons formelles d'autres cinéastes (son travail sur les a-plats de couleur avait retenu l'attention d'Akira KUROSAWA). Et il n'est pas anodin de constater qu'il travaille avec Joe HISAISHI (musicien notamment de Takeshi KITANO dans plusieurs de ses films), dont le travail musical pour la séquence précitée est déterminant dans la mise en place du crescendo du suspense.

Avec MON VOISIN TOTORO, MIYAZAKI poursuivait un cheminement qui, avec le recul, prend aujourd'hui tout son sens. Son œuvre cinématographique emprunte et choisit sciemment des thèmes de la littérature européenne (Carroll pour MON VOISIN TOTORO, Swift pour LAPUTA, LE CHATEAU DANS LE CIEL, Ovide et Collodi pour PORCO ROSSO) pour alimenter des mythologies singulières. Celles-ci donnent lieu souvent à des interprétations qui jouent du genre de la science-fiction pour leur redonner des couleurs. C'est le cas de LAPUTA, LE CHATEAU DANS LE CIEL, qui met en scène le seul épisode des aventures de Gulliver à se dérouler près du Japon, et qui extrapole autour du thème de l'île volante. C'est encore le cas de PORCO ROSSO, nostalgie de la mémoire enfuie, qui prend prétexte de l'entre-deux guerres pour mettre en scène d'extraordinaires engins volants et mettre à mal un archétype du cinéma d'animation japonais de l'époque : le héros samurai. Ces prétextes littéraires alimentent des cohérences narratives antimilitaristes et écologistes. MON VOISIN TOTORO est, quand à lui, un film sur la nostalgie de l'enfance où se mêlent à la fois la mythologie littéraire carrollienne et un back-ground un peu moqueur des comics de science-fiction et du cinéma américains : le personnage de Totoro est, en définitive, une addition d'Alice, de King Kong et de Batman. Ainsi l'univers cinématographique de Hayao MIYAZAKI n'est-il pas réductible à une "japonité" mais est ouvert au monde, particulièrement au monde européen.

Esthétiquement cependant, les films de MIYAZAKI et MON VOISIN TOTORO n'échappe pas à la règle ne dénie pas leurs sources dramaturgiques et plastiques nationales. Pour nos yeux d'Européens, une curieuse combinatoire semble présider à leurs définitions. Là où nous croyons déceler un hiatus entre l'indéniable beauté chromatique et spatiale des décors évoquant souvent la ligne claire des BD d'Hergé par exemple -et la raideur, et parfois la laideur, mécanique et caricaturale des corps et des visages intervient l'héritage culturel japonais et l'histoire de son cinéma d'animation.

D'une certaine façon, les génériques d'ouverture et de fermeture soulignent ce parti pris : nous sommes dans un monde où la stylisation et la caricature vont primer. Les visages des personnages y feront écho tout au long du film. Ces personnages archétypés ont une longue histoire. Ils s'inscrivent d'abord dans l'héritage théâtral qui fonde, à l'origine, tout le cinéma japonais et qui joue notamment sur la codification symbolique du masque. Ils sont ensuite dépendants d'un jeu de MIYAZAKI où le cinéaste mélange à plaisir les deux termes d'une structuration référentielle du cinéma japonais. Celui-ci est traditionnellement divisé entre les films en costumes (dit *jdai-geki*, dont les origines théâtrales kabuki) et les films contemporains (dit *gendai-geki*). Ils sont enfin héritiers de la première influence de dessins animés américains et européens, vus au tout début siècle et basés sur la seule caricature -qui ont suscité les premiers dessins animés japonais- et de l'influence plus récente des mangas (les BD japonaises) - qui ont tendu à une stylisation, presque à un effacement du visage des personnages.

Les masques des personnages de MIYAZAKI sont donc des conventions destinées surtout à catégoriser les générations et les sexes sans éliminer, bien au contraire, la profondeur psychologique des personnages : masques lisses et pimpants des fillettes et des garçonnetts ; typés par un objet pour les adultes (lunettes, cigarettes, etc.) ; édentés pour les personnages âgés. Le corps n'est cependant pas absent du fait de ce choix graphique : une relation presque incestueuse s'installe lors de la scène du bain du père et des deux fillettes. La beauté des films de MIYAZAKI provient précisément de cette déstabilisation dramaturgique et esthétique de l'opposition crue entre le réalisme raffiné minutieux, léché des décors et les mouvements mécaniques de corps et de visages simplifiés à l'extrême, réduits à l'état de croquis, où l'identité ne dépend pas de l'enveloppe mais de la seule attitude et du jeu. Ces jeux d'"acteurs" se tissent sur des trames narratives aux points de départ prosaïques ou réduits, qui prennent progressivement leur épaisseur et où les fillettes assurent en général un rôle déterminant et novateur pour le cinéma d'animation japonais.

Dans les mailles d'une telle trame, où les jeux avec la peur alimentent le suspense, naît la poésie propre à MON VOISIN TOTORO : la densité et la présence de la nature ou des choses, exprimées comme en contrepoint par des décors-haïkus (oppression de la nuit, luminosité d'une rizière, vide de la maison, lumière du matin...).

III) LE RÉALISATEUR

Hayao MIYAZAKI naît à Tokyo en 1941, l'année de Pearl Harbour. Il grandit dans un pays dévasté par la guerre. Son père dirige une entreprise de construction aéronautique et, dès son plus jeune âge, Miyazaki est fasciné par les machines volantes. Sa passion pour le cinéma d'animation viendra plus tard, en 1958. La plupart de ses films mettent en scène des personnages volants. C'est notamment le cas de PORCO ROSSO (1992), l'opus qui l'a fait connaître en Europe. Mais c'est grâce à MON VOISIN TOTORO, son oeuvre précédente, que Miyazaki est reconnu au Japon parmi les plus grands créateurs, à l'égal d'un Kurosawa qui d'ailleurs l'a toujours admiré; LA PRINCESSE MONONOKE, et LE VOYAGE DE CHIHIRO confirment tout le talent de ce cinéaste.