

La sensation de l'existence

Le conte de la princesse Kaguya de Takahata Isao

Ilan Nguyên

Numéro 169, octobre–novembre 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72757ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Nguyên, I. (2014). Compte rendu de [La sensation de l'existence / *Le conte de la princesse Kaguya* de Takahata Isao]. *24 images*, (169), 61–62.

La sensation de l'existence

par Ilan Nguyễn



Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau? c'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît.

Denis Diderot

Presque quinze ans après son film précédent (*Nos voisins les Yamada*, en 1999), Takahata Isao a signé fin 2013 un nouveau long métrage, *Le conte de la princesse Kaguya*, adaptation d'un texte classique de la littérature japonaise. Avec ce film-fleuve, le réalisateur du *Tombeau des lucioles* livre un opus des plus imposants qui, avec *Le vent se lève* de Miyazaki, forme un double point d'orgue magistral au terme de presque trente ans d'histoire du Studio Ghibli.

1.

Née d'une pousse de bambou et recueillie par un couple âgé et sans enfant, une mystérieuse jeune fille à la beauté éclatante s'installe à la cour impériale où, après avoir éconduit tous ses nobles soupirants, et jusqu'à l'empereur, elle finit par annoncer à ses parents terrestres sa véritable identité, la raison de sa venue sur Terre (en punition d'une faute commise) et son prochain départ pour la Lune... Tel est l'argument quelque peu déroutant du *Taketori monogatari*, plus ancien «récit romanesque» de la littérature japonaise (et sans doute mondiale, puisque sa rédaction est estimée dater de la fin du IX^e siècle) et référence élémentaire connue de tous les Japonais.

Si un certain nombre d'éléments du récit (et notamment son dénouement fantastique, où une délégation vient de la Lune pour emmener la princesse) sont bel et bien de nature à frapper les esprits, et ont durablement marqué l'imaginaire local, ses enjeux fonciers sont longtemps restés incompris, tout comme la psychologie et les motivations des personnages, dont le texte ne dit rien.

À partir de ces éléments d'intrigue, divers projets d'adaptation à l'écran ont été envisagés au Japon au fil des décennies, mais la plupart furent abandonnés en chemin. Le film de Takahata, lui, est la concrétisation tardive d'une idée de traitement élaborée à ses débuts au studio d'animation de Tōei, au tournant des années 1960, qui lui permettait d'élucider tous les aspects énigmatiques du récit originel (explication de la naissance terrestre, nature de la

faute commise, raisons du départ), comme on résout le mystère d'un roman policier.

2.

En 1999, déjà, *Nos voisins les Yamada* constituait une première réponse à l'uniformité graphique et au rendu très plat du dessin animé traditionnel sur cellulo. L'apparition de l'ordinateur dans la chaîne de production animée permettait alors *a contrario* de conserver à l'image l'élan et l'énergie première du tracé sur le papier, la vie propre au coup de crayon.

Dans le prolongement de cette ligne graphique, le choix directeur de Takahata est ici celui de l'esquisse, comme alternative au rendu photoréaliste du mouvement et au naturalisme des décors, aujourd'hui parvenus à ses yeux à une impasse. Mais cette recherche d'un autre impact visuel découle avant tout d'une réflexion de longue date, qui remonte en particulier à sa découverte de l'œuvre de Frédéric Back, au début des années 1980. Ainsi, des scènes de danse dans *Crac!*, évoquant par leur dessin même la présence sur place du peintre qui aurait représenté ces scènes sous forme de croquis sur le vif. À cette sensation de présence et d'instantanéité vient s'ajouter le caractère «inachevé», de l'esquisse, qui stimule l'imagination du spectateur en le plaçant en situation de compléter l'image selon ses propres inclinations. Enfin, la liberté graphique du croquis repose foncièrement sur l'acte de saisir le réel en l'espace de quelques traits essentiels, suggérant l'objet représenté sans rien en montrer en dehors des lignes de force choisies pour le résumer.

S'il demande un effort de lecture plus actif, ce choix graphique libère le regard du spectateur des conventions établies, et respecte son intégrité, en le plaçant en situation non pas de s'identifier au(x) protagoniste(s) à travers une projection émotionnelle de type fusionnel, mais au contraire de devoir lui-même franchir une distance, en restant conscient de l'altérité foncière des personnages,

et ainsi de faire un effort de déchiffrement des émotions des uns et des autres (comme face à autrui dans la vie).

La puissance suggestive de cette « sensation de l'existence » est éclatante au début du film, dans les scènes de la prime enfance. Ainsi, l'impression d'avoir un bébé sous les yeux découle de la manière (fort peu « réaliste » au demeurant) dont celui-ci est animé, loin des stéréotypes existants. Si le dessin animé est souvent, par nature, porté à décrire des figures relevant de l'archétype, ce n'est pas le cas ici. Ce qui intéresse Takahata, c'est toujours de décrire des individus.

De même, passer par le biais du dessin, le détour apparent d'une représentation qui se donne comme telle, permet de nous faire saisir une sensation profonde, essentielle de la vie, que l'on retrouve là alors qu'on aurait tendance à la négliger, pour la seule raison qu'elle relèverait communément de notre réalité quotidienne la plus banale.

Ainsi donc, le dessin animé peut nous faire redécouvrir un certain nombre d'aspects précieux de l'existence trop vite oubliés.

3.

Comme toujours lorsqu'il adapte un matériau pré-existant, Takahata a l'art de rester au plus près de l'oeuvre originale, à savoir les motifs le composant, tout en leur ajoutant çà et là d'autres éléments signifiants, pour parvenir à un nouvel ensemble dont le sens repose sur un renversement de perspective. Au final, la traduction filmique qu'il propose constitue systématiquement une subversion du texte d'origine.

Dans le cas présent, le projet du film consistant à doter l'héroïne d'une personnalité sensible, d'une humanité dont la princesse du texte est totalement dépourvue, le metteur en scène n'hésite pas à inventer et à décrire par le menu les étapes de son enfance, convoquant pour cela un cadre naturel et un environnement humain (au premier plan duquel le personnage de Sutemaru, créé de toutes pièces), en un mot un contexte rude et rural mais joyeux et attachant.

Là où le *monogatari*, composé au sein de l'aristocratie, est un récit de cour, inscrit dans un jeu d'imagination réservé à une noble élite, Takahata est impitoyable dans sa description des règles de


vie de ce milieu coupé du monde, et régi tout entier par le diktat de l'apparence et de convenances insensées.

S'il ancre son point de vue dans le quotidien autant que les péripéties de son récit le lui permettent, et restreint au possible les représentations de la cour, ce n'est pas seulement le fait d'un parti pris de représentation cohérent avec l'ensemble de sa carrière. Comme dans la quasi-totalité de ses travaux, se lit ici une démarche de réalisme documentaire basée sur ce que l'on peut qualifier de « forme d'anthropologie culturelle ». Or, peu d'informations visuelles subsistent sur l'organisation et les moeurs de la cour. Et le réalisateur, lui, se refuse au trompe-l'œil, à l'invention d'éléments qui ne seraient pas avérés historiquement. En ce sens, dans la description d'un contexte, on ne peut se permettre des descriptions impressionnistes (où excelle par exemple un Miyazaki), pas plus que de mentir à l'image (en inventant des éléments « brodés » pour pallier une absence de documentation). En somme, aussi fantastique que soit le matériau adapté, Takahata, comme toujours, nous parle sans fard ni concession de la réalité qui nous est commune. Et on sait bien d'après ses travaux précédents qu'il est dans la nature de son cinéma de ne pas se limiter à un genre donné, comédie ou tragédie, mais de couvrir d'un même mouvement filmique la joie de vivre la plus pure, dans ses jeux et sa jubilation immédiate, comme la détresse la plus totale, dans sa violence et ses fulgurances.

Et si ce nouvel opus alterne lui aussi des moments de bonheur et des passages déchirants, il conjugue surtout, à l'écran comme pour son auteur aujourd'hui âgé de 78 ans, le fait de se retourner sur une vie entière, et d'essayer de (re)tracer, l'espace d'un film, le chemin parcouru de la naissance à la séparation dernière. Le mystérieux retour de la princesse sur la Lune prend ainsi le sens d'un adieu au monde sensible, à l'heure de faire le bilan d'une vie et d'accepter « le silence définitif, dont rien ne se laisse connaître, dont rien ne se laisse concevoir »².

4.

On le voit, c'est dans son entier que le cinéma de Takahata assume le fait de refléter lucidement, en le prenant à son compte, le caractère

impitoyable de la vie qui, contrairement aux sirènes de tant de fictions complaisantes, ne nous laisse aucun répit lorsqu'elle nous frappe le plus durement. Loin de toute catharsis convenue, c'est bien cela, entre l'acceptation fataliste de son propre sort et le réconfort que peuvent procurer la beauté du monde, le travail et les fruits de la création, voire la simple joie de vivre, qu'il s'agit de partager. 

1. Bien que n'ayant rien d'un conte *stricto sensu*, le texte est traduit en français sous l'intitulé *Le Conte du Coupeur de bambous* (POF, 1992).

2. Extrait de la présentation du livre de Maurice Pinguet *La mort volontaire au Japon* (Gallimard, 1984).

Le conte de la princesse Kaguga est présenté dans la section Temps Ø du Festival du nouveau cinéma.

