

Gauche le violoncelliste

Takahata Isao, Japon, 1981, couleurs



Sommaire

Générique, résumé	2
Biofilmographie	3/6
Autour du film.....	6/10
Le point de vue de Ilan Nguyên:	
<i>Trait d'union ou la liberté lieuse</i>	11/19
Déroulant	20/24
Analyse d'une séquence	25/31
Une image-ricochet	32
Promenades pédagogiques	33/37
Annexe	39

Ce Cahier de notes sur... *Gauche le violoncelliste* a été réalisé par Ilan Nguyên et Xavier Kawa-Topor, avec la participation de la délégation à l'action éducative du Forum des Images. Certains éléments reprennent, en les développant, des textes publiés précédemment à l'occasion des festivals *Nouvelles Images du Japon* (Forum des Images, 1999, 2001) et *Portrait d'un cinéaste sous l'arbre : Takahata Isao* (Images et compagnie, novembre 2002).

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 CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Gauche le violoncelliste, TAKAHATA Isao
Japon, 1981, 63 minutes, dessin sur cellulo, couleurs.

Œuvre originale : Gauche le violoncelliste (*Sero-hiki no Gôshu*), de MIYAZAWA Kenji.

Scénario : TAKAHATA Isao.

Création des personnages, layout, poses-clés : SAIDA Toshitsugu.

Intervalle : NISHIDO Sumie, NOMURA Mariko, TSUKADA Mariko, TOMIZAWA Yôko, NAMIKI Takashi, ÔTSUKA Taeko, HÔYA Yuka, SAIDA Junko, KISHIMOTO Ryôko.

Décor : MUKUO Takamura.

Gouachage : YOSHIYAMA Masao, studio Robin.

Compositions musicales originales : MIYAZAWA Kenji (« Chant du tour des étoiles »), MAMIYA Michio (« la Chasse au tigre en Inde », « le Joyeux cocher », etc.).

Citations musicales : Ludwig van BEETHOVEN (sixième symphonie dite « La Pastorale »), Jacques OFFENBACH (extrait de « La Vie parisienne »), chant traditionnel japonais.

Son : URAGAMI Yasuo.

Prise de vue : OKAZERI Toshiaki.

Montage : SUGIYAMA Keiko.

Production, réalisation : Ô Production. **Producteur :** MURATA Kôichi.

Planification : KOMATSUBARA Kazuo, YONEKAWA Kôshin.

Supervision : MIYAZAWA Seiroku, SEISHI Horio, AMAZAWA Taijirô.

Graphie du titre : MIYAZAWA Seiroku.

Voix des personnages (version originale) : SASAKI Hideki (Gauche), AMENOMORI Masashi (le chef d'orchestre), SHIRAIISHI Fuyumi (le chat), KIMOTSUKI Kaneta (le coucou), TAKAHASHI Kazue (le petit *tanuki*), TAKAMURA Akiko (la maman souris), YOKOZAWA Keiko (la jeune violoniste), SAIKACHI Ryûji (le responsable du concert), CHIBA Junji (le 1er violoncelle), YADA Kôji (le présentateur).

Distribution : Films du Paradoxe, sous le titre « Gôshu le violoncelliste ».

Note : conformément à l'usage japonais pour les noms de personnes, le patronyme (indiqué dans ce générique en lettres capitales) précède le nom personnel.

Résumé

Gauche – car tel est bien là le nom de notre jeune personnage – est violoncelliste dans l'orchestre qui accompagne les projections de cinéma d'une petite bourgade de province du Japon d'avant-guerre. Il est la cible des réprimandes du chef d'orchestre en raison de sa maladresse et de l'inexpressivité de son jeu musical. Dix jours seulement séparent la formation d'un important concert, au cours duquel sera donnée la « 6ème Symphonie »

Entamant avec détermination des répétitions nocturnes en solitaire, Gauche va recevoir la visite successive de divers petits animaux – un chat, un coucou, un petit *tanuki*¹, une souris et son souriceau –, qui tour à tour vont lui prodiguer leurs conseils ou lui demander son aide. Par son attitude provocatrice et insolente, le chat charpateur révélera à Gauche sa capacité à trouver et à exprimer ses sentiments, jusqu'à la colère. L'oiseau quant à lui lance inlassablement son fameux « coucou », deux notes qu'il faut savoir jouer avec toutes les nuances nécessaires pour se faire comprendre des autres. Par une pratique opiniâtre de ces deux notes, Gauche s'initiera à la subtilité de l'interprétation musicale. Grâce à la gentillesse et à l'application du *tanuki*¹, Gauche s'ouvrira à la complicité dans le rythme. Enfin, la souris, ayant entendu parler des vertus magiques de la musique de Gauche, vient le supplier de jouer pour guérir son souriceau malade. En suscitant sa compassion, elle lui donnera l'occasion d'exprimer sa générosité. Ainsi, ces visiteurs importuns apportent chacun à sa manière une réponse au violoncelliste sur le chemin de son apprentissage musical. Et la révélation finale s'impose à lui avec d'autant plus de force que les intentions des animaux et leur attitude se situent aux antipodes de toute profession sentencieuse.

Tous voulaient l'entendre et le faire jouer, tous se sont portés à sa rencontre et l'ont pressé d'entendre leur requête, comme par une évidence toute naturelle. Chacun de ces animaux est profondément lui-même, et aucun n'aura même conscience d'avoir infléchi la vision et l'interprétation musicale de leur hôte. Nous sommes bien loin des archétypes animaliers du conte occidental, au rôle aux fonctions définis, et définis par leur fonction. Ici, les animaux n'ont pas de leçon à donner, ils sont venus au contraire pour recevoir, et voilà que ces dérangements s'avèrent avoir été des échanges : et s'il est, non une leçon, mais un enseignement à tirer de leur passage impromptu, c'est bien, selon le mot de Verlaine, combien « l'art, c'est d'être absolument soi-même ».

I.N.

1. *tanuki* : chien viverrin originaire de Sibérie, ce mammifère de la famille des canidés joue un rôle important dans le folklore japonais. Il est censé posséder de nombreux pouvoirs magiques, notamment la faculté de se transformer (cf. *Pompoko* de Takahata Isao - 1994). Il est perçu au Japon comme un être plutôt maladroit et pas très rusé, les Japonais l'affectionnent et, s'ils n'éprouvent pas forcément un grand respect à son égard, le célèbrent au gré d'innombrables histoires drôles comme un animal éminemment familier de leur culture populaire. Dans la version française du film, il est improprement appelé « blaireau ».

Biofilmographie

Le parcours et l'œuvre de Takahata Isao ont longtemps été réduits en France à la connaissance d'un unique long métrage, *le Tombeau des lucioles*. Avec la sortie en 2001 de deux autres films, *Nos voisins les Yamada* puis *Gauche le violoncelliste*, s'amorce la découverte d'un talent aussi à l'aise dans la comédie que dans le drame. Expérimentateur de formes, Takahata incarne aujourd'hui l'exemple même d'un réalisateur qui a su mener, dans un cadre de production commercial, un authentique itinéraire d'auteur : un parcours tout entier orienté vers une démarche singulière, « l'invention du réel » en animation.

Prévert et Grimault

Takahata Isao est né en 1935. Étudiant en littérature française à l'Université de Tôkyô, il se passionne pour l'œuvre de Jacques Prévert qui aura sur lui une influence déterminante. Entré en 1959 au studio d'animation de Tôei, Takahata, qui n'est pas dessinateur, fait ses débuts en tant qu'assistant à la mise en scène sur plusieurs longs métrages. La compagnie vient en effet de se lancer dans la production de dessins animés pour enfants, avec *le Serpent blanc* de Yabushita Taiji, premier long métrage sorti un an auparavant. L'ambition du studio, au départ rivée à un horizon disneyen, va se trouver rapidement dépassée par les aspirations artistiques de quelques collaborateurs hors du commun. Citons l'animateur Kotabe Yôichi, mais aussi Ôtsuka Yasuo qui se démarque déjà par un exceptionnel sens du mouvement : découvreur de talents, formateur né, c'est lui qui, le premier, remarque les qualités de Takahata. Il révèle de même les dons hors du commun d'un jeune dessinateur : Miyazaki Hayao. Ensemble, et avec d'autres, les quatre hommes vont poser les bases d'une esthétique originale qui va profondément marquer le dessin animé au Japon. Parmi les influences majeures qui marquent initialement le groupe, avec certaines œuvres phares de l'animation soviétique (*le Petit cheval bossu* d'Ivan Ivanov-Vano, *la Reine des Neiges* de Lev Atamanov), il y a celle, fondamentale, de Paul Grimault. Takahata et Ôtsuka font découvrir à leurs complices *la Bergère et le ramoneur*, le chef-d'œuvre mutilé de Grimault et Prévert sorti en France en 1953. Dans ce film, bon

nombre d'animateurs et de metteurs en scène japonais trouvent le modèle d'une alternative à la production disneyenne. Loin des standards dominants, une autre idée de l'animation est possible par laquelle s'exprime une sensibilité originale et une autre conception du mouvement. Encouragés par l'exemple français dans leur recherche d'une personnalité artistique, Ôtsuka, Takahata et Miyazaki vont, en quelques années, amener à maturité une véritable école du mouvement qui s'oppose fondamentalement aux tendances minimalistes développées par nombre de studios japonais, sous l'impulsion de Tezuka Osamu, pour répondre aux cadences exigées par la télévision. Pour Takahata, le film de Grimault et Prévert est un premier jalon dans la quête d'un réalisme en animation. Ce qu'il retient du film, avant sa dimension idéale – qui marquera profondément l'imaginaire de Miyazaki – c'est sa vision sociale et son ancrage dans une réalité culturelle définie : la France populaire de l'après-guerre. Dès ces premières années, Takahata forme le projet d'explorer une direction similaire.

En compagnie de Miyazaki

Sa première mise en scène pour le cinéma lui en offre l'opportunité. Tenu un temps à l'écart de la réalisation du fait de son engagement syndical, Takahata accède finalement à cette responsabilité avec *les Aventures de Hols, prince du soleil* (1968). Le film est l'occasion de mettre en pratique un ensemble de partis pris techniques et une orientation stylistique radicalement neufs. Ôtsuka dirige l'animation tandis que Miyazaki, animateur sur le projet, participe également à sa conception graphique. Épopée fougueuse préfigurant à bien des égards le futur *Princesse Mononoke*, *Hols* rompt nettement avec le caractère enfantin des précédentes productions de Tôei. Pour Takahata, il est un point de départ. Avec Miyazakien particulier, c'est le début d'une longue route commune faite d'alternances et d'innombrables collaborations, au fil des passages d'un studio à l'autre. À partir de *Hols* et jusqu'au début des années 1980, Takahata va construire ses mises en scène en fonction de l'apport déterminant de Miyazaki. Cette intime complicité artistique éclate au grand jour dans les deux courts métrages de *Panda Kopanda* réalisés par Takahata au studio A Production à partir de 1972.

En 1974, c'est toujours en collaboration avec Kotabe et Miya-

zaki que Takahata aborde un nouveau défi : la réalisation de *Heidi*, première série télévisée annuelle adaptant un roman célèbre de la littérature pour enfants. *Heidi* connaît un succès retentissant, et sera suivi de plus d'une vingtaine de séries annuelles d'orientation similaire dont *Marco* en 1976 et *Anne des Pignons-verts* en 1979, toutes deux réalisées par Takahata. Dans l'intervalle, Miyazaki Hayao a abordé à son tour la mise en scène en réalisant *Conan le fils du futur* (1978), une série télévisée de science-fiction qui le révèle au grand public.

En parallèle à ces travaux pour la télévision, Takahata a entrepris de revenir au cinéma avec un projet d'adaptation d'un conte du grand écrivain Miyazawa Kenji. *Gauche le violoncelliste*, développé en interne par le petit studio de sous-traitance Ô Production, est également l'occasion pour son réalisateur de se confronter pour la première fois à un cadre narratif japonais. La production, qui s'effectue dans des conditions artisanales, va s'échelonner sur six ans. Takahata fait appel pour ce film au talent graphique d'un nouvel animateur révélé sur *Heidi* : Saida Toshitsugu.

L'animation à visage humain

Au-delà d'un style graphique, c'est tout autant le traitement psychologique des personnages et une certaine idée de la dramaturgie que Takahata doit réinventer en faisant appel à cette nouvelle collaboration. La forte personnalité de Miyazaki avait jusque-là produit une caractérisation archétypale des personnages : comme le confirmeront ses longs métrages par la suite, les protagonistes de Miyazaki ont ce caractère entier, universel qui les rend si parfaitement aptes à l'épopée et à la féerie. Même lorsque la nostalgie prend le pas sur l'aventure (*Porco Rosso*) ils restent des héros. À partir de *Marco* et de *Gauche*, en revanche, Takahata introduit la nuance. Le nom du personnage principal, *Gauche*, est en lui-même une déclaration : on quitte l'aventure pour l'apprentissage intime.

Le second enjeu majeur du film est tout entier contenu dans son cadre à la fois champêtre et japonais. Dans *Heidi* déjà, affluerait l'aspiration bucolique du cinéma de Takahata. Mais l'exaltation des paysages alpestres rendait un sentiment d'exil, comme si Takahata, étranger à la réalité qu'il représentait, chargeait celle-ci d'un désir de retour. À partir de *Gauche le violoncelliste*,

l'œuvre de Takahata s'ancre dans la réalité japonaise, et ne la quittera plus.

Enfin, que la musique soit chronologiquement le premier motif dramaturgique choisi par Takahata pour explorer une voie artistique plus personnelle n'est pas non plus anodin. Mélomane averti, fin connaisseur du répertoire traditionnel de son pays, des œuvres classiques occidentales et de la musique contemporaine comme des folklores de tous horizons, Takahata s'intéresse de près aux relations de la musique aux images. Dans ses films, il procède souvent par une « logique de citation ». D'un film à l'autre, la musique, qu'elle soit originale ou non, n'a jamais un statut identique. C'est la construction même du film qui en dicte l'usage. La dramaturgie musicale procède de la réalisation. Plan par plan, la musique est mise en scène. À ce titre, l'expérience menée dans *Gauche le violoncelliste* avec la *Symphonie Pastorale* de Ludwig van Beethoven et les compositions originales de Mamiya Michio est fondatrice.

En 1982, *Gauche le violoncelliste* est couronné du prix Ôfuji, la distinction annuelle de référence pour l'animation au Japon.

Chie la petite peste, achevé également en 1981 et réalisé au studio Telecom, complète la palette de Takahata. Avec ce troisième long métrage, le réalisateur aborde un nouveau registre et des motifs plus proches de son tempérament et de son parcours personnel. L'action de cette comédie burlesque, adaptée d'une bande dessinée, se situe dans les quartiers populaires de la ville d'Ôsaka et décrit le quotidien mouvementé d'une petite gargote familiale. Sous des dehors graphiques qui nous apparaissent caricaturaux, la mise en scène porte toute son attention à la psychologie des personnages et à la réalité sociale qu'elle aborde avec un humour chaleureux qui évoque tout à la fois le cinéma d'Ozu Yasujiro et celui de Jacques Tati. Mais chez Takahata, la comédie peut emprunter les voies de l'onirisme et du féérique pour mieux revenir à son sujet crucial : la communauté humaine dont le modèle dépasse le cadre strict de la famille pour s'ouvrir au voisinage, au quartier, au village.

Gauche et *Chie* marquent en définitive l'acte de naissance du style cinématographique de Takahata. Sans Miyazaki, qui n'anima plus ses films, et dans les conditions quasi artisanales de production de ces deux projets, Takahata expérimente et fixe librement ses motifs, sa manière, qui trouveront leurs déve-

loppements futurs dans les grandes réalisations de la période Ghibli : *Pompoko* et *Nos voisins les Yamada* notamment.

Le studio Ghibli

En 1982, ses projets cinématographiques « en panne » faute de producteur, Miyazaki Hayao se consacre à la publication d'une bande dessinée. C'est *Nausicaä de la Vallée du vent*, une vaste épopée « écologiste » adaptée à l'écran en 1984 par l'auteur lui-même et produite par Takahata. Le succès du film rend possible dès 1985 la concrétisation d'un rêve partagé par les deux hommes : la fondation du studio Ghibli. C'est Miyazaki qui en choisit le nom, selon un terme italien désignant un vent du désert, pour « faire souffler un vent nouveau » sur l'animation de son pays. Une parfaite complémentarité s'instaure entre les projets de Miyazaki et Takahata. Producteur de Miyazaki sur *Laputa, le Château dans le ciel* (1986), Takahata est à son tour produit par Miyazaki pour un documentaire en images réelles en 1987, *Histoire du canal de la Yanagawa*, consacré à une rivière du Japon de l'Ouest. En 1988, avec *le Tombeau des lucioles* et *Mon voisin Totoro*, Takahata et Miyazaki réalisent un doublé qui marque la critique et le public japonais comme une réussite éclatante. Dès 1989, le studio Ghibli parvient à rentabiliser ses longs métrages par les seuls résultats de leur exploitation en salles. Les films du studio conquièrent au Japon une audience qui, de film en film, deviendra phénoménale, jusqu'au *Voyage de Chihiro* de Miyazaki qui, en 2001, s'inscrit dès sa sortie comme le plus grand succès cinématographique de tous les temps au box-office japonais. Pour autant, le succès n'entrave pas l'exploration de voies souvent risquées.

Chacun des films de Takahata conçus au studio Ghibli adopte une esthétique et une forme dramatique singulière, conçues selon son propos. Une mise en scène très « cinématographique » est adoptée dans *le Tombeau des lucioles* (1988), pour traiter en animation d'un sujet que l'on croyait jusque-là réservé au cinéma en images réelles. *Souvenirs, goutte à goutte* (1991) revient sur une thématique à la fois pastorale et musicale, traitant de la frontière entre deux mondes, la campagne et la ville, le passé et le présent, l'adulte et l'enfant, jouant de la juxtaposition de deux rythmes, de deux musiques à travers lesquels Takahata recherche évidemment l'harmonie. Le procédé consis-

tant à juxtaposer des traitements graphiques distincts pour rendre compte des différentes essences de la réalité — ici le présent et les souvenirs d'enfance — trouve son aboutissement dans *Pompoko* (1994), un film récompensé par le prix du long métrage au festival d'Annecy. Racontant la lutte du peuple des *tanuki* – des chiens viverrins – pour préserver leur espace vital menacé par l'urbanisation galopante, *Pompoko* travaille la question de la relation de l'homme à la nature dans son essence même. Il emprunte sa forme narrative au *mukashi-banashi*, un registre traditionnel de récit oral japonais, et met en place une représentation graphique à trois niveaux des *tanuki*, réalisant ainsi une transposition en image de récits animaliers dont les protagonistes changent insensiblement de nature, passant de l'animal réel à l'animal anthropomorphe. Sur ce thème, Miyazaki répond à Takahata avec *Princesse Mononoke* (1997). Mais leurs visions diffèrent sur le fond comme sur la forme : dans *Princesse Mononoke*, l'homme entre en conflit avec les forces de la nature personnifiées par des animaux mythiques ; dans *Pompoko*, au contraire, l'homme-*tanuki* s'oppose au *tanuki*-homme sur le devenir de la communauté.

L'homme est définitivement au centre de l'œuvre de Takahata, et l'animation un champ d'exploration formelle par excellence. Son dernier opus en date, *Nos voisins les Yamada* (1999), observe la vie quotidienne d'une « famille moyenne » japonaise avec poésie, humour et tendresse. Abandonnant le dessin traditionnel sur cellulo, Takahata se livre ici à un retournement magistral, en livrant un film réalisé à l'aide des technologies numériques dont l'impression première est celle du caractère brut de l'image sur papier, avec ses épaisseurs de crayon changeantes. À cette esthétique dénudée, cette recherche de l'épure, Miyazaki vient de répondre par une œuvre baroque, poussant le détail du trait dans un « jusqu'au-boutisme » fascinant : *le Voyage de Chihiro* (2001).

Si les deux œuvres parallèles du studio Ghibli ne cessent de se répondre, une différence fondamentale distingue le cinéma de Takahata de celui de Miyazaki : c'est son adresse au public. À la différence du réalisateur de *Mon voisin Totoro*, Takahata ne s'adresse pas de façon première au public des enfants, raison pour laquelle, sans doute, son audience reste aujourd'hui en France plus confidentielle. Retournant l'argument, souvent invoqué, à

savoir qu' « un bon film pour enfants est un film visible aussi par un public adulte », Takahata défend la conviction qu' « un bon film pour adultes est un film visible par les enfants ». C'est dans cette ouverture, qui place l'enfance au cœur de ses préoccupations, que Takahata recherche une éthique du cinéma dans son ensemble, et du cinéma d'animation en particulier.

Filmographie principale

(réalisations, réparties par structure de production)

Tôei Animation

1964-1965 – Ken l'enfant loup (série TV)

1968 – les Aventures de Hols, prince du soleil (long métrage)

1969 – Gegege no Kitarô (série TV)

1969-70 – Â-tarô le terrible (série TV)

1971 – Gegege no Kitarô (série TV), l'Équipe de baseball des Apaches (série TV)

A Production

1971-1972 – Lupin III (série TV)

1972 – Panda Kopanda (court métrage)

1973 – Panda Kopanda, le cirque sous la pluie (court métrage)

Zuiyô, puis Nippon Animation

1974 – Heidi (série TV)

1975 – Un chien des Flandres (série TV)

1976 – Marco (série TV)

1977 – Bouba l'ourson (série TV)

1978 – l'Histoire de Perrine (série TV), Conan le fils du futur (série TV)

1979 – Anne des Pignons verts (série TV)

Telecom Animation Film

1981 – Chie la petite peste (long métrage puis série TV)

réalisations indépendantes

1981 – Gauche le violoncelliste (long métrage)

1987 – Histoire du canal de la Yanagawa (long métrage documentaire)

Studio Ghibli

1988 – le Tombeau des lucioles (long métrage)

1991 – Souvenirs, goutte à goutte (long métrage)

1994 – Pompoko (long métrage)

1999 – Nos voisins les Yamada (long métrage)

Autour du film

L'invention du réel en animation

Rendre compte du réel par le dessin animé ? Pour l'opinion commune, il y a, dans cette démarche, un paradoxe flagrant. L'animation, par les possibilités formelles sans limites qu'elle offre, ne s'est-elle pas fait, à juste titre, une spécialité de la fantasmagorie, de l'onirisme, de l'irréel, laissant au cinéma en prise de vue directe le soin de rendre compte de l'état du monde ? Pourquoi revenir au réel, et surtout comment ? Tout oppose en effet le dessin animé à un tel projet documentaire : ici pas de captation photographique du réel mais la création *ex nihilo* de vingt-quatre images par seconde, pures projections imaginaires du dessinateur. Mais à l'inverse, pourquoi refuser à l'animation d'aborder ce registre ? N'a-t-elle pas en elle toutes les qualités de fiction qui permettent, selon les mots d'Abbas Kiarostami, d'« organiser le réel » ?

Le choix de Takahata Isao pour le réalisme repose sur un parti pris théorique. Il ne s'agit pas, pour le réalisateur, d'imiter l'apparence de la réalité en cherchant un naturalisme dans la représentation graphique – à l'image du « photo-réalisme » hiératique dont use par exemple *Jin-roh* (1999) d'Okura Hiroyuki – mais de rendre les comportements humains vrais, dans toutes leurs nuances psychologiques et sociales. Car c'est bien la personne humaine qui est au cœur du projet cinématographique de Takahata. Pour la cerner, le réalisateur adopte une double posture : il l'observe avec toute l'acuité d'un documentariste et nous la rend proche par son traitement animé, exploitant dans leurs spécificités propres toutes les ressources du cinéma image par image. Il expérimente sans cesse dans des directions qui, du *Tombeau des lucioles* à *Nos voisins les Yamada*, ne sont diamétralement opposées qu'en apparence. Si la tonalité et le graphisme changent, le projet lui reste le même. Takahata observe le réel avec cette visée poétique qui en voit surgir le burlesque, le tragique, l'onirique et l'expose à nos yeux comme seule l'animation le permet.

En ce sens, l'œuvre de Takahata partage une sensibilité avec certaines tendances du cinéma en image réelle – le réalisme poétique, le néo-réalisme italien –, certains auteurs – Jacques Tati, Abbas Kiarostami. Mais il s'agit plutôt d'une correspondance que d'une filiation artistique. Car, en passant de l'image réelle à l'animation, la notion même de « réalisme » se déplace. *Le Tombeau des lucioles* en fournit un exemple frappant. Le film évoque bien sûr *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, par son thème et son traitement. Mais au-delà, il contient une question fondamentale : celle de la « médiation » opérée par l'animation vis-à-vis du réel. Le dessin rend-il « plus supportable l'insupportable » ? Ou bien permet-il au contraire de l'aborder de plain-pied ?

La personne humaine reste pour Takahata l'objet d'une indéfectible affection. Ainsi, dans *nos Voisins les Yamada*, le comique ne s'exerce-t-il jamais au détriment de la dignité des protagonistes, même si l'observation riieuse du quotidien passe au crible, pour chacun des personnages, ces stratagèmes, souvent mesquins ou dérisoires, par lesquels chacun s'arrange avec l'existence. Mais la vie est également parsemée de ces moments de poésie, de bonheur partagé, d'envolées soudaines... C'est cette figure humaine qui se dessine, dans toute son épaisseur, au cours de l'apprentissage que met en scène, et qu'a représenté pour l'équipe qui l'a réalisé le film *Gauche le violoncelliste*.

Miyazawa Kenji et l'œuvre originale

Gauche le violoncelliste est l'adaptation d'un conte de Miyazawa Kenji (1896-1933), un auteur célèbre dans son pays pour ses *dôwa* (histoires pour enfants).

Conteur et poète, Miyazawa est né et a vécu à Hanamaki, dans la région aride d'Iwate, au nord de l'archipel japonais. Ingénieur agronome, il consacre sa vie à l'amélioration des conditions de vie des paysans. Instruit dans la tradition bouddhique, il porte sur le monde un regard épris d'absolu. Fervent moderniste, il se passionne pour la science, les religions, la musique. C'est un génie solitaire, complexé, incompris, qui projette notamment dans ses écrits sa vision d'une communion avec la nature, en un lyrisme singulier.

À sa mort, il laisse parmi ses écrits une centaine de contes,

tout en n'ayant guère publié de son vivant qu'un recueil de poésie et un recueil de contes. Découvert par le public après sa mort, il est rapidement reconnu comme un écrivain majeur et son œuvre, désormais classique, est aujourd'hui l'une des plus lues, et des plus largement appréciées dans son pays.

Profondément poétique, chargée d'une musicalité issue notamment de son rapport à la langue japonaise, dans toute l'épaisseur de ses dimensions orales – les plus liées à un rapport à la terre, à un milieu local –, l'écriture de Miyazawa est chargée d'une puissance évocatrice étonnante. S'y mêlent expressions dialectales, mots du bouddhisme, termes techniques et onomatopées, aux sources d'un vocabulaire résolument neuf. Le style unique de Miyazawa, qui utilise à merveille rythmes et sonorités, peut ainsi projeter d'emblée son lecteur dans l'univers de l'enfance.

Ses récits se chargent, par touches légères, d'une magie que rien ne peut réduire ni agencer au cadre de la progression d'une histoire. Même si Miyazawa joue, à la façon d'Andersen, des interpolations entre ses rêves et des trames plus traditionnelles, s'appropriant parfois certains mythes populaires, tout tourne autour du mystère de la perception. Êtres et objets se parlent : les bois, les animaux, les rochers, et même les poteaux télégraphiques ou les signaux lumineux des voies ferrées... Cette veine singulière qui court à travers l'œuvre de Miyazawa tout entière, comme l'eau d'un torrent de montagne, traverse, sous forme de citations, l'œuvre de Takahata Isao, depuis *les Aventures de Hols, prince du soleil* (1968) jusqu'à *Pompoko* (1994).

Pour Takahata, la rencontre avec l'œuvre de Miyazawa remonte à l'enfance, et ses récits comptent parmi les plus importants dans son itinéraire personnel. Mais c'est seulement avec *Gauche le violoncelliste*, en 1981, que Takahata se risque à l'adaptation : le rêve de jeunesse d'une « transposition cinématographique » lui aura longtemps semblé hors d'atteinte, du fait même de la nature par essence polysémique, insaisissable – car ouverte à la représentation personnelle de chacun – de l'écriture de Miyazawa. L'aventure lui apparaît envisageable sur ce récit précis, du fait de sa structure plus linéaire et consistante que bien d'autres contes de Miyazawa.

La production : l'engagement collectif d'un petit studio de sous-traitance

Projet non commercial, produit de façon autonome dans le cadre du petit studio d'animation Ô Production, par ailleurs dévolu à la sous-traitance pour le compte des grandes compagnies, *Gauche le violoncelliste* se distingue dans la production japonaise par l'ambition partagée par son équipe, singulièrement réduite. Le film fut réalisé sur la base d'un véritable engagement collectif à long terme du personnel.

Fondé en 1970, Ô Production est un studio spécialisé dans le travail du dessin d'animation, en particulier dans le domaine télévisé. Cette petite structure, de trente personnes tout au plus, reste aujourd'hui un lieu de savoir-faire de premier plan dans le paysage de la production japonaise. Depuis trente ans, ce studio a vu passer des générations d'animateurs, parmi les plus talentueux de la profession, et pris part à la plupart des titres marquants produits au Japon, films comme séries télévisées. Mais les modalités de la sous-traitance étant ce qu'elles sont, aucun retour n'est jamais à attendre de ces diverses participations ponctuelles, une fois le travail accompli. D'où une frustration apparue au terme de quelques années d'activité. L'ensemble du studio aspire à investir sa maîtrise et son savoir-faire, dont il garde une conscience artisanale, dans un projet susceptible d'appartenir en propre à la petite entreprise.

C'est en janvier 1975 qu'est évoqué au sein d'Ô Production le projet d'un film produit en interne par le studio. Divers récits de Miyazawa sont envisagés, et très vite, *Gauche le violoncelliste* s'impose comme un choix évident. Jeune animateur au talent prometteur, révélé sur la série *Heidi* (1974), Saida Toshitsugu est désigné comme le dessinateur central de ce projet, tandis que les responsables du studio font appel à Takahata, qui accepte, pour la mise en scène.

Un *storyboard*, issu de la collaboration entre Takahata et Saida, est achevé à l'été 1975. Prévu initialement pour une envergure de l'ordre de 30 minutes, le film prend naturellement de l'ampleur, et sa durée s'étend à 45 minutes, pour atteindre au final 63 minutes. Le temps nécessaire à la production, au départ évalué à une année, subit la même inflation. Le travail s'étalera en définitive sur six années, par intermittence, plaçant l'équipe artistique devant un défi radicalement neuf : res-

ter concentrés sur le projet, et conserver une continuité dans son travail graphique tout au long de cette période.

Étant donnée l'importance centrale qu'accorde à la musique le projet de Takahata (voir *Point de vue*), Saida se lance dans un apprentissage instrumental de base, afin de pouvoir relever pleinement le défi d'un mouvement dessiné cohérent dans sa description des interprétations musicales. La plus grande difficulté technique fut de représenter correctement les gestes du violoncelliste. Le plus délicat fut de dessiner ses mouvements à l'instrument, en les faisant coïncider très précisément avec la musique. C'est pourquoi Saida a étudié notamment le mouvement des doigts et les positions de l'archet avec précision.

Par ailleurs, l'équipe filme en 8 mm des musiciens à l'œuvre (et en particulier un violoncelliste professionnel), afin de bien comprendre et assimiler leurs mouvements. Il ne s'agit pas de viser une restitution absolument parfaite, mais de refléter une apparence, de donner forme à un mouvement cohérent, naturel et non simplifié. L'essentiel, aux yeux du réalisateur, est de garder un équilibre général, une justesse d'ensemble, et de s'attacher à la coordination de la musique et du mouvement.

Le travail des décors, lui aussi un versant décisif dans la forme finale du film, repose sur un choix technique original, celui du lavis, et sur l'investissement personnel d'un unique artiste, le décorateur Mukuo Takamura.

Le succès critique de *Gauche le violoncelliste* permet au studio de relever par la suite le défi d'autres productions autonomes. Conformément à l'espoir de son équipe de réalisation, le film prend rapidement une valeur exemplaire : diffusé au Japon dans les circuits non commerciaux, *Gauche le violoncelliste* garde aujourd'hui encore la valeur d'engagement « militant » qui présida à sa naissance. Le studio, quant à lui, a adopté pour mascotte et logotype la figure débonnaire du petit *tanuki* créé graphiquement par Saida Toshitsugu.



Mukuo Takamura et les décors de *Gauche le violoncelliste*

Les décors, qui forment l'arrière plan graphique des dessins animés sur cellulo (feuilles de plastique transparent), ne sont que très rarement considérés pour leur qualité artistique. Ceux de *Gauche le violoncelliste* occupent une place à part dans l'histoire de l'animation japonaise : ils ont été créés, de façon quasi exclusive, par un seul et même décorateur, Mukuo Takamura, selon un ensemble de partis pris techniques et artistiques foncièrement originaux.

Gauche le violoncelliste est le premier long métrage sur lequel Mukuo Takamura exerce les responsabilités de directeur artistique. C'est également la première fois qu'il se confronte à un tel enjeu dans la représentation des paysages du Japon. Dans son parcours artistique, c'est un moment clé où il forge et éprouve un certain nombre d'idées et d'orientations techniques et formelles décisives pour la suite de son travail. Mukuo passe ainsi plus d'une année à travailler sur ce film, presque entièrement seul, tout en poursuivant dans le même temps son travail régulier sur d'autres productions.

Takahata et Mukuo avaient déjà collaboré sur un autre titre, la série télévisée *Marco* (1976), adaptant un classique de la littérature occidentale pour enfants. Les deux hommes avaient effectué un long voyage de repérages sur les traces du jeune protagoniste, qui les mena de Gênes aux plateaux d'Argentine. Mukuo avait été frappé par la force des contrastes lumineux de cadres géographiques foncièrement différents du climat japonais. Son travail aux décors en avait été profondément marqué, notamment dans le traitement de la lumière et les effets d'espace et de profondeur qui peuvent en découler.

Pour *Gauche le violoncelliste*, il s'agit de rendre une atmosphère propre à la campagne japonaise, et l'air du temps d'une certaine époque. Sur la demande de Takahata, Mukuo travaille au lavis, dans des nuances fines et avec une densité de couleur très faible. Les difficultés qu'il rencontre pour visualiser puis représenter les images correspondantes, l'amènent à explorer une voie inédite dans l'histoire du dessin animé au Japon : il choisit de se lancer dans une création consistant en applications successives des couleurs d'aquarelle, chaque couche venant se superposer sur les couleurs déposées précédemment et lais-



décor



décor



décor

sées à sécher entre-temps (technique de superposition a priori liée au travail de la gouache). Peu à peu, il en vient à explorer aussi les possibilités qu'offre l'application de couleurs de façon partielle, remplissant son décor progressivement, par étapes et par types de couleurs, n'hésitant pas à laisser en blanc, à remettre à plus tard certaines zones et certains tons.

À la différence de son travail sur *Marco*, marqué notamment par la netteté de contrastes chromatiques, Mukuo a ici à saisir les fondements d'un paysage rural japonais, d'un cadre champêtre, pastoral que caractérisent au premier chef une autre qualité, bien plus douce, de la lumière, et une certaine présence, diffuse mais constante, de l'élément eau.

La nouveauté radicale dont fait preuve le travail artistique sur *Gauche* tient aux modalités inédites mises en place par Mukuo Takamura, avec leurs résultats singuliers sur le plan visuel, et au caractère exclusif de ce recours à l'aquarelle pour l'ensemble des arrière-plans du film, et pour dépeindre tous les moments, toutes les heures du jour et de la nuit.

X.K.T. et I.N.



décor

Repères biographiques : Mukuo Takamura (1938-1992)

Né en 1938 à Nagasaki, il fait ses débuts dans le monde du dessin animé en 1963, aux décors de la première série télévisée hebdomadaire japonaise, *Tetsuwan Atomu* (*Astro le petit robot*). Co-fondateur en 1965 de l'une des toutes premières structures indépendantes dédiées à la sous-traitance du travail des décors de dessin animé, il fonde sa propre société, le Mukuo Studio, en 1971. Lui et les membres de son studio œuvrent pour les productions les plus diverses, parmi lesquelles on retiendra d'abord des titres tels *Haha wo tazunete sanzen-ri* (*3000 lieues en quête de mère* ou *Marco*), série annuelle réalisée par Takahata Isao en 1976, et le long métrage *Gauche le violoncelliste*, du même réalisateur en 1981. Vient ensuite un ensemble fourni de travaux communs avec le metteur en scène Rintarô : la première série de *Captain Harlock* (*Albator*) en 1978, les deux longs métrages de *Galaxy Express 999* (1979, 1981), la série de *Ganbare Genki* (*Genki le boxeur*) en 1980, le téléfilm *Wagahai wa neko dearu* (*Je suis un chat*, 1982), inspiré de la première œuvre romanesque du grand écrivain Natsume Sôseki, puis les longs métrages *Harmagedon* (1983) et *Kamui no ken* (*l'Épée de Kamui*, 1985)... Parmi ses autres travaux majeurs, citons le segment *Ordre d'arrêt des travaux*, réalisé par Ôtomo Katsuhiro dans le cadre de l'omnibus *Manie-Manie* (1986) ; *Naissance*, le premier épisode vidéo de *Devilman* (1987) ; ou encore la trilogie des longs métrages de *Sangoku-shi* (*l'Épopée des trois royaumes* (1988, 1989, 1991), adaptation animée d'un grand récit épique chinois devenu un classique du genre au Japon.

Trait d'union, ou la liberté lieuse

par Ilan Nguyễn

À la mémoire du professeur Jean-Jacques Origas

Gauche le violoncelliste est un long métrage remarquable à bien des égards dans l'histoire du dessin animé au Japon. Ses sources d'inspiration, comme le soin formel apporté à sa réalisation et la tenue de sa mise en scène musicale, le situent dans une veine singulière. Un ensemble de conditions et d'ambitions particulières contribua à faire de ce film un véritable laboratoire où s'élaborèrent nombre de choix et de motifs techniques résolument neufs, qui firent date et font désormais partie des moyens d'expression établis du dessin animé au Japon.

Par-delà – si ce n'est du fait même de – tous les écarts que l'on pourra reprocher à sa forme, en matière de translation du récit originel (la nouvelle de Miyazawa), *Gauche le violoncelliste* constitue un tour de force et un véritable hommage à l'esprit de l'œuvre originale, par la mise en regard, la réunion fusionnelle qu'il cristallise entre ce texte et la musique de Beethoven.

Un nouveau départ

En tant que premier projet de Takahata prenant pour cadre son pays, *Gauche* constitue un tournant majeur dans l'œuvre de son réalisateur, et le premier maillon d'un parcours créatif au long cours poursuivi jusqu'à ce jour dans une même perspective : l'œuvre de Takahata est depuis lors tournée toute entière vers la représentation de la réalité de son pays.

À l'opposé de toute conception « nationale » par principe, abstraite ou théorique, son projet, dès *Gauche le violoncelliste*, est de puiser dans la réalité la plus proche de lui, celle de son entourage immédiat, matériel, quotidien, et qu'il connaît naturellement de la manière la plus intime, pour y appartenir et en être acteur. Cet ancrage est aussi à l'origine de chacun de ses travaux ultérieurs.

Gauche est aussi le premier projet de mise en scène d'envergure auquel Takahata choisit de s'atteler sans (et malgré l'absence de) Miyazaki, son collaborateur le plus proche. Les années suivantes confirmeront et accentueront cette séparation, et l'affirmation d'une indépendance créative chez Miyazaki, à partir de sa première expérience à la mise en scène, la série *Conan le fils du futur* (1978). Ainsi, Takahata aura à explorer au cours des années suivantes de nouvelles modalités de mise en scène, de nouvelles collaborations, recherche dont *Gauche* marque le premier pas.

Takahata n'a réalisé presque aucune œuvre originale à ce jour (*Pompoko* est le seul de ses longs métrages le créditant à cet égard). Son œuvre repose au premier chef sur un travail d'adaptation, partant de matériaux originaux, vers la forme filmique : la quasi totalité de son travail est ainsi basée sur des sources partagées principalement entre textes littéraires et récits en bandes dessinées. Dans leur variation même au cours du temps, les modalités de ce travail de transposition constituent donc un nœud central dans l'approche du cinéma de Takahata.

Sur ce chapitre, *Gauche le violoncelliste* est marquant à au moins trois égards : son ancrage dans le temps de la jeunesse ; l'ensemble des expérimentations techniques et formelles sur lesquelles repose le film ; enfin, la mise à l'épreuve et l'affirmation d'un projet basé tout à la fois sur une très grande fidélité à l'œuvre originale, et des prises de libertés ponctuelles, porteuses de sens.

De l'apprentissage : un « film sur la jeunesse »

Le récit *Gauche le violoncelliste* n'est pas, initialement, l'histoire d'un jeune homme inexpérimenté. Le personnage imaginé par Miyazawa est un homme d'âge mûr, un musicien professionnel au jeu musical sans âme, dénué de tout talent d'expression. Tout en se présentant sous la forme et l'étiquette d'un « récit pour enfants » (*dôwa*), le texte originel repose donc sur l'impact produit par la métamorphose soudaine d'un musicien dans la force de l'âge, de « bon à rien » de carrière en virtuose.

Or, dans l'adaptation qu'en livre Takahata, *Gauche le violoncelliste* prend le tour d'un film sur la jeunesse, l'apprentissage et la découverte de soi grâce aux autres, qui conjugue en une union singulière les univers du conte, de la musique classique



et du cinéma d'animation. Ce choix fondamental de rajeunir le personnage principal, au point d'en faire un jeune homme à peine sorti de l'adolescence, était pour Takahata et son équipe une nécessité impérieuse.

Cette vision du récit, ce choix directeur adopté d'un commun accord reposent sur deux raisons : la recherche d'une cohérence, d'une forme de vraisemblance sur le fond, et le souhait, partagé par les membres de l'équipe, d'une projection collective de leurs propres souvenirs de jeunesse. Une note d'intention, publiée par Takahata à l'époque de la sortie du film, en témoigne (on trouvera ce texte à la fin de ce *Point de vue*).

Ainsi par exemple, aux yeux de Takahata et de ses col-

lègues, les progrès fulgurants qu'accomplit le violoncelliste ressortissent d'abord, et par nature, au temps de la jeunesse... Constat de bon sens : c'est à cet âge de la vie que de tels exploits se produisent, que l'on franchit aussi aisément autant d'obstacles, pour réaliser un parcours aussi rapide... Et ce personnage principal ainsi confronté à sa médiocrité, subissant les reproches du chef d'orchestre, désespéré quant à son propre talent et ayant perdu toute confiance en lui, acquiert réellement, du fait de sa jeunesse, un impact neuf : un pouvoir d'identification large, susceptible de toucher le public, quel que soit son âge... La formation du violon-

celliste prend ainsi un tour allégorique d'une autre portée : au miracle libérateur, révélateur, issu d'actes de communion avec la nature, vient s'ajouter ici une dimension pédagogique, initiatique, à l'intérieur de l'histoire du film comme dans le projet qui sous-tend sa réalisation.

Si le film met bien en place une forme de projection personnelle d'ordre rétrospectif, teintée d'une certaine nostalgie de la jeunesse, la position de Takahata et de son équipe est bien ici celle d'une prise de distance sensible face à cette période de la vie. Nous n'avons plus à faire ici à un « film d'école », de premières armes, d'affirmation de soi comme a pu l'être *Hols* (1968), le premier long métrage de Takahata. Rien de tel dans



Gauche. Distance et sérénité sont de mise, et le film est l'occasion d'une projection de soi d'un autre ordre, bien plus effacée, et très éloignée des registres explorés par exemple par Miyazaki.

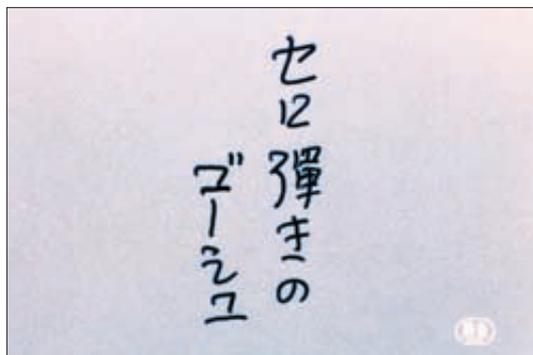
De l'expérimentation : un film laboratoire »

Le projet initié par le studio Ô Production, basé dès le départ sur une démarche d'implication volontaire — pour ne pas dire militante — de l'équipe toute entière, représente un défi hors du commun dans le cadre de la production « commerciale ». Qu'une structure dédiée exclusivement à la sous-traitance se lance ainsi en interne dans la production d'un tel projet, c'est là une tentative sans précédent au Japon.

Car ce projet se trouva chargé dès le départ d'un sens particulier. Peu de choses ont été rendues publiques sur la rencontre et les discussions entre les responsables d'Ô Production (et avec eux Takahata) et Miyazawa Seiroku, le plus jeune frère de Kenji, ayant droit de son œuvre. Une chose est sûre : séduit par le projet et la nature du défi relevé, Miyazawa Seiroku cède à l'équipe de production les droits d'adaptation de la nouvelle de son frère, à titre totalement gracieux. Nul doute que la personnalité de Takahata, et en particulier son goût et sa connaissance passionnés de l'œuvre de Miyazawa, ont pesé de façon sensible dans une telle décision... Cette complicité nouée avec Miyazawa Seiroku, et une marque du respect par lequel Takahata a voulu rattacher sa personnalité à l'œuvre de son frère aîné, transparaît dès les premières images du film, qui associent *le Chant du tour des étoiles* (une chanson dont musique et paroles furent composées par Kenji) à l'apparition à l'écran du titre du film, dont la graphie est de la main de son jeune frère.

Sans doute faut-il préciser ici que l'œuvre de Miyazawa Kenji est l'une des plus souvent adaptées de la littérature japonaise. Le potentiel imaginaire des contes de Miyazawa permet à chaque lecteur d'y projeter son propre univers visuel ou sonore. Cette richesse formelle et foncière a fini par en faire une œuvre considérée comme propice à l'adaptation cinématographique, en particulier. Mais c'est aussi ce qui fait toute la difficulté d'un tel exercice de translation d'un univers textuel à un univers visuel.

Gauche le violoncelliste est le récit de Miyazawa le plus souvent transposé en animation. Avant Takahata, il a déjà été



adapté trois fois : par Tanaka Yoshitsugu, dans un film de silhouettes, en 1949 ; par Morinaga Kenjirō et Kawajiri Taiji, par le biais d'un spectacle filmé de marionnettes, en 1953 ; par Jinbo Matsue, en animation de marionnettes, en 1963.

Si le film marque un tournant dans le travail de Takahata, c'est qu'en tant que premier maillon d'une entreprise d'ordre réflexif, de la formation d'un regard sur soi, *Gauche* fut naturellement l'objet pour lui d'une réflexion, de doutes, et d'une confrontation à des enjeux formels d'une envergure tout à fait neuve. Les tâtonnements pour trouver une tenue globale au film ont porté notamment sur ses orientations graphiques (animation et décors), sur la construction de sa mise en scène musicale, comme sur le processus même de la réalisation.

Une précision technique est sans doute nécessaire ici quant à la forme même du dessin animé sur cellulo. Cette technique



décor

d'animation repose sur une dichotomie entre avant-plans (contenant *a priori* l'ensemble des éléments mobiles à l'image) et arrière-plans (voués *a priori* à l'immobilité). Le versant des décors, plus facilement identifiable aux pratiques établies et aux enjeux d'une création picturale au sens classique, fait l'objet par ailleurs d'une présentation détaillée (voir *Autour du film*). On indiquera seulement ici combien l'apport artistique de Mukuo Takamura, en réponse aux requêtes et au projet de Takahata, constitue aux yeux de ce dernier un aspect décisif dans la qualité sensible du film, et sa valeur à long terme.



Par contraste, la sensibilité personnelle, l'apport graphique individuel de l'animateur à la forme filmique finale est un enjeu critique encore très peu et mal abordé, par manque d'une éducation du regard à l'image en mouvement dessinée. On se can-



tonnera à affirmer, pour résumer, qu'existe de façon avérée une forme de « personnalité » artistique, d'identité graphique propre à chaque animateur dans le dessin même du mouvement.

Une telle perspective a toujours été un critère décisif dans l'approche du dessin animé d'un réalisateur comme Takahata. Lui qui n'est pas dessinateur d'animation, porte la plus grande attention à la composition des équipes d'animateurs réunies sur ses projets, construisant toujours ses mises en scène, et le découpage de ses films dans la plus étroite cohérence avec les personnalités diverses de ses animateurs face au mouvement. Et il n'est pas rare que, parmi les conditions qu'il lui soit arrivé de poser pour se lancer sur un projet, figure en première ligne la participation de tel ou tel animateur, dont il sait la présence, l'identité indispensables à la concrétisation de son idée du film.

Le choix de départ de confier à une personnalité graphique unique – en l'occurrence le jeune animateur Saida Toshitsugu – l'ensemble de la charge graphique d'un film, en tant que mouvement (création des personnages, dessins du *storyboard*, *layout* et poses-clés d'animation de tout le film), est un cas sans équivalent dans le monde du dessin animé commercial de long métrage.

Non qu'une telle perspective soit considérée comme indifférente au sein de ce milieu professionnel : la cohérence interne qu'une personnalité unique peut apporter à l'œuvre toute entière, sur le plan du mouvement, est un cas de figure idéal par rapport à la réalité commune de la production collective, où est à l'œuvre de façon systématique une forme d'oscillation, de variation permanente dans la forme même de la représentation du mouve-

ment, suivant les divers animateurs ayant assuré la création des plans et séquences se succédant à l'écran. Mais on considère usuellement comme impossibles de telles conditions, un tel système de réalisation, face à l'ampleur de la tâche que forme un long métrage.

Il en va bien sûr autrement dans le cadre de l'animation d'auteur. Un créateur comme l'Américain Bill Plymton, par exemple, signe seul l'ensemble du travail d'animation de tous ses films, dont plusieurs longs métrages, mais il s'agit là d'une ambition foncièrement auteuriste, et moins soucieuse du mouvement en tant que tel. Dans le domaine français, le seul exemple comparable à *Gauche* est sans doute celui d'André Lindon avec son film *L'Enfant invisible*, resté très largement méconnu...

L'animation de *Gauche* se présente donc sous un jour que l'on qualifiera, par défaut, d'« artisanal », qui donne à ce film une « patte » sensiblement proche, sur le plan de son graphisme et de son animation, de dessins animés d'autrefois telles les réalisations du français Paul Grimault. Celles-ci présentent dans le même sens du terme — c'est-à-dire le meilleur — un caractère profondément « artisanal », inséparable de leur impact, de leur réussite et de leur beauté : la personnalité à l'œuvre, discernable à l'écran, du talent individuel, reconnaissable, d'un nombre restreint de collaborateurs essentiels dans le travail de l'animation.

De l'adaptation : une transcription en forme de trait d'union

Contrairement à Miyazaki, et à sa pratique d'une utilisation morcelée, basée sur la déconstruction, la mise en pièces systématique de ses sources d'inspiration en vue de la constitution d'un gigantesque patchwork de motifs les plus divers, en forme de puzzle ou de collage n'appartenant qu'à lui, Takahata pratique une forme de fidélité foncière aux œuvres qu'il porte à l'écran. Là où Miyazaki détourne librement des motifs à sa guise, Takahata s'astreint à une discipline d'adaptation au plein sens du terme.

Partant, comme c'est le cas avec *Gauche*, d'une matière textuelle, Takahata a en quelque sorte à en livrer comme une forme de traduction : il s'agit d'en exprimer la teneur dans un autre langage, filmique cette fois. Sachant combien l'idée même d'une

« équivalence stricte » dans le passage d'une langue à une autre peut avoir de chimérique dans le domaine de la traduction littéraire, rappelons que l'acte de traduction repose sur un souci d'équilibre formel à l'égard des deux langages considérés, celui de départ et celui d'arrivée. La juste mesure s'avère certes délicate, mais traduire impose, une fois fixée une échelle, une unité de sens données (mot, phrase, paragraphe...), de peser systématiquement terme à terme l'équilibre entre forme d'origine et forme traduite, de considérer leur rapport en accordant une égale importance à l'un comme à l'autre de ces prismes langagiers, dans une perspective d'abord de compréhension vis-à-vis du langage de départ, et d'expression, de re-formulation dans le langage d'arrivée.

C'est très exactement la perspective de Takahata sur ce film : à partir de la nature éminemment vivante, polysémique de l'écriture, fixer un sens, que l'on sélectionne en le privilégiant par rapport aux autres interprétations possibles, pour lui donner ensuite forme en images. Takahata, loin de se livrer à une simple translation, subordonnée à la lettre de l'original, n'hésite pas à affirmer dans le processus même de sa transposition un certain nombre de choix fonciers par rapport au texte originel.

En premier lieu, le choix de rajeunir le personnage principal est clairement un changement de sens majeur par rapport au récit originel. Il a ses conséquences naturelles tout au long du film, notamment dans la mise en scène du rire chez *Gauche* au cours des deux premières nuits, puis du final. Le rire se charge chez Takahata d'un sens nouveau : ses variations, d'une nuit à l'autre, rythment l'évolution intérieure du personnage.

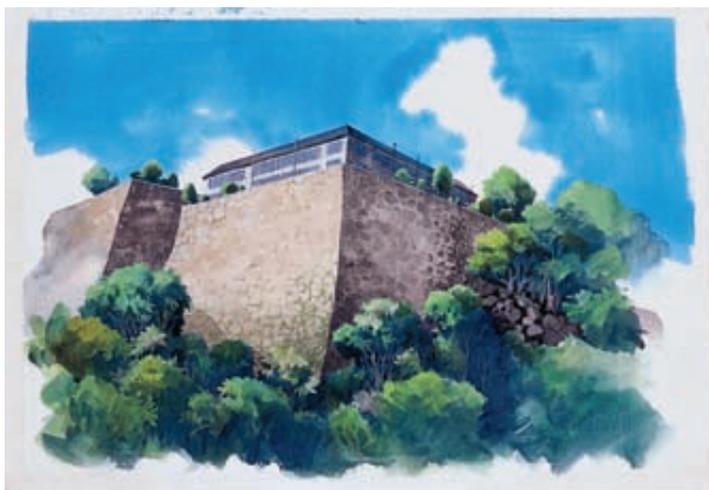


Le second choix directeur de Takahata est de situer cette histoire dans un cadre japonais. Là encore, c'est un parti pris qui ne va pas de soi.

Nombre de récits de Miyazawa se réfèrent à un monde imaginaire baptisé Îhatôbu, projection chimérique de la région d'origine de l'auteur, Iwate, où se mêlent fantasmagories d'inspirations diverses, et notamment occidentales. Et il faut dire que cet univers fictif, tel que décrit par son auteur, laisse au lecteur une très grande liberté imaginative, une latitude de projection personnelle à l'origine d'une très grande popularité, au Japon, pour ce versant fantastique, éthéré, de l'écriture de Miyazawa.

Au Japon, le film de Takahata a pu faire, sur ce point, l'objet de réactions ponctuelles de surprise, voire de scepticisme. Bien que rien dans *Gauche* ne fasse mention de la moindre relation à Îhatôbu, voir l'adaptation filmique de ce récit située dans un cadre rural japonais aura manifestement pris à contre-pied les attentes et habitudes imaginatives d'une partie des lecteurs de Miyazawa, plus attachés à son côté explorateur de féeries doucereuses, conciliantes, utopiques. Or, le cinéma de Takahata n'a cessé, au cours des quelque vingt-cinq dernières années, de refuser, de réfuter une telle aspiration à l'utopie, à la « fiction sans lieu », vidée de toute corrélation à une réalité précise, c'est-à-dire liée à un milieu local, à un cadre donné.

Aux yeux de Takahata, l'adaptation de *Gauche* ne pouvait avoir pour cadre que le Japon. Et ce, par-delà des points d'achoppement de détail dans le texte originel. Ainsi, par exemple, la description de cet orchestre de province qui accompagne les projections de cinéma ne correspond-il ni aux conditions de



décor



décor

l'époque dans les pays occidentaux, ni bien sûr à la réalité de la province japonaise, mais il est clair pour Takahata que le point de départ de l'imagination de Miyazawa est basé au Japon.

De même, il est difficilement concevable qu'un orchestre professionnel se trouve mis en situation de concurrence avec des formations d'amateurs, et plus inconcevable encore d'envoyer un violoncelliste seul jouer un bis à la fin d'un concert ! Tout cela

est seulement à considérer comme un ensemble de signes sur l'écriture de Miyazawa, signes de centres d'intérêts, d'idées et de suppositions parfois très libres, un peu fabulées, sur des choses qu'il ne connaissait pas d'expérience (il n'avait ainsi jamais assisté en personne à un concert) : bref, une bonne part des éléments et des scènes décrits dans ce récit, malgré l'absence de toute référence à Ihatôbu, relèvent d'une vision rêvée de Miyazawa.

C'est par rapport à ce caractère « rêvé » de l'écriture de Miyazawa qu'il ne pouvait pas y avoir de sens, aux yeux du réalisateur, à placer cette histoire dans un cadre occidental. Parce qu'il s'agissait d'une vision rêvée, le seul cadre pouvant donner un sens à cette traduction était un cadre rural japonais, tel que celui qu'a connu Miyazawa pendant presque toute sa vie. C'est seulement en partant de ce choix qu'il devenait possible, pour Takahata, de donner forme à tout ce que Kenji avait voulu exprimer, y compris de rêve, de projection libre, issue de sources mêlées, dans son récit.

C'est là également la raison pour laquelle le temps du film est situé dans l'entre-deux guerres, et plus précisément dans le courant des années 1920. Le choix temporel plus serré qu'opère Takahata correspond naturellement au temps où vécut Miyazawa lui-même, et dont il s'inspira de façon si ouverte pour écrire ce récit, profondément contemporain à son auteur.

Enfin, le troisième choix central, fondateur de Takahata porte sur l'adaptation musicale. Ce dernier point, aussi raisonné que les précédents, est aussi déterminant pour le film : la profonde imbrication, l'étroite relation instaurée à titre supplémentaire par le metteur en scène « traducteur » entre le récit de Miyazawa et la musique de Beethoven.

Il est question dès le début du texte d'une « 6ème Symphonie », mais sans qu'à aucun moment le compositeur n'en soit cité. Pour Takahata, il ne peut bien sûr s'agir que de la *Symphonie pastorale* de Ludwig van Beethoven. Parmi les arguments les plus souvent invoqués en faveur d'un tel choix, la grande affection de Miyazawa pour ce morceau précis est un fait avéré. Une forme de célébration du monde naturel, qui traverse son œuvre tout comme la *Pastorale*, prend dans *Gauche* la forme idéale d'une communion avec la nature, par le biais des divers animaux visiteurs.



décor

Quant aux raisons dégagées par les exégètes de l'œuvre de Miyazawa pour infirmer l'hypothèse de la *Pastorale*, il y a parmi elles le rythme et les instruments évoqués dans la première scène du récit : aucun phrasé de cette symphonie ne correspond au rythme fredonné par le chef d'orchestre au cours de la répétition, et le texte mentionne des trompettes, là où ce morceau n'y fait pas du tout appel.

Les raisons de Takahata dépassent de telles considérations factuelles ou savantes : il s'efforce d'imaginer quelle musique pouvait avoir à l'esprit Miyazawa tandis qu'il écrivait ce récit. Il souhaite pouvoir faire résonner pleinement à l'écran, et aussi largement que possible, la musique en question, en regard du texte initial. Il veut ainsi confronter, réunir à l'image l'écriture de Miyazawa et la musique de Beethoven, pour qu'entrent en résonance leurs qualités, et les profondes affinités qui les relient à ses yeux ; faire littéralement fusionner image et musique, et faire de *Gauche* un « film musical » au plein sens du terme, bien au-delà de l'illustration de type disneyen (comme par exemple dans le segment de *Fantasia* dédié justement à la *Pastorale*, avec ses centaures et son décor « pastoral » aux couleurs d'un kitsch idyllique...).

Ce choix musical, comme nœud central dans la construction de la mise en scène, est ce qui fit doubler la durée même du film. Ayant pris le parti de jouer sur le statut de la musique, par l'alternance entre musique de fosse et musique d'écran (voir *Analyse de séquence*), Takahata dispose ainsi à travers tout son film l'ensemble des principaux thèmes musicaux de la *Pastorale*, et de même prend soin de les citer, de les intégrer tous,



dans le cadre plus restreint encore des répétitions solitaires du violoncelliste. Pour ce faire, il prend à nouveau un certain nombre de libertés : ainsi, là où le texte original indique que pour guérir le souriceau malade, Gauche joue « quelque chose comme une rhapsodie », sans aucune autre forme de précision, Takahata n'hésite pas à faire réarranger pour violoncelle un passage du second mouvement de *la Pastorale*, en accord avec les sonorités (évoquées par le biais d'onomatopées) du texte original.

En l'occurrence, Takahata estime décisive la sonorité même du terme « rhapsodie » dans le choix de Miyazawa pour ce mot, au même titre que pour le rythme fredonné par le chef d'orchestre, ou la mention des trompettes : dans le mouvement général de son écriture, Kenji juge nécessaire moins de se conformer strictement à une cohérence littérale que de transmettre, de faire ressentir de façon sensible, par les mots, l'atmosphère, la tonalité juste du morceau en question.

C'est dans une lecture et un rapprochement éminemment subjectifs, presque instinctifs, que Takahata, mélomane averti, opte ainsi pour *la Pastorale*, en s'appuyant sur la forme même du texte de Miyazawa. Ce choix, assumé comme tel, se trouve fondateur de toute la structure du film, où son réalisateur laisse libre cours à son goût pour un « esprit de citation » musicale. Au-delà même des devoirs et prérogatives du « traducteur », Takahata trouve dans la mise en regard, l'agencement d'éléments jugés adéquats, l'expression neuve d'une liberté accrue, issue du choix même, responsable et ludique à la fois, de lier d'un trait d'union des œuvres et des horizons aussi différents.

On pourrait se livrer ici à un examen plus minutieux, plus

circonstancié encore des différences ponctuelles – et de leur sens – entre film et récit, à commencer par toute la séquence d'ouverture, ce segment musical d'exposition (voir *Analyse de séquence*) ; s'attarder sur des détails ajoutés à fins d'accentuation, d'exagération dans cette transposition (la chaussure du chef d'orchestre trouant l'estrade, la tentative du chat de cisailier les cordes du violoncelle, les vivats enthousiastes et autres « Bravo ! » du public après le bis) ; pointer divers autres éléments ajoutés, en cohérence avec les choix directeurs de mise en scène évoqués ci-dessus, comme le redoutable portrait de Beethoven au mur de la cabane du violoncelliste, l'insertion de la scène d'accompagnement par l'orchestre d'une séance de cinéma (dont aucune description ne figure dans le récit), ou encore, naturellement, toute la fin du film, de la réunion des membres de l'orchestre après le concert aux rencontres sur le chemin du retour dans le soleil couchant, et jusqu'au choix de faire apparaître à l'écran le départ du coucou pour l'étranger... Chacun de ces écarts est porteur d'un sens, d'une intention.

De par la renommée de l'œuvre originale au Japon, *Gauche le violoncelliste* s'annonçait d'emblée comme un projet d'adaptation périlleux. Bien qu'il soit tout sauf un aboutissement, le film marque l'affirmation d'une virtuosité basée sur des choix assumés, raisonnés, construits jusqu'au plus léger détail. S'y exprime une personnalité sensible qui instaure naturellement un rapport de proximité avec le spectateur. Cette « traduction » relève de la recherche d'un équilibre à instaurer pour donner à l'adaptation une commune mesure à l'œuvre de départ. Et, par l'habile convocation de complices confluences, elle parvient de façon inattendue à une forme de liberté plus grande encore...

Pour Takahata, cette première tentative n'est jamais qu'une esquisse, toutes frustrations comprises. Et tout en gardant constamment à l'esprit la très grande part de risque – et dans une certaine mesure, la vanité – inhérente à toute tentative de « traduction » cinématographique de tels textes, Takahata nourrit de longue date l'envie de revenir à l'œuvre de Miyazawa en adaptant par exemple, dans un court métrage, le récit *Prélude à la danse des cerfs*. Ce projet, aujourd'hui à l'étude, sera peut-être dès demain la prochaine étape d'un parcours dont chaque nouvelle étape se révèle plus étonnante.

I.N.

Gauche le violoncelliste
en tant que « film sur la jeunesse »

par Takahata Isao

Le personnage de Gauche qu'avait en tête Kenji n'a rien d'un interprète débutant faisant ses premiers pas : c'est un musicien de profession ayant fait partie auparavant d'un autre orchestre, et végétant dans sa médiocrité. Un musicien bon à rien depuis de longues années se métamorphose soudain en virtuose. C'est là que réside la force du récit en tant que fable, et sa limpidité, mais pour nous, malgré cela, il n'était pas possible, en nous fondant sur notre propre lecture franche et naïve, de faire de Gauche autre chose qu'un garçon presque trop jeune pour être en âge de fumer.

Nous avons retrouvé en Gauche, ce violoncelliste maladroit, d'une part nos propres souvenirs de jeunesse, marqués par le repli sur soi et un complexe d'infériorité, doublés d'une sensibilité exacerbée, d'une fierté extrêmement susceptible, et d'autre part un reflet des jeunes gens que l'on voit aujourd'hui, souffrant d'une timidité maldive à l'égard d'autrui, au point de sembler indifférents à tout et complètement inexpressifs.

Les sentiments auxquels Gauche donne libre cours en explosant de colère contre le chat, le soir où il a subi les remontrances du chef d'orchestre, nous touchent et nous sont fort compréhensibles. C'est là une chose qui lui était absolument nécessaire, sur le plan psychologique. Selon toute vraisemblance, on peut affirmer que jusqu'à ce jour, il n'avait certainement jamais réussi à se mettre en colère en présence d'un tiers. Si la musique qu'il joue est atrophiée et manque d'envergure, c'est non pas seulement pour une simple question d'inexpérience technique, mais bel et bien parce que son cœur est refermé sur lui-même, entravé. Il est plus que normal que le chef d'orchestre estime son jeu « totalement dénué d'expression ». Mais à partir de ce soir-là, Gauche, malgré ses récriminations et ses colères, reçoit chez lui les animaux, et peu à peu son cœur se délie. Les exemples sont nombreux de gens timides ou gênés face aux autres, et faisant preuve d'une affinité particulière avec enfants et animaux dans leurs jeux ; ici, les animaux assurent pour Gauche le rôle inestimable d'une ouverture chaleureuse pour tout son être intérieur.

Nous estimons erroné de considérer *Gauche le violoncelliste* comme n'étant jamais rien qu'une histoire d'artiste, tout comme de limiter les thèmes qu'aborde ce récit aux seules théories de l'art. Nous pensons qu'il en est des lectures plus universelles.

– Un jeune homme tout à fait ordinaire, alors qu'il avance à grands pas, aveuglément, vers un objectif donné, est confronté à des événements et rencontre des gens, non sans rapport aucun avec son objectif, mais qui lui apparaissent systématiquement comme des obstacles et des gêneurs. Il a beau pester, il ne peut faire autrement que de



recevoir, d'accepter ces gens et ces événements. Et un beau jour, naissent dans son cœur une véritable spontanéité et un amour envers autrui, grâce auxquels il grandit et réalise des progrès étonnants, mais sans la moindre prise de conscience pour l'intéressé. Son entourage, impressionné par ses progrès, aura beau les pointer, cela ne lui semblera pas croyable. Mais une fois la chose avérée indubitable, lui reviennent à l'esprit dans l'instant ces événements passés et, réalisant leur portée profonde, il est saisi d'une intense émotion. Dans la vie, c'est souvent ainsi que se présentent les changements décisifs –. Gauche le violoncelliste, le plus malhabile musicien de son orchestre, c'est en fait nous-mêmes, et tous les jeunes gens existants. C'est bien là pourquoi il est si important pour nous de nous réjouir de tout notre cœur, avec lui, de ses progrès miraculeux. Quand bien même il y eût fallu sacrifier le merveilleux baïsser de rideau, et ces si profondes résonances de l'œuvre originale, il nous fallait tirer un tant soit peu Gauche de sa solitude, le sauver de ses peurs sociales, nous voulions le voir prendre place parmi ses semblables, puisque c'est ainsi que progressent les jeunes gens, et vu que la musique est par excellence l'arme absolue pour relier le cœur des hommes entre eux... C'est forts de ce souhait que nous avons été amenés à concevoir la scène finale de notre film.

Le film *Gauche le violoncelliste* est un conte heureux pour parents et enfants, une histoire sur l'amour de la musique, la difficulté et la chaleur de l'art, mais pour nous, subjectivement, c'est aussi un « film sur la jeunesse ». C'est pourquoi nous souhaitons et espérons vivement que les écoliers des collèges et lycées, et les jeunes gens qui luttent durement pour s'éloigner de leurs parents, c'est-à-dire conquérir leur autonomie, voudront le voir également.

« *Que ce qui jaillit du cœur — à nouveau — gagne le cœur !* » (Beethoven)

[texte extrait du *pamphlet* (brochure grand public) du film
Gauche le violoncelliste, 21 octobre 1981 / traduction I.N.]



0 -générique



séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 1

Déroulant

Générique

0. [00.18] Au début, plan fixe sur le texte du titre, un seul son, le crissement des grillons. Plan suivant, une branche fleurie sur un fond de ciel qui peu à peu s'assombrit en se piquant progressivement d'étoiles, la nuit tombe. Un bruissement, aux grillons se sont substitués les insectes nocturnes puis, d'une proximité invisible, un petit chœur d'enfants entonne une chanson, *le Chant du tour des étoiles*. Des plans fixes se succèdent en fondu enchaîné, Voie lactée, galaxies, et s'arrêtent sur l'image de deux enfants debout sur la crête d'une colline. Ils contemplent, comme perdues dans l'immensité céleste, la voûte nocturne et sa grande Ourse.

1. [01.30] Le mont Iwate domine la campagne environnante dans la chaleur d'un après-midi empli de sifflements d'oiseaux et de craquements d'insectes. Progressivement, la faune en alerte donne des signes avant-coureurs de l'orage. Pourtant, les pêcheurs à la ligne et les badauds sur un pont, au milieu de la campagne, ne semblent pas prêter attention aux nuages menaçants qui envahissent le ciel. On entend les dernières mesures du troisième mouvement de la *Symphonie Pastorale* de Ludwig van Beethoven, *Réunion joyeuse des paysans*.

On approche d'un petit moulin à eau. On se glisse dans son jardin potager – enchaînement musical sur le quatrième mouvement : *Orage, tempête* – où un chat roule une tomate, tandis que l'orage éclate soudain. Le chat court se mettre à l'abri. La pluie tombe à verse sur la campagne. Dans les champs comme à la ville, courant sous les trombes d'eau, chacun cherche refuge. Sur un promontoire, des fortifications dominent la cité. Là-haut, derrière les vitres d'un pavillon, apparaissent les silhouettes d'un orchestre en plein travail. On répète le mouvement *Orage, tempête*... Roulements de la grosse caisse, plans sur le chef d'orchestre véhément : la formation musicale entière semble prise par une tension cosmique et, dans l'intimité des éléments qui se déchaînent, le vent, le tonnerre, la pluie, les éclairs, elle est aspirée vers le ciel dans un tourbillon imaginaire... Jusqu'à ce que le chef d'orchestre soit ramené à la réalité.

2. [4.49] Quatre coups de baguette du chef d'orchestre mettent fin à l'envolée fusionnelle. Le violoncelle est en retard sur les autres instruments. Reprise, puis peu après quelques mesures, nouvel arrêt : le jeune violoncelliste n'a pas bien accordé son instrument ! À peine la répétition reprend-elle que le chef s'interrompt à nouveau. L'orchestre repart une nouvelle fois mais la magie est définitivement rompue. Le chef, excédé, frappe si violemment du pied contre l'estrade qu'il la brise. Il vitupère les instrumentistes, leur rappelant que leur concert est dans dix jours. Avant de quitter la salle de répétition, il donne à chacun rendez-vous pour la projection de cinéma du lendemain soir.

3. [08.48] La salle se vide. Une jeune violoniste, inquiète de l'état du jeune homme, finit par quitter la salle elle aussi. Gauche, resté seul, s'astreint à un exercice d'entraînement personnel.

4. [09.52] Le soir tombe sur la campagne – musique du mouvement *Scène au bord du ruisseau* – Gauche avance sur le chemin de terre, chargé de son instrument. Le chat chemine en sens inverse sur le petit pont près du moulin, puis, apercevant Gauche, tourne brusquement des talons et se sauve. Gauche pénètre dans la petite maison du moulin, où il allume une lampe, boit une lampée d'eau fraîche, et s'installe avec son violoncelle pour se remettre au travail.

5. [12.05] Gauche est attablé devant sa partition. Il répète avec acharnement, sous le regard sévère d'un portrait de Ludwig van Beethoven accroché au mur. L'œil de Beethoven progressivement se courrouce.

6. [13.20] Tout à coup on frappe à la porte deux coups, deux coups encore. La porte s'ouvre sur le chat chargé, en guise de présent, de trois tomates vertes cueillies dans le propre potager de Gauche. Le jeune homme se fâche. Pour faire malgré tout bonne figure, l'animal entame une conversation sur la musique. Jugeant l'œuvre de Beethoven hors de portée du jeune musicien, le chat lui recommande de jouer *Rêveries* de Robert Schumann. Devant tant d'impudence, Gauche, hors de lui, entreprend en représailles de jouer *la Chasse au tigre en Inde*, qui met le chat au supplice.

7. [19.16] Le morceau achevé, le chat, instantanément remis de ses émotions, demande au violoncelliste, sur un ton très « distancié », ce qui s'est passé... Gauche, encore irrité, propose sournoisement d'examiner la langue du félin pour émettre un diagnostic, et y frotte en fait une allumette pour sa cigarette. Le chat s'enfuit en hurlant. Sur le pas de la porte, Gauche le regarde disparaître dans les herbes, puis éclate d'un grand rire.

8. [20.51] Une nouvelle journée défile, dans l'atmosphère musicale, pleine de vitalité du mouvement *Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne*. Gauche jardine avec soin et patience au soleil jusqu'à l'heure de la répétition. Puis, après la séance de travail, il pique-nique au sommet des fortifications, tandis que le soir tombe sur la ville.

9. [22.44] La vie nocturne de la ville s'intensifie : c'est l'heure de la séance de cinéma. Dans la salle de cinéma, l'orchestre accompagne un dessin animé muet en noir et blanc, sur un air de *la Vie parisienne* d'Offenbach. Sur l'écran, une petite souris a des démêlés avec un chat patibulaire. Soudain, une souris bien réelle surgit entre deux fauteuils, semant panique et confusion chez les spectateurs, tandis que l'orchestre, imperturbable, continue à jouer le *french cancan*.

10. [23.58] La campagne dans la nuit. Gauche, chez lui, poursuit son entraînement musical. Deux coups sont frappés à la porte. Puis deux coups encore. Un nouveau visiteur, le coucou, apparaît par une trouée dans le toit. Il veut apprendre de Gauche la gamme exacte avant de partir pour l'étranger. Gauche s'amuse de cette demande,



séquence 2



séquence 2



séquence 3



séquence 4



séquence 6



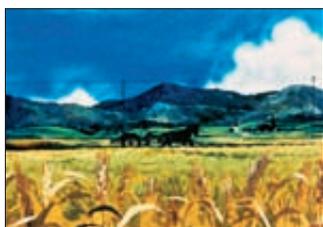
séquence 9



séquence 10



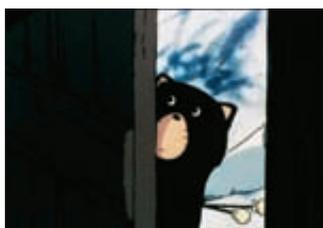
séquence 11



séquence 12



séquence 14



séquence 15



séquence 16

venant d'un oiseau qui ne chante que sur deux notes. Finalement complaisant, le jeune homme entame la montée chromatique. Mais l'oiseau l'interrompt aussitôt : à ses yeux, il ne convient de chanter que « coucou ». Toute la difficulté est de jouer ces deux notes longtemps sans s'interrompre. Gauche exécute une suite de « coucou », à laquelle l'oiseau enthousiaste s'associe. Mais lassé de cette litanie, Gauche s'irrite et veut chasser l'intrus qui, désespéré, l'implore de pratiquer une dernière fois l'exercice. Gauche condescend à cette ultime requête et tandis qu'il tire de son instrument les premières notes, du fond de sa mémoire lui revient en écho la symphonie de Beethoven. Tout à son émotion il poursuit avec une grande concentration la mélodie. De la complicité avec le coucou naît peu à peu une perfection musicale qui les élève dans un nouvel espace, une haute futaie. Mais au bout d'un certain temps, la répétition n'est pas sans piège. Progressivement, l'interprétation de Gauche devient machinale, ce qui provoque la transformation du portrait de Beethoven en un épouvantable volatile. Gauche s'arrête net, tout empli du sentiment de sa stupidité.

11. [29.32] D'abord abasourdi, le coucou s'indigne, reproche à Gauche son manque de persévérance. C'en est trop pour le pauvre musicien qui chasse le volatile. Le coucou s'envole... Mais la fenêtre est fermée. À plusieurs reprises, l'oiseau se précipite sur les carreaux et s'y assomme. Gauche, touché par tant d'obstination, prête une aide compatissante à l'oiseau en brisant la vitre. Le coucou s'éloigne à tire-d'aile.

12. [31.04] Gauche regarde l'oiseau partir au loin. On entend quelques mesures de la symphonie où se glisse le « coucou » de la flûte. Puis, épuisé, le violoncelliste s'endort à même le sol. Progressivement, le sifflement des oiseaux monte. Le jour se lève.

13. [31.21] Gauche, réveillé, regarde par la fenêtre : le soleil est à son zénith, c'est l'heure de la répétition. Il est en retard. Il se précipite, croise une carriole qui l'emmène en ville. Il arrive au pied du château, s'engouffre dans les couloirs et bouscule le chef d'orchestre... Toute cette agitation est accompagnée par la mélodie du mouvement *Réunion joyeuse des paysans* : invitation au partage, à la fête.

14. [32.40] Gauche a fait tomber au sol le petit paquet que tenait à la main le chef d'orchestre. Confus, il le rend à son propriétaire et, à la suite de ce dernier, fait son entrée dans la salle de répétition. Il prend sa place parmi l'orchestre. La répétition débute. Et déjà le chef d'orchestre lui adresse une nouvelle réprimande.

15. [33.54] La nuit est tombée sur le moulin. Dans la cuisine, Gauche hache sur une planche les légumes pour le dîner. « Toc, toc », quelqu'un frappe à la porte : c'est le petit *tanuki*. Gauche veut chasser ce nouveau visiteur. Mais le *tanuki* est venu jouer du tambour avec Gauche, sur les recommandations de son papa. Le violoncelliste jette un œil à la partition que le petit animal lui tend. Il se laisse séduire et s'installe derrière son violoncelle.

16. [35.55] Gauche, amusé, joue avec entrain la mélodie du *Joyeux cocher*. Le petit animal l'accompagne en frappant avec ses baguettes le corps du violoncelle. La connivence s'instaure... Une corde ne sonne pas bien ? Gauche réfléchit et, mis sur la voie par le petit *tanuki*, il comprend. Reprise, et Gauche réussit à se glisser dans le bon tempo. Au clair de lune sur le haut de la colline, sous un arbre le duo musical communique dans l'harmonie rythmique de l'exécution.

17. [38.57] C'est l'aube, les oiseaux chantent, le petit *tanuki* quitte Gauche en le remerciant chaleureusement. Au loin on entend le coucou... Un souffle d'air passe dans la pièce, soulève les pages de la partition comme une respiration, un oiseau qui battrait des ailes... Gauche, gagnant son lit, s'endort profondément.

18. [39.45] Gauche chez lui répète avec acharnement. C'est la nuit, aux alentours les animaux sont attentifs.

19. [40.37] Quelques insectes nocturnes tournoient autour de la lampe restée allumée. Rompu de fatigue, Gauche dort affalé sur sa table de travail. Quand quelques coups sont frappés... Du plancher délabré s'extirpent une souris et son souriceau malade.

20. [41.09] La petite maman s'avance, interpelle Gauche pour solliciter son aide : elle veut qu'il joue un morceau de musique pour guérir son fils. Sa réputation de guérisseur s'est répandue chez les animaux. Gauche émerge à peine de son assoupissement, et, la surprise passée, se laisse convaincre. Le souriceau est glissé doucement dans le corps du violoncelle.

21. [44.20] Gauche entame avec délicatesse le dernier mouvement de *la Pastorale : Chants des bergers sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage*. Dans le ventre du violoncelle le souriceau entreprend, accroché à une graine de pissenlit, le voyage imaginaire qui le guérira. En compagnie de sa mère, il s'envole pour ensuite redescendre sur l'herbe, la nuit tombe. Gauche est assis sous un arbre entouré des animaux de la forêt qui l'écoutent jouer ; dans un arrière-plan en regard, sur le pont, une silhouette s'éloigne après avoir écouté... Le souriceau a terminé son voyage et réintègre le corps du violoncelle.

22. [45.36] Sur un signe de sa mère la séance se termine et, sorti du ventre de l'instrument, le souriceau plein de vitalité se met à courir dans toute la pièce. La maman se confond en remerciements. Attendri, Gauche sort de son garde-manger un quignon de pain et l'offre à la souris. Pour la première fois, sereinement, il éteint la lumière avant d'aller se coucher... Dehors, les animaux se dispersent dans la nature.

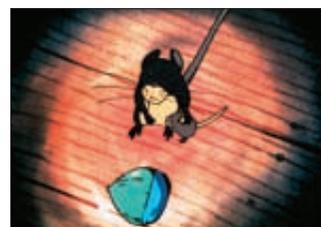
23. [48.14] L'aube se lève — musique du mouvement *Chants des bergers sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage* — plans sur la campagne, la ville, le château, le théâtre, la salle du concert, l'orchestre sur scène, le chef d'orchestre, les dernières mesures du dernier mouvement. Succession de plans sur les différents pupitres de l'orchestre qui finalement s'enchaînent en fondu comme autant de pages d'un livre que l'on referme, c'est fini.



séquence 16



séquence 17



séquence 19



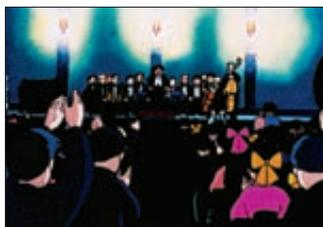
séquence 21



séquence 22



séquence 23



séquence 24



séquence 25



séquence 27



séquence 28



séquence 29



séquence 29

24. [49.53] La salle applaudit à tout rompre, le chef d'orchestre ému s'isole. Le directeur du théâtre le rejoint et lui propose de revenir sur scène pour un « bis ». Le chef d'orchestre ne peut surpasser ce qui a été fait et refuse.

25. [51.31] Tandis que la salle redouble d'applaudissements, le chef d'orchestre ordonne à Gauche d'aller jouer quelque chose. On lui met son instrument entre les mains, on le pousse sur scène. Devant le public qui l'encourage, Gauche interloqué, croyant qu'on se moque de lui, décide d'interpréter *la Chasse au tigre en Inde* ! Et lui reviennent en mémoire, pendant son exécution, les leçons de ses visiteurs nocturnes... C'est l'enthousiasme du public, l'admiration des musiciens.

26. [54.10] Le chef d'orchestre vient féliciter Gauche, étonné mais révéillé à lui-même, et qui laisse finalement éclater sa joie. Le chef d'orchestre invite tout le monde au restaurant « au Chat sauvage ».

27. [56.08] La journée s'achève et, dans l'ambiance chaleureuse de l'échange de toasts, résonne tout près un chant traditionnel. La jeune violoniste à ses côtés, Gauche contemple par la fenêtre le ciel au-dehors, traversé d'un vol de grues dans la lumière du crépuscule.

28. [57.22] Dans une série de plans fixes des plus sereins, chacun des visiteurs nocturnes apparaît : le chat, le coucou, la souris et son souriceau, le *tanuki*. Gauche rentre chez lui dans le soleil couchant. Il traverse le pont, toujours chargé de son violoncelle. Dans le ciel, s'éloigne à tire-d'aile un couple de coucous. Gauche adresse ses excuses au coucou... On le voit de dos s'éloigner vers le moulin au bout du chemin, la nuit tombe.

Générique de fin

29. [59.25] Une succession de plans, de moments inédits et quelques images du film servent de fond illustratif au défilé des noms de l'équipe de réalisation. La musique du dernier mouvement de la *Symphonie Pastorale* accompagne ces images. Sur les dernières mesures, le visage de Gauche apparaît de profil en gros plan dans le cadre de sa fenêtre. Son regard fixe au loin l'ample monde de la nuit. Il se détourne. De l'extérieur, la maison de Gauche sous son arbre ; dans le petit cadre lumineux de sa fenêtre, on voit Gauche saisir son violoncelle, la caméra remonte vers la voûte céleste, la Voie lactée... Crissement des grillons. Noir.

Analyse de séquence

Faux mouvement
Séquence 1, 50 plans, 3"20



plan 1

Écartons tout de suite cette idée erronée : la séquence d'ouverture de *Gauche le violoncelliste* n'a qu'un faux air de ressemblance avec certaines scènes du *Fantasia* de Walt Disney. Son projet, dans le fond comme dans la forme, est radicalement différent. Il ne s'agit pas ici de transposer en images un thème musical pour le rendre plus « accessible » au grand public. L'intention du film, malgré une forme en apparence modeste, est bien plus ambitieuse. Il s'agit de mettre en scène l'apprentissage musical d'un violoncelliste, conformément au propos du conte initial, et ce non pas sur un mode purement illustratif mais en faisant de l'inter-

prétation musicale le propos et l'enjeu même du film, en jouant, pour ce faire, de l'interaction entre les images et les sons. La séquence introductive définit d'emblée les modalités narratives de ce projet.

Plans 1-6 : Silence avant l'orage

1. Plan d'ensemble fixe sur le mont Iwate, en milieu d'après-midi. Des nuages blancs sur un ciel bleu bordent le sommet. On perçoit des pépiements d'oiseaux et des bruissements d'insectes dans le lointain.

2. Plan large, en contre-plongée et léger panoramique tournant sur un arbre vénérable dont on contemple la ramure. Le

bruit des insectes et des oiseaux est maintenant tout proche.

3. Gros plan fixe sur une cigale immobile sur un tronc d'arbre. Silence.

4. Gros plan fixe en plongée sur le sol sur des fourmis dont l'une emporte un papillon sous une pierre. Silence.

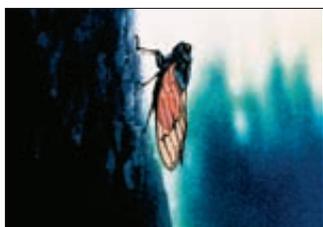
5. Gros plan fixe en plongée à la surface d'une eau transparente où plonge une grenouille. Son bref du plongeon puis silence.

6. Plan large fixe en contre-plongée. Sur la crête d'une colline, un cheval hume le vent qui se lève soudain agitant les herbes. Silence.

Cet ensemble de plans forme comme un prologue à la séquence dont il prépare et diffère l'intention dramatique. Dans les deux premiers plans, l'image et le son restituent des perceptions données comme "objectives". Nous nous trouvons quelque part au milieu de la nature, au pied du Mont Iwate. A partir du plan 3, la disparition du son laisse l'image seule. Ce qui avait été perçu sur le plan auditif — la présence d'insectes — s'actualise soudain visuellement. Cependant, la perte sonore fait naître un sentiment d'étrangeté. Une grenouille plonge dans l'eau tranquille d'un étang. Le bref écho du plongeon, seule rupture de ce spectacle muet, met le spectateur sur le qui-vive.



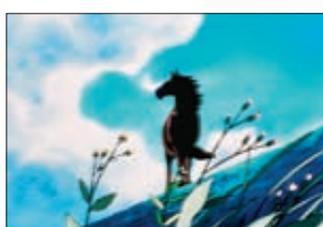
plan 2



plan 3



plan 4



plan 6

C'est peut-être un clin d'œil à l'un des plus célèbres haïku de Bashô : « Une vieille mare / une raine en vol plongeant / et le bruit de l'eau » (traduction de Etiemble). Partageant le mutisme du monde animal, le spectateur change subitement de posture. Les perceptions – vue, ouïe – se changent en sensations. On partage la nature instinctive des animaux, sensibles aux signes avant-coureurs de l'orage.

Une alternance de mouvements et d'immobilités accentue cette idée. Fixité des nuages au flanc du mont Iwate (1), puis mouvement subjectif au pied de l'arbre (2). Posture statique de l'insecte sur le tronc (3) puis grouillement des fourmis au sol (4). Ensuite, mouvement et immobilité se contredisent au sein du même plan : l'araignée d'eau puis la grenouille viennent troubler le calme plat de l'eau (5). Enfin, le vent vient balayer l'herbe de la pâture, invitant le cheval à redresser la tête vers le ciel (6), dans la direction où les nuages s'amoncellent.

Le plan 2 peut se voir comme une référence au *Hérisson dans le brouillard* de Youri Norstein (voir « Promenades pédagogiques »).

Plans 7-9 : Contretemps

7. Plan large en contre-plongée avec un zoom arrière, sur un pont avec ses pêcheurs et ses badauds. Au fond peu à peu apparaît une masse nuageuse menaçante. Le vent agite au premier plan quelques hautes herbes, une libellule s'en échappe et traverse l'écran. On entend les dernières mesures du troisième mouvement *Réunion joyeuse des paysans de la Symphonie Pastorale*.

8. Plan large avec zoom avant. Un moulin à eau dans la verdure. Sa roue seule tourne. En son, toujours les dernières mesures du troisième mouvement de *la Pastorale*.

9. Plan moyen avec travelling latéral vers la droite. Le long du potager du moulin, sa barrière, les plants de tomates en premier plan ; au second plan un chat semble très actif. Son : premières mesures du qua-

trième mouvement *Orage, tempête de la Pastorale*, mêlées aux pépiements d'oiseaux et au bruit de la roue qui tourne dans le bief. A la fin du plan, les chants d'oiseaux s'estompent.

Deux éléments dramatiques sont mis en œuvre dans cet enchaînement de plans.

Tout d'abord un « contretemps », moteur de suspens. Ce qui nous frappe tout d'abord ce sont ces silhouettes humaines arrêtées au milieu du pont, inconscientes de la menace qui monte à l'arrière-plan. Devant, le mouvement des herbes et la fuite de la libellule se raccordent aux plans 3 à 6. Le spectateur est placé dans la position d'un témoin privilégié du petit "drame" qui se noue. D'où il est, il saisit la scène dans son ensemble, c'est-à-dire dans toute sa profondeur. Les humains, par contre, sont trop loin pour être avertis par les signes avant-coureurs de l'avant-plan. D'autres part, certains tournent le dos aux nuages, certains semblent regarder dans une toute autre direction. De même, les dernières mesures du troisième mouvement *Réunion joyeuse des paysans*, qui accompagnent l'apparition des humains à l'écran, semblent nier le bien-fondé des sensations de malaise précédemment ressenties. Cette négation visuelle et sonore instaure l'idée d'une frontière entre le



plan 7



plan 8

domaine naturel et celui des humains, frontière que le spectateur peut transgresser : les six premiers plans lui ont fait partager les sensations et le point de vue animal. C'est riche de cet apprentissage qu'il aborde la scène du pont.

Mais d'une certaine manière, ce pont, saisi en contre-plongée, nous apparaît davantage comme un belvédère que comme lieu de passage, de franchissement de la frontière. La caméra garde ses distances avec l'ouvrage et ses occupants : quand elle se rapproche, c'est pour venir encadrer ce moulin à eau posé au bord d'un chemin de terre. Puis elle glisse le long de la palissade en bois et découvre le jardin. Tout de suite, une proximité s'instaure avec ces lieux modestes dont la rusticité contraste avec l'aspect moderne du pont borné par son poteau télégraphique. La proximité est aussi celle de cet arbre tutélaire collé à la maison et de ce petit filet d'eau que l'on devine à la perpendiculaire. L'espace est agencé par l'activité humaine mais la nature le borde au plus près. Témoin, ce chat chasseur qui nous accueille en lieu et la place du propriétaire. Cette absence du véritable maître des lieux, que suggère le comportement du félin, ne nous sera confirmée qu'à la séquence 4, lorsque Gauche rentrera chez lui. Là aussi, il y a un contretemps. Le schéma narratif classique est bouleversé : nous voici dans les lieux avant le protagoniste. Comme en avance sur lui, et donc en situation d'attente.

Ce prologue prend ainsi la forme d'un éveil sensoriel et sensible : un passage progressif de la perception à la sensation, que Takahata impose d'emblée comme

point d'entrée de son film. Tout le dispositif dramatique est déjà en place. Deux espaces cohabitent, celui des humains et celui des animaux, chacun a son temps, son rythme propres. La maison isolée est une sorte d'entre-deux, un point de rencontre des deux espaces. Les plans suivants vont affiner cette dualité en en expliquant la dimension musicale.

Plans 10-23 : Synchronisation

10. Plan large fixe. Le chat roule une tomate verte entre ses pattes. L'image s'assombrit. Le chat, légèrement craintif, lève les yeux vers le ciel. Son : les premières mesures du quatrième mouvement *Orage, tempête* accompagnent la suite des plans, mêlées au bruit de la pluie et à celui de la roue du moulin. Premier grondement d'orage.

11. Plan large fixe en contre-plongée. Des nuages gris courent dans le ciel au dessus des feuillages d'un arbre.

12. Plan large fixe. Le chat observe les nuages et, apeuré, court se mettre à l'abri. Le grondement de l'orage se fait plus insistant, comme le roulement d'une grosse caisse.

13. Plan large fixe. Le chat, de dos, court vers le moulin.

14. Plan large fixe. Le chat se faufile dans entre deux lattes d'une paroi en bois, non loin de la roue du moulin dont on perçoit maintenant très fort le battement dans l'eau.

15. Plan moyen fixe. Le chat, dans sa cachette, observe le ciel d'un œil inquiet.

16. Plan d'ensemble fixe. La campagne gris sombre sous l'orage. Son du vent qui souffle en rafales. La lumière aveuglante



Plan 15



Plan 16



Plan 18



Plan 19

d'un éclair ponctuée dramatiquement par la musique. Deux arbres plient. Jusqu'au plan 21, la musique prend tout le volume sonore. On perçoit par intermittence la chute de l'eau en trombes, et de façon plus distincte encore à la fin du plan 21.

17. Plan moyen fixe. Le chat dans sa cachette baisse la tête et ferme les yeux.

18. Gros plan fixe en plongée. La pluie tombe sur le miroir de l'eau.

19. Gros plan fixe. La pluie tombe sur la barrière en bois du jardin.

20. Plan d'ensemble fixe en contre-plongée. La campagne sous la pluie d'orage. Sur un chemin de terre qui serpente entre les petits champs, des silhouettes humaines courent.

21. Plan d'ensemble panoramique. Trois silhouettes courent à toutes jambes sous la pluie. La plus petite est celle d'un jeune enfant dont le chapeau s'envole. Il fait volte-face pour le rattraper puis reprend sa course. Les trois silhouettes traversent un petit pont et sont rejointes sur l'autre rive par un quatrième personnage. Toujours accompagné par la musique, son de la foudre qui tombe tandis que l'écran est aveuglé par le jaillissement des éclairs (plans 21 à 23).

22. Plan moyen fixe en plongée. Entre les toits, une rue, des passants courent en tous sens sous la pluie, cherchant un abri.

23. Plan large fixe. La rue en enfilade, vue du pont. Quelques piétons courent, une voiture s'éloigne.



décor



plan 21



plan 21

24. Plan large comme au téléobjectif, légère contre-plongée, zoom avant avec un léger panoramique vers la droite pour centrer le pavillon dans l'image. Au loin sur les remparts du château, un pavillon en surplomb, on s'en approche, il pleut à verse, éclairs dessinés dans le ciel. Bourdonnement de la pluie battante, claquement de l'éclair avec son tonnerre, puis

frappe de la grosse caisse dans la partie centrale du 4ème mouvement *Orage, tempête de la Pastorale* engagée dans les plans précédents ; de nouveau claquement d'éclair et tonnerre. Montage de bruitages d'écran et de musique de fosse mêlés sur les plans 24 et 25.

25. Plan moyen, en plongée. Derrière les branches d'un arbre, des fenêtres éclairées à l'étage du pavillon. Dans leur cadre, les silhouettes mouvantes de personnages, à l'intérieur. Pluie, éclairs. Son : suite et achèvement du montage sonore initié au plan 24.



plan 23



plan 23



Dans cet ensemble de plans, s'accomplit la synchronisation des événements météorologiques avec la musique. C'est à partir du plan 11, en effet, que le regard du chat vers les nuages actualise la présence de l'orage à l'image tandis qu'est introduit dans la bande son le 4ème mouvement de *la Pastorale* de Ludwig van Beethoven : *Orage, tempête*. Le temps de la musique et celui de la nature sont réconciliés. Humains et animaux cherchant un



plan 26



plan 28

abri finissent par se ressembler. Ainsi les passants saisis en plongée entre les toits des maisons, au plan 22, rappellent un peu les fourmis du plan 4.

Le spectacle d'orage auquel on assiste, avec ses bruitages, est redoublé symboliquement par la musique de fosse, la partie centrale du 4^{ème} mouvement de *la Pastorale*. Dans le plan 24 s'insère une suspension de l'exécution musicale qui crée une parenthèse : une rupture du sens mythique de la musique, comme l'écrit Michel Chion. À l'image : la leur d'un éclair. Sur la bande sonore : un craquement. Pendant un moment la ligne mélodique s'est effacée. Le déchaînement météorologique envahit l'espace visuel et sonore. L'expérience personnelle de chaque spectateur est sollicitée. Quand tombe la foudre, plus rien n'existe. Puis un roulement de percussion se mêle au grondement du tonnerre, renouant avec l'exécution musicale. La place de la musique de fosse dans ces plans est judicieusement évaluée, son procédé savamment rompu conserve la valeur du ressenti. Il s'en dégage une profonde impression d'espace.

La lumière et les nuances des couleurs ont radicalement changé en l'espace de quelques plans, passant, pour le ciel, du bleu azuré au gris sombre entre le plan 1 et le plan 16. La tension dramatique, que le chromatisme accompagne, est rendue par un traitement de l'image et du son dans les contrastes, jusqu'aux extrêmes : la disparition ponctuelle du son (plans 3 et 4) et de l'image dans le jaillissement des éclairs (plans 21 et suivants).

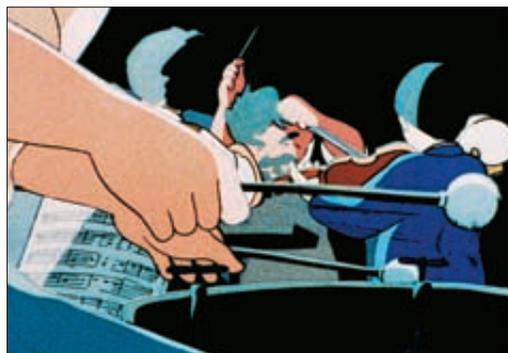
Plans 26-30 : Musique de fosse, musique d'écran

26 et 27. Plans américains fixes. Le percussionniste frappe sur sa grosse caisse, animé d'une grande énergie intérieure. Éclairs. Le chef d'orchestre en pleine direction d'exécution. Éclairs. Son : enchaînement sur les plans 26, 27, 28, 29 et 30. Roulement de la grosse caisse, puis entrée des cordes dans la partie centrale du 4^{ème} mouvement *Orage, Tempête de la Pastorale*. Grondement du tonnerre par intermittence.

28 et 29. Plans moyens, en légère plongée, fixes. Violoncelles, coups d'archets, éclairs. Violons, altos, coups d'archets, éclairs. Son : poursuite de l'enchaînement sonore des plans précédents.

30. Gros plan fixe, avec arrière-plan. Les mains du percussionniste en gros plan frappent avec ses mailloches la grosse caisse. En arrière-plan une partie de l'orchestre. Tout au fond, le chef d'orchestre. Éclairs. Son : poursuite et fin de l'enchaînement sonore des plans précédents.

La musique vient de passer du statut de musique de fosse à celle d'écran. On découvre en effet les musiciens de l'orchestre, tout d'abord en silhouettes perçues derrière les vitres des fenêtres du pavillon, puis à l'intérieur de ce dernier, qui interprètent le 4^{ème} mouvement de *la Symphonie Pastorale* audible depuis le plan 11. En changeant de statut, la musique acquiert un rôle tout à fait différent. Elle ne peut plus apparaître comme un « commentaire off » de l'orage choisi par le réalisateur, comme un seul choix poétique « extra-diégétique ». Au contraire, son interprétation est partie prenante de l'histoire. Plus encore, dans cet accord entre la musique et le déchaînement des éléments naturels, apparaît un enjeu dramatique à part entière. En effet, sous la férule du chef d'orchestre, la petite formation musicale s'est lancée dans une quête démesurée : la voici qui rivalise avec les éléments.



plan 30

Plans 31-41 : Plus fort que la tempête ?

31. Plan large fixe. L'orchestre suit les indications du chef, de dos tandis que derrière la fenêtre jaillit par intermittence la lumière blanche des éclairs.

32. Plan américain fixe. Le chef d'orchestre pose un doigt sur ses lèvres.

33. Plan moyen panoramique. L'orchestre s'exécute et joue pianissimo. Le plan se termine sur les deux violoncellistes.

34. Plan moyen avec zoom arrière sur les vents : clarinettes et flûte traversière. Fondu enchaîné sur le plan suivant.

35. Plan large panoramique sur le moulin sous la pluie, derrière la masse sombre de l'arbre voisin.

36. Plan moyen fixe. Un lapin et son petit se sont réfugiés derrière la roue du moulin. Fondu au noir sur plan suivant.

37. Gros plan fixe sur le violoncelle de Gauche.

38. Gros plan fixe sur un violon.

39. Plan rapproché fixe sur le chef d'orchestre.

40. Plan rapproché sur les cuivres.

41. Plan américain, en légère plongée, avec zoom arrière pour arriver à un plan large. À l'image : le chef d'orchestre, puis progressivement l'ensemble de l'orchestre, multiples éclairs. Son : partie centrale du 4ème mouvement *Orage, tempête de la Pastorale*.

La musique d'écran supplante la réalité sonore de l'orage. Les éclairs de lumière trouvent leur écho dans les éclats de la grosse caisse frappée d'un coup franc et bref de mailloche. Toute l'intensité dramatique se lit dans l'expression qui anime le visage du chef d'orchestre et dans

l'investissement physique des musiciens. Au paroxysme de l'*allegro* du mouvement, la légère contre-plongée et l'éloignement progressif développent pour le spectateur l'illusion d'une préhension globale de l'espace. Il y a totale synchronisation entre l'exécution vue et le son entendu, nous sommes pris pour les spectateurs fictifs d'un concert.

Plans 42-50 : Envolée et chute

42. En fondu enchaîné pendant le zoom arrière du plan 41, plan large, en plongée, fixe. Image : orchestre dans une clairière sous les bourrasques de la tempête, succession d'éclairs puis au dernier quart de seconde, un blanchiment de l'image : un éclair enveloppe toute la scène. Son : partie centrale du 4ème mouvement de *la Pastorale*. Au dernier éclair réapparition du bruitage écran.

43. Plan large, en contre-plongée, fixe. Image : le chef d'orchestre de dos au premier plan et l'orchestre en arrière-plan. Éclairs. Son : suite du 4ème mouvement de *la Pastorale*, le craquement électrostatique de l'éclair se prolonge en un seul et même son sur les plans 43 et 44.

44. Plan américain, en contre-plongée et contre-champ de la précédente. Image : le chef d'orchestre "électrisé", de face sur un fond de ciel zébré d'éclairs. Son : suite et fin du montage du plan 43.

45. Plan moyen fixe. Joueurs de cor et trompette adossés dans le vent.

46. Plan moyen fixe. Violonistes en rang contre le vent.

47. Plan moyen fixe. Violoncellistes.

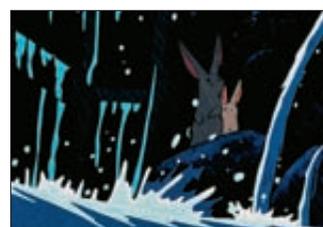
48. Plan américain fixe. Les joueurs de fifre et de flûte traversière sont emportés par un vent ascendant.



plan 32



plan 34



plan 36



plan 41



plan 42



plan 44



plan 45



plan 46



plan 49



plan 49



plan 49



plan 50

49. Plan large, mouvement complexe. Les musiciens un à un s'envolent dans le ciel, évanescents parmi les nuages et la pluie. Le chef d'orchestre apparaît en gros plan, les yeux courroucés.

50. Gros plan fixe. Retour dans la salle de répétition. La baguette du chef d'orchestre frappe quatre coups vifs sur le pupitre.

Le changement progressif de plans en fondu enchaîné nous transfère d'un espace de réalité à celui de l'imaginaire. Nous sommes totalement ouverts à la musique de Beethoven. Les plans rapprochés sur les musiciens préservent malgré tout le contact avec la réalité de l'exécution symphonique quand, soudain, dans le déchaînement de l'*allegro*, un éclair blanchit tout dans l'image. Qui fait jaillir la musique ? Les éléments météorologiques ? Les musiciens ? Le bruitage de l'éclair, en un long prolongement de craquements électrostatiques, provoque l'incertitude. Nous sommes bien là au cœur de la foudre. Immense déchirement, franchissement d'une asymptote : les musiciens pourront dans les plans suivants être courbés dans la tourmente, et aspirés vers les hauteurs par le fluide de la tornade. On touche au paroxysme de l'interprétation, là où le chef d'orchestre devient démiurge. Quintessence de la vision romantique, voici ce dernier campé devant un ciel zébré par la foudre, semblant défier les éléments déchaînés. Il y a là bien sûr un jeu de la part de Takahata, qui entretient tout au long du film une correspondance amusée entre la représentation du chef d'orchestre et celle du compositeur (dont le portrait est pendu au mur dans la maison de Gauche) jusque dans le regard

courroucé que l'un et l'autre adressent au pauvre violoncelliste, comme si, d'ailleurs, cette correspondance était une projection mentale de Gauche. Car c'est bien Gauche qui brise l'envolée collective et fusionnelle des musiciens, comme l'explicitera la séquence 2. Nous en resterons ici à ces quatre coups de baguette qui interrompent la musique et ramènent tout le monde à la réalité.

Depuis le pressentiment de l'orage jusqu'à l'envolée brisée de l'orchestre, il y a, dans cette séquence introductive, comme un « faux mouvement »¹. Une tension dramatique qui ne s'accomplit pas, comme si le protagoniste principal, qui n'est jamais désigné comme tel, était absent, ou plus exactement absent à lui-même. Gauche est tout à la fois absent de chez lui sans être « vraiment » avec l'orchestre : rien ne l'identifie aux yeux du spectateur avant que, précisément, le violoncelliste ne se manifeste par sa défection au plus fort de l'interprétation. Plus encore, à bien y regarder, « chez lui », c'est à l'écart du monde, au bout d'un chemin de terre, comme une « absence aux autres ». Un visiteur cependant s'est d'ores et déjà invité dans son jardin, semant le désordre parmi les pieds de tomates : le chat. Il ne lui reste plus qu'à frapper à sa porte...

Geneviève Gambini & X.K.T.

1. Dans le sens que donne Wim Wenders à cette expression par son interprétation cinématographique du *Wilhelm Meister* de Goethe.



UNE IMAGE-RICOCHET

Un jeune violoncelliste, venu de la ville, répète dans un petit village rural de Géorgie. Devant la caméra d'Otar Iosseliani, deux espaces, deux musiques se rencontrent, sur le mode d'un éveil artistique et sentimental. Le film, réalisé en 1976, se nomme Pastorale.

Promenades pédagogiques

La musique

Récit d'une initiation, d'un éveil « à » et « par » la musique, *Gauche le violoncelliste* est construit autour d'un jeu permanent sur le statut de cette dernière : musique de fosse et musique d'écran. La musique d'écran est celle clairement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée à l'image (par exemple les scènes de répétitions d'orchestre). La musique de fosse est celle ajoutée au film pour instaurer une ambiance, un climat, ou pour soutenir une intensité dramatique (paysages d'une campagne bucolique, déchaînements des éléments météorologiques...). Tout au long du film, le passage d'un registre à l'autre instaure une correspondance entre l'interprétation musicale et la nature.

La *Symphonie Pastorale*



L'œuvre centrale est la 6^{ème} Symphonie dite « la Pastorale » de Ludwig van Beethoven dont pratiquement l'intégralité des mouvements est utilisée. La construction générale de cette œuvre composée en 1808 repose sur cinq mouvements classiques décrivant par les sons les sentiments dérivés d'un lieu, d'une atmosphère, d'une action :



allegro ma non troppo : Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne.

andante molto mosso : Scène au bord du ruisseau.

allegro : Réunion joyeuse de paysans.

allegro : Orage, tempête.

allegretto : Chants des bergers sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage.

La Pastorale est une suite de thèmes idylliques qui entraîne l'auditeur dans l'atmosphère d'une promenade champêtre avec ses paysages (un ruisseau), ses éléments naturels (le vent), ses scènes de la vie courante (les retrouvailles des paysans), ses événements (un orage), dans lesquels se retrouvent des éléments sonores descriptifs : murmure du ruisseau, cri du coucou, motifs de danses... Cette œuvre est une composition pour orchestre symphonique : instruments à vent, à cordes, à percussions et à clavier. On y retrouve flûtes, piccolos, grosses caisses, violons, altos et violoncelles, hautbois, clarinettes, piano... Thèmes, éléments sonores descriptifs et instruments peuvent être identifiés à l'écran.

Mamiya Michio, le « Béla Bartok japonais »

L'adaptation musicale a été confiée à Mamiya Michio, qui avait déjà composé pour Takahata la musique des *Aventures de Hols, le prince du soleil* (1968), et qui écrira par la suite celle du documentaire *Histoire du canal de la Yanagawa* (1987), et du *Tombeau des lucioles* (1988). Compositeur de musique contemporaine parfois qualifié de « Béla Bartok japonais », Mamiya nourrit sa création de l'influence de répertoires traditionnels. Pour *la Chasse au Tigre en Inde*, Takahata lui demande ainsi de « contredire » Beethoven à la manière de Kodaly.

Musique de fosse, musique d'écran



La séquence 8 présente une mise en abyme, sur un mode ludique, des relations de la musique à l'écran. Dans une salle de cinéma de la ville, l'orchestre accompagne en

direct la projection d'un dessin animé muet en noir et blanc. Le film, *les Aventures de Chūkichi*, est une production japonaise dans la veine des premiers *cartoons* américains qui eurent une influence déterminante dans les premiers temps du dessin animé au Japon. Dans cette séquence, la musique d'écran devient musique de fosse pour le spectateur assis dans la salle de cinéma. Mais le surgissement d'une souris entre les sièges brouille la situation. L'orchestre semble dès lors commenter en musique tout autant ce qui se passe dans la salle qu'à l'écran. La musique, un célèbre *french cancan* de Jacques Offenbach, tiré de *la Vie Parisienne*, renforce le climat de l'époque : nous sommes à la fin des années 1920, au temps même des dernières années de la vie de Miyazawa, dans un Japon qui s'ouvre au monde occidental.



Chronologie des œuvres et extraits musicaux dans le film :

- Miyazawa Kenji : warabe-uta, Chant du tour des étoiles
- Ludwig van Beethoven : sixième symphonie, Réunion joyeuse de paysans (dernières mesures)
- Beethoven : sixième symphonie, Orage, tempête
- Beethoven : sixième symphonie, Scènes au bord du ruisseau
- Mamiya Michio : la Chasse au tigre en Inde
- Beethoven : sixième symphonie, Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne
- Jacques Offenbach : opérette, La Vie Parisienne
- Beethoven : sixième symphonie, Scènes au bord du ruisseau (dernières mesures)
- Beethoven : sixième symphonie, Réunion joyeuse de paysans
- Mamiya Michio : le Joyeux cocher
- Beethoven : sixième symphonie, Chants des bergers sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage
- Mamiya Michio : la Chasse au tigre en Inde
- Chant populaire traditionnel japonais
- Beethoven : sixième symphonie, Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne

L'eau

La surface d'un étang, l'orage, la rivière, le pont, le moulin à eau, la rosée, le seau dans la maison de Gauche... : on pourrait repérer l'ensem-



ble des signes visuels et sonores qui renvoient à l'élément « eau » dans le film. Mais plus encore, ce sont les décors peints par Mukuo Takamura qui rendent l'impression d'une présence, diffuse mais constante, de l'eau dans les paysages et la lumière elle-même. Pour ce faire, Mukuo a peint selon les souhaits du réalisateur, au lavis et à l'aquarelle dans des nuances fines et avec une densité de couleur très faible suivant un procédé de

superposition mis au point sur ce film.

L'eau est un élément essentiel de la poésie de Takahata. Réalisateur d'un film documentaire en images



décor

réelles sur le canal de la Yanagawa au Japon, Takahata manifeste un attachement particulier pour certaines œuvres telles que *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy, ou *La Seine a rencontré Paris* de Joris Ivens, sur un poème de Jacques Prévert.

Conte et poésie

C'est dans sa dimension poétique, plutôt que dramaturgique, que le conte a nourri l'itinéraire personnel de Takahata. L'influence de Miyazawa Kenji, l'auteur du conte original *Gauche le violoncelliste*, traverse son œuvre. Il faut citer également celle, fondamentale, de Paul Grimault et Jacques Prévert, revisitant l'œuvre de Hans Christian Andersen dans *le Petit Soldat* (1947) et *le Roi et l'oiseau* (1979). Comme l'écrivait André Bazin à propos de *La Bergère et le ramoneur* (première version du long métrage de Paul Grimault, sortie en France en 1953), « la continuité du récit



procède moins des articulations de l'intrigue que de subtils enchaînements poétiques où se retrouvent, transposés par l'image, les thèmes et la manière de Prévert¹. »

Découvrant au tournant des années 1980 l'œuvre du réalisateur russe Youri Norstein, Takahata fait paraître en 1983 un essai sur *le Conte des contes* : anticipant toute éventuelle incompréhension de la part des spectateurs japonais, il y insiste en particulier sur le fait qu'il s'agit là d'un film par essence poétique, et qu'il faut bien se garder, comme tel, de vouloir l'interpréter en termes seulement signifiants ou narratifs. Il veut garder à ces images la possible liberté d'un sens et d'une beauté distincts de l'ordre des constructions verbales, d'une « poésie de l'image » indépendante de tout canevas narratif. Citation en forme d'hommage, le deuxième plan du film *Gauche le violoncelliste*, montrant en contre plongée un arbre vénérable, fait directement référence à une image du *Hérisson dans le brouillard* (1975) du réalisateur russe.

X.K.T et I.N.

1. André Bazin, *Cahiers du cinéma* n°16, 1952 ; cité par Jean-Pierre Pagliano, *Paul Grimault*, Dreamland éditeur, 1996.



Hérisson dans le brouillard de Youri Norstein, 1975.

Les animaux

Ostensibles ou discrets, les animaux peuplent en nombre l'œuvre de Takahata Isao. Leur présence y est d'autant plus nombreuse que le réalisateur vise, par-delà les adultes, le public des enfants. Pour autant, sa démarche se distingue fondamentalement des productions disneyennes, tant sur la forme que dans le fond. Selon ses propres mots, Takahata cherche, par ses films, à comprendre « comment les hommes et les animaux peuvent vivre aujourd'hui ». La faune n'y est pas réduite à un simple rôle de faire-valoir, elle fait partie intégrante du regard que le réalisateur porte sur le monde et conserve à ce titre sa propre place, son propre point de vue.

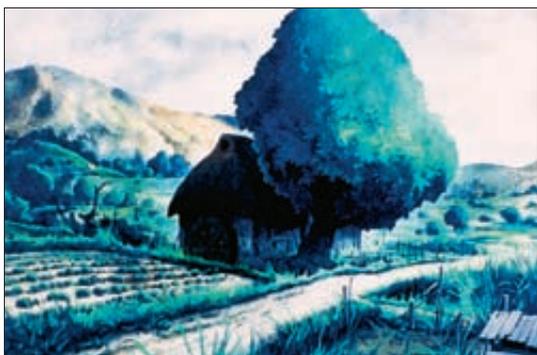
Cette démarche trouve son origine au sein du studio Tōei où Takahata fait ses débuts en 1959. Ce studio a été fondé trois ans plus tôt dans l'optique de la réalisation de longs métrages, conçus sur le modèle américain des productions Disney. Très vite, pourtant, metteurs en scène comme animateurs se lancent sur une voie divergente, explorant variations et prises de distance par rapport aux divers motifs « canoniques » de la production américaine. Dès les premières réalisations de Takahata, la présence de figures animales est porteuse d'un léger décalage de point de vue, d'une forme de chaleur, d'intimité. Aussi discrets soient-ils, ces personnages, animés d'une vie simple et dense, ont une existence propre : même lorsqu'ils parlent et possèdent certains caractères anthropomorphes, ils ne pensent et n'agissent jamais à la manière des humains. Cette dimension purement animale les distingue fondamentalement des représentations disneyennes. La nature très attachante des animaux de *Gauche le violoncelliste* est évidemment issue de la sensibilité de Miyazawa Kenji, l'auteur du récit originel ; pour autant, leur présence à l'écran, fruit d'un soin manifeste jusque dans la description des plus fines nuances de leur comportement, témoigne de l'importance accordée, dans le projet de



Takahata, à la représentation de leur personnalité. Revenons simplement ici sur deux d'entre eux : le chat et le *tanuki*.

Venus de « L'Empire du matin calme » au début du 7ème siècle, les chats (*neko*) ont au Japon longtemps été appelés « les messieurs venus de Corée ». Les chats mâles au pelage de trois couleurs, nommés *mikeneko*, en sont une des variétés les plus familières aux yeux des Japonais. Par ailleurs, il est à noter que dans de nombreuses légendes mettant en scène des chats-revenants (*bake-neko*), on raconte que, parvenus à un âge avancé, ces derniers peuvent parler comme les humains.

Le *tanuki* est un chien viverrin originaire de Sibérie. Ce mammifère de la famille des canidés joue un rôle important dans le folklore japonais. Il est censé posséder de nombreux pouvoirs magiques, notamment la faculté de se transformer. Il est perçu au Japon comme un être plutôt maladroit. Les Japonais l'affectionnent mais n'ont pas un grand respect à son égard. C'est un peu « l'animal en question » de l'œuvre de Takahata Isao, où il occupe une place à part, au point de se voir placé au centre de sa seule œuvre originale en long métrage, *Pompoko* (1994), où le peuple des *tanuki* lutte contre les défrichements massifs qui mettent en péril sa survie, en usant de son « grand art » de la métamorphose. Le *tanuki* en vient ainsi à représenter une sorte de paradigme dans les relations de l'homme à la nature.



décor



décor

Ville et campagne

Gauche le violoncelliste est traversé par un autre motif essentiel de l'œuvre de Takahata : la frontière ville/campagne. Dans ce film, en effet, le récit s'organise surtout autour de deux lieux : la maison rustique de Gauche, isolée au milieu des champs, et la bourgade avec ses différents lieux de sociabilité : salle de répétition, rues, cinéma, salle de concert, restaurant « au Chat sauvage »... Un chemin de terre relie ces deux pôles, chemin le long duquel Gauche pèrègrine solitaire. Le chemin passe sur un pont qui marque comme une frontière. On pourra remarquer que chacun des deux espaces est défini par des sons et un rythme différents, une musicalité propre. Sans systématisation, deux ensembles de signes s'opposent : d'un côté une vie rurale précaire, proche de la nature ; de l'autre la vie urbaine marquée par les indices d'une « modernité » naissante : voiture automobile, pylônes électriques, salle de cinéma...

Cette dialectique ville/campagne se retrouve, plus ou moins développée, dans la plupart des films postérieurs de Takahata : *le Tombeau des Lucioles*, *Souvenirs goutte à goutte*, *Pom-*

poko. Dans ces deux derniers titres, elle fonctionne comme l'enjeu essentiel du récit : la frontière entre ces deux mondes, la campagne et la ville, recoupe en partie celle entre le passé et le présent. Chaque film joue à sa manière de la juxtaposition de deux rythmes, de deux musiques, questionnant la permanence et la perte d'identités liées à l'urbanisation des sociétés.

Ici, et comme par surprise, le cinéma de Takahata rejoint celui d'Otar Iosseliani qui se situe lui aussi, comme l'a souligné Serge Toubiana², à la frontière de ces deux mondes qu'il saisit chacun dans son rythme, sa musicalité propres. À *Gauche le violoncelliste* lui-même, on pourrait trouver une correspondance dans l'œuvre du cinéaste géorgien : un film réalisé en 1976, relatant la vie quotidienne d'un village de Géorgie troublée par l'arrivée de quatre musiciens venus y passer des vacances studieuses, et l'éveil sentimental et artistique d'une jeune villageoise tombée amoureuse du violoncelliste. Le film s'appelle... *Pastorale*. (voir *Image-ricochet*)

2. Serge Toubiana, Bernard Eisenchitz, *Otar Iosseliani*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

Bibliographie

L'œuvre originale

L'œuvre de Miyazawa n'a commencé à se voir traduite en français qu'à la fin des années 1980. Le récit *Gauche le violoncelliste* a fait l'objet, depuis le début des années 1990, d'au moins trois traductions publiées en langue française. La traduction de ce récit, en particulier, a ainsi pu susciter un débat, par versions interposées, entre ses divers traducteurs (voir notamment la postface à Mehrenberger, 1995 : «Un testament trahi»).

Gauche le violoncelliste se trouve traduit dans les volumes suivants :

- *Train de nuit dans la Voie Lactée*, Paris, Intertextes, coll. Lettres du monde, 1989 (traduction Hélène Morita)
- *le Train de la Voie Lactée*, Paris, Critérium, 1990 (traduction de Françoise Lecœur)
- Mehrenberger Gabriel, *Lire Miyazawa Kenji en français (Miyazawa Kenji wo furansu-go de yomu)*, Tôkyô, Hakusuisha, 1995 (traduction de l'auteur)

Traductions françaises de l'œuvre de Miyazawa :

- *Train de nuit dans la Voie lactée* (traduit par Hélène Morita), Paris, Intertextes, coll. Lettres du monde, 1989 (rééd. le Serpent à Plumes, coll. Motifs – poche/nouvelles, 1995)
- *Dans la Voie lactée*, Arles, éd. Philippe Picquier, 1989 (tirage épuisé indisponible)
- *le Train de la Voie lactée* (traduit par Françoise Lecœur), Paris, Critérium, 1990 (tirage épuisé indisponible)
- *Traversée de la neige* (traduit par Hélène Morita), Paris, éditions Noël Blandin, collection Sillages, 1991
- *Traversée de la neige* (traduit par Hélène Morita), Paris, le Serpent à Plumes, coll. Motifs, 1994 (rééd. poche/roman, 2000)
- Mehrenberger Gabriel, *Lire Miyazawa Kenji en français*, Tôkyô, éd. Hakusuisha, 1995
- *le Diamant de Bouddha* (traduit par Hélène Morita), Paris, le Serpent à Plumes, coll. Motifs — poche/nouvelles, 1997
- *les fruits du gingko* (traduit par Hélène Morita), Paris, le Serpent à Plumes, coll. Fiction — domaine étranger, 1997
- *les Pieds nus de lumière* (traduit par Hélène Morita), Paris, le Serpent à Plumes, coll. Fiction — domaine étranger, 1998
- *Printemps et Ashura* (traduit par Françoise Lecœur) éditions Fata Morgana, coll. Dioscures, 1998

Sur Miyazawa Kenji

Cet auteur a suscité dans son pays une quantité considérable d'études, de gloses et de commentaires, à hauteur de l'engouement qu'a suscité son œuvre de façon continue depuis sa mort. Nous n'indiquons ici

qu'un ouvrage japonais, édité parmi tant d'autres à l'occasion du centenaire de sa naissance, en 1996, et qui traite de son œuvre en regard du cinéma.

- *L'univers de Miyazawa Kenji à l'écran (Miyazawa Kenji no eizô sekai)*, Tôkyô, Kinema Junpô-sha, 1996.
- notice « Miyazawa Kenji », par A. Fieschi, dans Origas Jean-Jacques (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2000
- article « Le cousin d'Andersen », par René de Ceccatty, in *le Monde des livres*, 7 février 1997

Sur le film et le travail d'adaptation de Takahata Isao

- dossier de presse du film *Gauche le violoncelliste* (films du Paradoxe)
- dossier pédagogique réalisé par le Forum des images à l'occasion du 2ème festival *Nouvelles images du Japon, films d'animation et cinéma numérique*, du 15 au 23 décembre 2001

Sur la musique au cinéma

- *La musique au cinéma* (1998) - Michel Chion - Fayard

Sur Beethoven

- *Dictionnaire Beethoven* (1991) - Barry Cooper - Traduit par Dennis Collins - Editions J.C. Lattès
- *Beethoven : légendes et vérités* - Edmond Buchet - Editions Buchet/Chastel – Tirage épuisé indisponible

Sur l'œuvre de Takahata en général

- Takahata Isao, *Réflexions au fil de mes réalisations (Eiga wo tsukurinagara kangaeta koto)*, Tôkyô, Tokuma Shoten, 1991 (vol. 1), 1999 (vol. 2) [compilation en deux recueils de divers écrits de Takahata, de 1955 à 1999]
- catalogue de la 1ère édition de *Portrait d'un cinéaste sous l'arbre*, festival de cinéma jeunes publics en Poitou-Charentes, du 4 au 11 novembre 2002 [invitation à Takahata, et programmation organisée entièrement autour de son œuvre et de son parcours, suivant un certain nombre de directions thématiques]
- catalogues du festival *Nouvelles images du Japon, films d'animation et cinéma numérique* (Forum des images, 1999 et 2001) [invitation à Takahata en 1999, et à deux de ses collaborateurs essentiels, Ôtsuka Yasuo et Miyazaki Hayao en 2001]
- *AnimeLand*, hors série n°3 sur Takahata, Miyazaki et le studio Ghibli, Paris, janvier 2000. Il n'existe à ce jour aucun ouvrage de référence en langue française sur le cinéma japonais d'animation.

Annexe

Le cinéma d'animation japonais, repères chronologiques (1917-2001)

Au Japon, l'animation n'est pas un registre cinématographique mineur. Bien au contraire, il s'adresse à des publics très divers. Bien évidemment, il est apprécié des enfants, mais il peut aussi passionner les adultes au travers de productions spécialement réalisées à leur intention. En Occident, on parle souvent improprement de « manga » pour qualifier le film d'animation japonais. Au Japon, ce terme sert de nos jours à désigner la bande dessinée.

C'est à partir des années 1970 que s'est instauré un véritable hiatus entre l'idée que l'on se faisait en France du dessin animé, et la réalité protéiforme et pléthorique de la production japonaise. En France, le dessin animé était considéré par l'opinion courante comme un genre mineur réservé aux enfants, dont les canons esthétiques et éthiques avaient été fixés une fois pour toutes par les grands studios américains. Au Japon, en revanche, il s'emparait des thèmes les plus divers, développait des esthétiques variées et s'adressait à différents publics : le dessin animé s'émancipait du registre enfantin comme la bande dessinée. Lorsque des séries japonaises, importées parfois par des programmeurs peu sourcilieux, furent diffusées en France à la fin des années 1970, elles trouvèrent de facto leur place dans les « cases » jeunesse, quels que soient leur qualité, leur contenu et leurs destinataires, prêtant ainsi à tous les amalgames. L'appréciation du public et de la critique s'en est trouvée durablement faussée. A contrario, l'opinion s'est montrée facilement oublieuse d'une autre réalité : dès les années 1980, des séries japonaises d'une qualité exceptionnelle furent aussi diffusées sur nos écrans, certaines signées par des auteurs tels que Miyazaki (*Conan le fils du futur*, *Sherlock Holmes*) et Takahata (*Heidi*). Par la suite, les a priori français vont durablement hypothéquer les chances des dessins animés japonais sur les écrans de cinéma. Et pourtant, dès les années 1970, certains films de la grande époque du studio Tōei étaient distribués en France...

Aujourd'hui, le cinéma d'animation tend enfin à accéder à une certaine reconnaissance. Un changement de regard rend

possible une appréciation plus juste de l'animation japonaise. Il faut pour cela accepter d'envisager sous un angle neuf les questions esthétiques qui se rapportent à cette production méconnue, et se garder d'instituer trop vite un nouveau clivage entre une production commerciale honnie et quelques auteurs recommandables. C'est dans le cadre d'une production commerciale destinée au plus large public que les auteurs que nous reconnaissons aujourd'hui, et Takahata le premier, mènent et entendent mener leur itinéraire créatif.

1917 : les débuts de la production japonaise d'animation, à travers les premiers films de trois pionniers : Shimokawa Ôten, Kitayama Seitarô et Kôuchi Jun.ichi. Dans les années 1920, ils sont rejoints par l'animateur de papier découpé Murata Yasuji, et par deux disciples de Kitayama, Yamamoto Sanae et Kimura Hakusan.

1927 : *la Baleine*, film de silhouettes (ombres chinoises) d'Ôfuji Noburô. Disciple de Kôuchi, il prend pour matériau le *chiyogami* (papier traditionnel japonais, translucide et coloré), au rendu largement amoindri par la prise de vues en noir et blanc. Ôfuji créera une seconde version, en couleur, de *la Baleine* en 1952, pour laquelle il utilisera cette fois du papier de cellophane coloré.

1943 : *l'Araignée et la tulipe*, chef-d'œuvre de Masaoka Kenzô (réalisateur en 1932 du premier dessin animé parlant au Japon). Réalisé en pleine guerre du Pacifique, le film de Masaoka se démarque résolument des productions de propagande commandées et dirigées par les services de l'armée, tel le *Momotarô le marin divin* réalisé l'année suivante par son disciple Seo Mitsuyo, le 1er long métrage japonais d'animation.

1956 : Tōei, le premier des grands studios sur le plan historique au Japon, lance son département de dessin animé, marquant les débuts d'un développement sans précédent de la production. Tōei Animation est aujourd'hui encore l'un des principaux, si ce n'est le principal studio producteur (en quantité) de dessin animé au Japon.

1958 : *le serpent blanc* de Yabushita Taiji est le 1er long métrage animé de Tôei.

1960 : les fondateurs du « Trio de l'animation », et en particulier Kuri Yôji, marquent les débuts d'une production japonaise auteurieste en animation.

1963 : démarrage des séries télévisées hebdomadaires en animation limitée, sous l'impulsion de Tezuka Osamu et de son studio Mushi Production, avec *Astro le petit robot*. C'est encore Tezuka qui instaure le standard de la couleur pour ce format avec *le Roi Léo* deux ans plus tard.

1968 : le premier long métrage de Takahata Isao, *les Aventures de Hols, prince du Soleil*, bouleverse tous les standards établis, y compris au studio de Tôei, et annonce un tournant historique. Trois ans plus tard, *l'Île au trésor des animaux*, film marqué par la « patte » de Miyazaki Hayao, signe la fin d'une « grande époque » au studio de Tôei, qui donnera désormais priorité aux séries télévisées.

1974 : *Heidi*, mis en scène par Takahata, initie un nouveau standard de qualité pour le format télévisé de série.

1977 : *le Croiseur spatial Yamato*, adaptation animée d'un space opera tragique en bande dessinée de Matsumoto Reiji, déclenche un engouement désigné au Japon par le terme d'« anime-boom ». Cet auteur se verra adapté à maintes reprises dans les années suivantes, avec des titres comme *Galaxy Express 999* ou *Captain Harlock (Albator)*.

1978 : avec la première série TV de *Gundam*, Tomino Yoshiyuki établit un nouveau sous-genre, celui du « robot réaliste ». La saga est encore déclinée de nos jours. Miyazaki fait ses débuts à la mise en scène avec la série TV *Conan le fils du futur* ; l'année suivante le voit mettre en scène son premier long métrage, *le Château de Cagliostro*.

1983 : lancement d'un nouveau format de production, avec l'apparition de séries destinées directement au marché de la vidéo. *Dallos*, mis en scène par Oshii Mamoru, est le premier titre de ce nouveau standard.

1985 : lancement à Hiroshima d'un festival international du film d'animation ; fondation autour de Miyazaki et Takahata du studio Ghibli, dont le premier film, *le Château dans le ciel*, sort l'année suivante.

1988 : *le Tombeau des lucioles* de Takahata et *Mon voisin Totoro* de

Miyazaki sortent en salles en un programme commun ; avec Akira, Ôtomo Katsuhiro adapte lui-même sa bande dessinée au cinéma.

1995 : Oshii Mamoru adapte à l'écran la bande dessinée cyberpunk *Ghost in the shell*.

1997 : *Perfect Blue*, film à suspense dévoilant un envers du décor du show-business japonais, révèle son metteur en scène, Kon Satoshi ; la série TV culte *Evangelion* (1996), d'Anno Hideaki, trouve une nouvelle conclusion sur grand écran ; *Princesse Mononoke*, épopée de la dernière chance signée par Miyazaki, bat des records historiques de fréquentation.

2001 : sortie du film *le Voyage de Chihiro* de Miyazaki. En quelques mois, le film bat tous les records d'entrées au Japon (plus de 23 millions de spectateurs à ce jour). En octobre, ouverture à Tôkyô d'un musée de l'animation conçu par Miyazaki autour des œuvres du Studio Ghibli.

I.N.et X.K.T

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Imacolor.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Gauche le violoncelliste* 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 CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Remerciements à

Mme Mukuo Keiko, M. Murata Kôichi et Ô Production.

© *Les enfants de cinéma*, février 2003.

© *images* : Ô Production.

photos des décors de *Gauche le violoncelliste* : Sylva Villerot

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.

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