

ÉCOLE ET CINÉMA 68

*« Je souhaitais que le spectateur ait envie de réécouter
la sixième symphonie de Beethoven après avoir vu le film. »*

Isao Takahata

Autour du film

- A. Le réalisateur : Isao Takahata
- B. Le film
 - 1. Distribution
 - 2. Synopsis
 - 3. Analyse

Les arts du langage

- A. Comprendre le film : le travail préparatoire à l'oral
 - 1. L'affiche, le titre
 - 2. Après la projection
- B. Découvrir l'univers du film
 - 1. L'histoire
 - 2. Les personnages
 - 3. Les lieux du film
 - 4. L'eau
 - 5. Les temps du film
 - 6. L'organisation du récit
 - 7. La morale de l'histoire
 - 8. Les animaux en aide à l'homme dans les contes

Histoire des arts et pratiques artistiques

- A. Arts du visuel
 - 1. L'évocation d'artistes japonais
 - a) Katsushika Hokusai
 - b) Utagawa Hiroshige
 - c) Kuniyoshi Utawaga
 - 2. Violoncelle et Histoire des arts
 - 3. Pratiques artistiques autour du violoncelle
 - 4. Le cahier personnel d'Histoire des Arts
- B. Arts du son
 - 1. Ludwig van Beethoven
 - 2. La symphonie
 - 3. la 6^{ème} Symphonie de Beethoven ou Symphonie Pastorale
 - 4. Le violoncelle
 - 5. Pratiques artistiques

Ressources

- A. Les ressources du CRDP d'Alsace
- B. Les ressources des «Enfants de cinéma»
- C. Les fiches-élèves

Notes autour du film

A. Le réalisateur : Isao Takahata



Né à Ise (Japon) le 29 octobre 1935, Isao Takahata est diplômé de littérature française à l'Université de Tokyo (1959) . Pourtant, il choisit d'opter pour une carrière totalement différente de ses études : il devient animateur. En effet, il prend conscience de toutes les possibilités visuelles et formelles de l'animation lorsqu'il découvre sur grand écran le chef-d'œuvre animé de Paul Grimault *La Bergère et le ramoneur* (qui devient plus tard *Le Roi et l'oiseau*).

Il entre alors au studio d'animation de la Tôei, fondé en 1956 qui a pour but de réaliser des longs métrages pour le cinéma. Au sein du studio, il débute comme assistant metteur en scène sur les premiers long-métrages et côtoie ainsi Yasuji Mori (animateur pionnier qui a lancé au Japon le système de direction de l'animation) et le vétéran Yasuo Otsuka.. Il devient aussi ami avec Hayao Miyazaki à travers le syndicat des animateurs du studio. Il en est alors le vice-président, le président étant Miyazaki lui-même.

Takahata fait ses débuts en tant que réalisateur sur des épisodes de la série télévisée *Ken, l'enfant-loup*. Miyazaki travaille avec lui sur quelques épisodes de la série, mais seulement en tant qu'intervalliste. Takahata est ensuite choisi par Otsuka en 1965 pour mettre en scène son premier long-métrage *Horus, Prince du soleil*, film-référence qui marque un tournant dans l'animation japonaise. En effet, le film opte pour un ton plus adulte que les oeuvres précédentes, son but étant de s'adresser à toutes les générations, et non plus aux seuls enfants. A travers la création du film, Takahata donne une véritable envergure au rôle du réalisateur, devenant le garant de l'unité du film, mais il laisse également une grande liberté aux animateurs. Miyazaki travaille d'ailleurs comme animateur-chef et apporte de nombreuses idées dans la conception scénique.

En 1971, Takahata quitte la Tôei Animation entraînant avec lui deux animateurs, Kotabe et Miyazaki. Il intègre le studio A Production, où il retrouve Otsuka. Sa collaboration avec Miyazaki se poursuit avec les réalisations de séries télévisées célèbres comme *Lupin III* ou *Heidi*. Cette série marque d'ailleurs le début du cycle des séries annuelles des "Oeuvres classiques du monde entier", qui s'est étalé sur 23 ans et a consisté à adapter des romans célèbres de la littérature pour enfants.

Il réalise également les deux courts métrages de *Panda Kopanda*, avec Miyazaki à la conception, et Otsuka et Kotabe à la direction de l'animation.

Takahata réalise deux autres de ces séries annuelles pour le compte de la Nippon Animation: *Marco* et *Anne aux cheveux roux* qui rencontrent un grand succès auprès des enfants et des parents.

Entre 1976 et 1981, il réalise le long-métrage *Goshu, le violoncelliste*, au studio de sous-traitance O Production, tout en travaillant au sein des grands studios d'animation. Le film, hommage à l'œuvre de l'écrivain Miyazawa est récompensé par le prix Ofuji, la distinction annuelle de référence pour l'animation au Japon.

Parallèlement, Takahata travaille avec Otsuka au sein du studio Telecom Animation Film sur un long-métrage *Jarinko Chie* (Kié la petite peste), qui sera ensuite décliné en série télévisée.

Quand Tokuma propose à Miyazaki de réaliser la version animée de son manga *Nausicaä de la vallée du vent*, celui-ci émet une condition : Takahata doit en être le producteur.

C'est la première fois que Takahata produit un long-métrage mais il fait un travail formidable qu'il réitère avec la production de *Laputa, le château dans le ciel*. En 1987, il est à son tour produit par Miyazaki pour son documentaire en prise de vue réelle *Histoire du canal de Yanagawa*.

C'est en 1988 qu'il réalise son premier long-métrage, au sein

du studio Ghibli : *Le Tombeau des Lucioles*. Il est suivi de *Souvenirs goutte à goutte* en 1991, de *Pompoko* en 1994 et enfin de *Mes voisins les Yamada* en 1999, tous des chef-d'œuvres d'une diversité stupéfiante.

Le style des sujets traités par Takahata est effectivement très varié. Ainsi, *Le Tombeau des lucioles* est un drame de guerre plutôt réaliste, *Pompoko* tend vers le burlesque en présentant des *tanuki* qui tentent d'empêcher des humains de s'installer sur leurs terres. Le plus souvent, Isao Takahata s'inspire d'une œuvre préexistante (le roman d'Akiyuki Nosaka pour *Le Tombeau des lucioles* et celui de Kenji Miyazawa pour *Goshu le violoncelliste*) ou encore de l'univers des mangas (*Souvenirs goutte à goutte* ou *Mes voisins les Yamada*). Il peut également développer une idée originale, comme pour *Pompoko* (la guerre des *tanuki*). Contrairement à Miyazaki, Takahata ne dessine pas lui-même. **Il se considère avant tout comme un réalisateur.**



En 1987 il réalise d'ailleurs un film en prise de vue réelle, *L'Histoire du canal de Yanagawa*. Ce statut lui permet de n'être attaché à aucun style de dessin en particulier et de pousser au plus loin toute forme d'expérimentation dans le domaine de l'animation. Ainsi, le long métrage *Mes voisins les Yamada* est entièrement créé sur ordinateur afin d'obtenir un effet d'aquarelle difficile à traduire sur celluloïd.

On sait peu de choses sur les activités de Takahata depuis 2000. Selon les rumeurs, il aurait quitté la structure du studio Ghibli après la réalisation de *Mes voisins les Yamada*, tout en étant encore salarié. Toujours curieux des productions étrangères, **il est à l'origine de la distribution des films d'animation français *Kirikou* et les *Triplettes de Belleville***. On sait également que, depuis longtemps, Takahata se passionne pour l'emaki, rouleau composé de peintures et de calligraphies se lisant en largeur de droite à gauche. Ce genre artistique, apparu au XII^{ème} siècle, est le premier exemple d'association de la lettre et de l'image et il marquera profondément par la suite la peinture japonaise. Le réalisateur a rédigé un ouvrage sur le sujet et a donné de nombreuses conférences. Il a également participé à une œuvre animée collective intitulée *Jours d'hiver*, aux côtés d'autres grands noms de l'animation, comme Youri Norstein.

B. Le film

1. Distribution

Titre original : Sero-hiki no Gôshu

Réalisation, scénario : Isao Takahata d'après l'œuvre de Kenji Miyazawa

Création des personnages : Toshitsugu Saida

Intervalles : Sumie Nishido, Mariko Nomura, Mariko Tsukada, Yôko Tomizawa, Takashi Namiki, Taeko Otsuka, Yuka Hôya, Junko Saida, Ryôko Kishimoto

Gouachage : Masao Yoshiyama, Studio Robin

Compositions musicales originales : Kenji Miyazawa (*Chant du tour des étoiles*), Michio Mamiya (*la Chasse au tigre en Inde, le Joyeux cocher, etc...*).

Citations musicale : Ludwig van Beethoven (sixième symphonie dite *La Pastorale*), Jacques Offenbach (*French Cancan* extrait de *La Gaité parisienne*), chant traditionnel japonais

Son : Yasuo Uragami

Image : Toshiaki Okazeri

Montage : Keiko Sugiyama

Production, réalisation : Ô Production

Planification : Kazuo Komatsubara, Kôshin Yonekawa

Graphie du titre : Seiroku Miyazawa

Distribution : Films du Paradoxe

Date de sortie : 1981

Durée : 1 h 03

2. Synopsis

Goshu est violoncelliste au sein de l'orchestre qui accompagne les projections de cinéma dans une petite bourgade de province du Japon d'avant-guerre. Le jeune homme subit les foudres 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, Goshu va recevoir la visite successive de divers petits animaux – un chat, un coucou, un petit blaireau et un souriceau-, qui tour à tour vont lui prodiguer leurs conseils ou lui demander son aide.

3. Origines et projet de Goshu le violoncelliste

Les origines du film

Créé au début des années 1970, Ô-Production était un studio spécialisé dans les formats courts et les séries. Au milieu des années 70, les exécutifs de la firme ont décidé d'investir dans une œuvre de catalogue susceptible d'augmenter la notoriété de leur petite infrastructure. Cependant, le budget du film devait rester limité et le nombre de techniciens restreint. Le producteur Koichi Murata veut attirer des artistes doués et remédier aux défiances budgétaires sans vendre son âme au diable ni hypothéquer l'avenir de sa société. Il fait alors deux choix audacieux qui s'avèreront payants : donner carte blanche aux animateurs et ne pas limiter la production dans le temps. Réalisé presque bénévolement sur une période de six ans, *Goshu le Violoncelliste* a bénéficié du total de l'engagement des membres du staff technique qui, entre deux contrats, ont sacrifié leurs congés pour s'investir corps et âme dans un projet qu'ils ont entièrement conçu.



"Je désirais depuis longtemps financer un film issu d'un ouvrage japonais", commente Koichi Murata. "A l'époque, le dessinateur Toshitsugu Saita était employé dans ma société de production mais, perfectionniste, il avait pris un congé d'un an pour améliorer son style graphique (...). Je lui ai quand même proposé de profiter de son temps libre pour faire un film avec moi. Au départ, je pensais que la bande deviendrait un court-métrage de 30 ou 40 minutes, et qu' Isao Takahata s'occuperait du story-board. Je croyais que l'affaire serait

rondement menée. Mais, rien ne s'est vraiment déroulé comme je le prévoyais. Il a notamment été compliqué d'obtenir la permission des ayants droits. Initialement, le petit frère de Kenji Miyazawa ne souhaitait pas que le film soit produit. Isao Takahata, très prudent, pensait lui aussi qu'il ne fallait pas adapter en animation cette nouvelle de Miyazawa. Mais comme j'étais persuadé que le sujet était adéquat, j'ai fini par les convaincre tous deux". Cela faisait un certain temps que Takahata voulait adapter un roman de Miyazawa à l'écran, "mais cette chimère m'a longtemps semblée insaisissable, car ses œuvres se situent dans un monde imaginaire

nommé *Ihatobu* dont chaque lecteur possède une représentation personnelle", explique Isao Takahata. "L'adaptation en image de cet univers risquait de ne pas correspondre aux visions de chacun. Heureusement, la nouvelle *Goshu le Violoncelliste* est un peu différente. Je me suis dit que si l'on respectait la trame de l'histoire en la modifiant légèrement, la translation cinématographique était envisageable. Je souhaitais ardemment réaliser un film sur le Japon, ce qui était très rare à l'époque. L'action de la plupart des films d'animation se déroule dans des univers de type occidental qui, pour les Japonais, sont la référence en matière de fiction et d'exotisme, puisqu'ils diffèrent de leur quotidien. Parvenir à financer puis à vendre *Goshu le Violoncelliste* était donc une gageure, car le film est profondément ancré dans le folklore nippon, même si son message transcende les frontières".

De la nouvelle au film.

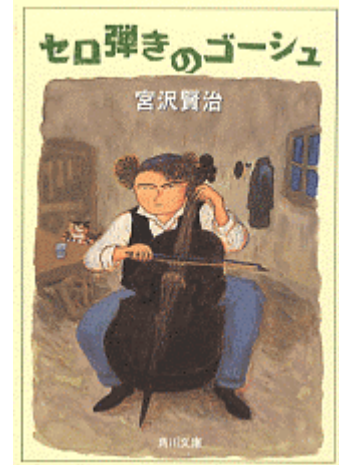
Sero Hiki no Goshu est une nouvelle de Kenji Miyazawa (1896-1933) tirée du recueil *Train de nuit dans la Voie lactée*.

Kenji Miyazawa est un des plus grands écrivains japonais du vingtième siècle. Il a créé un vocabulaire poétique entièrement nouveau, utilisant à merveille rythmes et sonorités. Il vécut à Hanamuki, dans le Nord du Japon où il était ingénieur agricole. Il consacra sa vie à l'amélioration des conditions de vie des paysans. Esprit très ouvert, il s'intéressa à la science, aux religions, à la musique. Ce fut un génie solitaire, épris d'absolu : fervent bouddhiste, il concevait la littérature comme une mission. Son œuvre, quoique inclassable, fait désormais partie des classiques.

Cet auteur, très connu dans son pays, a renouvelé la poésie, en mettant en scène hommes et bêtes, êtres célestes ou pierres et mousses : il nous projette dans l'univers de l'enfance, où l'invisible et le visible se rejoignent, au bord du merveilleux. *Le train de la voie lactée*, récit qui se déroule pendant la nuit de la fête du Centaure, égare le lecteur dans un monde où le réel se dissout, un monde merveilleux, un monde féérique.

Si l'œuvre de Miyazawa, quoique inclassable, fait désormais partie des classiques au Japon, elle reste encore relativement inconnue en dehors de son pays (seuls quelques uns de ses ouvrages ont été traduits en français).

Cette adaptation semble donc plus proche des aspirations contemporaines, véritable reflet des états d'âmes de l'équipe de réalisation, permettant à n'importe quel spectateur de s'identifier aux tribulations de Goshu. De l'aveu même du réalisateur : "*Les modifications apportées dans mon script n'avaient pas comme objet de lénifier le propos de l'œuvre originale. J'ai au contraire tenté de renforcer son impact et son universalité, sans pour autant trahir ma propre sensibilité*".



La production de *Goshu le violoncelliste*

La production de *Sero Hiki no Goshu* a débuté en 1975 avec une équipe de moins de trente personnes. À l'époque, il avait été décidé que la mise en scène reviendrait à Isao Takahata, tandis que la composition scénique devait revenir à Hayao Miyazaki. Mais Miyazaki déclina la proposition, car il pensait qu'il valait mieux que le film évolue avec un seul metteur en scène, afin de garder une unité parfaite. C'est le dessinateur Toshitsugu Saita qui fait donc les premières ébauches de story-boards, tandis que Isao Takahata est nommé réalisateur, Toshitsugu Saita se mettant entièrement à son service.

Entre 1976 et 1977 Isao Takahata quitte momentanément la production pour réaliser une série de films d'animation pour la télévision. Pendant ce temps, Saita et Murata stoppent également leur travail. Toutefois, les enregistrements de *La chasse au tigre en Inde* et du *Joyeux cocher*, des partitions néo-classiques spécialement composées par le compositeur Mamiya, se poursuivent. Cela permet à l'équipe d'Isao Takahata de construire l'animation du film en accord avec une bande-son finalisée, luxe que les productions "live" et animées actuelles ne peuvent plus s'offrir en raison de son coût élevé.

Un an plus tard, en 1978, Isao Takahata revient à la tête du film. Il décide que tous les paysages et backgrounds de *Goshu, le Violoncelliste* doivent être dessinés par un peintre, afin de conserver les nuances de couleurs évoquées par Kenji Miyazawa dans sa nouvelle. Mais, comme la durée prévisionnelle du film dépasse déjà une heure, il est difficile de trouver un pastelliste acceptant

d'effectuer seul un labeur d'aussi longue haleine. Takamura Mukuo accepte néanmoins de se charger de cette tâche.

Six années s'écoulent entre le début de la production de *Sero Hiki no Gosbu* et l'achèvement du film, avec la première projection le 19 septembre 1980 à la maison de la culture de Hanamaki. Son exploitation en salle est programmée l'année suivante après avoir remporté le prix "Ôfuji", référence absolue en matière de récompense dans le domaine de l'animation japonaise. Aujourd'hui encore *Sero Hiki no Gosbu* est toujours projeté dans les salles obscures de l'archipel. Il sert également de support pédagogique dans de nombreuses écoles de musique pour enfants.

"Je ne pensais pas gagner de l'argent avec ce film, je l'ai réalisé uniquement par conviction et plaisir personnel", raconte Isao Takahata

3. Analyse

Gosbu le violoncelliste est un film majeur dans la production animée japonaise et mondiale. Car il est l'œuvre d'un réalisateur et de son équipe qui ont conçu ce film comme une activité artistique et désintéressée. Fruit d'une longue mais libre conception, *Gosbu* est une oeuvre charnière dans le parcours de Takahata. Il constitue en effet la première étape d'une volonté, qui dès lors ne le quittera plus, de représenter dans ses films son propre pays. On ne sait pas vraiment si Miyazawa voulait situer sa nouvelle au Japon ou ailleurs. Le choix, donc, d'évoquer la campagne japonaise,



la petite vie de province de la première moitié du XXème siècle, aujourd'hui disparue, n'est pas innocent au regard de la suite de l'œuvre du réalisateur. Cette veine sera exploitée ensuite par Takahata: le Japon rural post-Hiroshima dans le *Tombeau des Lucioles*, la vie quotidienne durant les années 60 et la campagne nipponne des années 80 dans *Omohide Poroporo* et l'évolution et la lente décadence de ce mode de vie dans *Pompoko*.

D'un récit paradoxalement à la fois réaliste et merveilleux, *Gosbu* séduit par

sa poésie modeste, sincère et souvent drôle. C'est un film qui n'hésite pas à prendre son temps, qui sait faire vivre les instants de calme, sans jamais s'engluer dans l'ennui. Un résumé du scénario pourrait laisser craindre un rythme répétitif et lassant autour du thème une nuit = une rencontre. Cependant Takahata fait respirer chaque scène, insufflant à chacune un rythme particulier par le biais de la musique, des images et de personnages éphémères mais subtilement caractérisés. Si le rythme et le scénario demeurent donc de prime abord simples (d'aucuns diront injustement simplistes), Takahata transcende sa narration et réussit à imprégner son œuvre d'une douce émotion, sans jamais lasser le spectateur. Cette pastorale simple et reposante donne un aperçu poétique de la campagne, évoquant là encore la sobriété et la candeur de la vie campagnarde d'*Omohide Poroporo*.

Gosbu est donc une œuvre clé pour comprendre la pensée et la réalisation de Takahata, sa réflexion sur l'évolution du Japon, mais aussi sur l'homme moderne et ses valeurs. Prélude aux futurs chefs d'œuvre du réalisateur, *Gosbu* n'est cependant pas qu'une réalisation intéressante d'un point de vue « historique », il s'agit aussi d'un film unique par les idées qu'il véhicule.

Gosbu prend une véritable ampleur morale, mais non moralisatrice, quant aux messages qu'il véhicule. Ainsi dès la première scène, on est happé dans la spirale du quatrième mouvement de la symphonie Pastorale de Beethoven, et ce grâce au travail et au talent collectif de l'ensemble de l'orchestre. Mais le charme est vite rompu par un violoncelle, celui de Goshu. On retrouve ici le thème cher au cœur de



Takahata, l'importance du travail et de l'effort communs, mis en péril par l'individualisme.

Tout au long du film, Goshu, blessé dans son amour propre, va s'entraîner toutes les nuits pour combler son retard. Mais il ne parvient à rien car l'interprétation musicale ne se limite pas au respect d'une cadence. En effet, l'autre cause du "désaccord" de Goshu est tout simplement son manque d'écoute à l'égard de l'autre. Cet autre symbolisé par les animaux qui viennent rendre visite à Goshu et qui l'ouvrent peu à peu à la musique, au monde, mais aussi, paradoxalement, à lui-même. Ils libèrent le jeune homme buté et égoïste de sa chrysalide, le transformant en un musicien accompli et surtout en être sociable et généreux.

Comme l'explique Takahata, " *Goshu a la chance de rencontrer des animaux un peu frustrés et pinailleurs. S'ils avaient été uniquement mignons et compatissants, il aurait préféré leur compagnie à celle des hommes. Le chat et le coucou inculquent à Goshu la rigueur. Le Tanuki au tambour et la souris lui enseignent la gentillesse et la compassion.*"

Les animaux enseignent donc le goût pour le labeur et l'ouverture aux autres, sans toutefois symboliser une nature idyllique, où l'Homme pourrait se fondre. Goshu appartient au monde des Hommes et c'est dans celui-ci qu'il s'épanouira définitivement. Il ne s'agit donc pas d'une fin moralisatrice, mais d'une conception de la vie éloignée de tout manichéisme que nous propose Takahata à travers ce conte :

"Gauche, ce violoncelliste maladroit, nous rappelle nos 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 maladive à l'égard d'autrui... Ici, les animaux assurent pour Gauche le rôle inestimable d'une ouverture chaleureuse pour tout son être intérieur ... vu que la musique est l'arme absolue pour relier le cœur des hommes entre eux... c'est une œuvre sur la jeunesse, c'est pourquoi nous souhaitons et espérons vivement que les écoliers, collégiens et lycéens, et les jeunes gens qui luttent durement pour s'éloigner de leurs parents, c'est-à-dire conquérir leur autonomie, voudront le voir également."

Source : <http://www.butta-connection.net/>



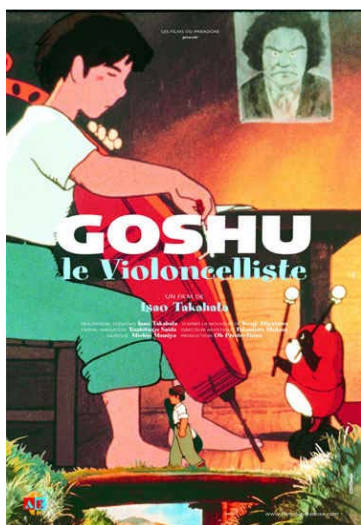
A. Comprendre le film : le travail préparatoire à l'oral

セロ弾きのゴーシュ

Goshu, transcrit phonétiquement dans un des trois syllabaires qui composent l'alphabet japonais, se prononce « gauche ». On peut supposer que Kenji Miyazawa (l'auteur du conte) et Isao Takahata (diplômé en littérature française) connaissaient la signification de "gauche" en français. Introduction ludique à la musique classique et à Beethoven en particulier, ce film se veut poétique et subtil. Mais chacun de ces motifs procèdent de la réalité. Le tout se déroule sur fond de décors champêtres, la musique se voulant un art qui raconte aussi des histoires, le réalisateur souhaite montrer l'importance du travail, de l'effort, du dépassement de soi que chacun doit mener sur lui pour la bonne cohésion, la bonne entente d'un groupe.

1. L'affiche, le titre

Dans l'affiche française, Goshu s'exerce au violoncelle sous le regard sombre du compositeur, Ludwig van Beethoven dont le portrait est accroché au mur. Un animal (un tanuki, qui ressemble à un blaireau) accompagne le violoncelle avec des mailloches. Goshu apparaît également au premier plan en plus petit.



Dans l'affiche japonaise, on retrouve le garçon avec son instrument, le violoncelle. Il est entouré de trois animaux : le blaireau (présent dans l'affiche française), le chat et le coucou (sur la volute du violoncelle). Là aussi comme dans l'affiche française, d'autres scènes se dessinent en arrière plan.

Comparaison entre l'affiche française et l'affiche japonaise

- ▶ *Quels sont les personnages présentés ? Que font-ils ?*
- ▶ *Quels sont leurs points communs ?*
- ▶ *Observer les expressions du visage, sont-elles les mêmes ?*

2. Après la projection

- ▶ *Evoquer ce que chacun a vu, entendu, éprouvé, s'approcher, entrer dans le détail.*
- ▶ **Les personnages**, l'ordre d'apparition,
- ▶ **Les lieux, le temps** dans le film (alternance jour/nuit, intervention des personnages dans cette alternance, la maison de Goshu, la ville)
- ▶ **En amont, l'installation de l'histoire :**

Le chef d'orchestre : « *Le violoncelle est en retard* » « *Je n'ai pas le temps de t'enseigner le b.a.ba de la musique* » « *Aucune émotion dans ton jeu* ».

► **L'organisation répétitive des scènes avec les animaux** : Les étapes sont construites sur le même schéma qu'il convient de retrouver et de questionner :

Une entrée

Une première conversation

Un morceau de musique entrecoupé ou non de discussion

Une deuxième conversation

Une sortie

► **En final, le triomphe** :

Le chef d'orchestre : « *Tu as fait d'incroyable progrès !* »

Goshu : « *Le chat, le coucou, le blaireau et la souris sont venus m'aider.* »

Ces deux étapes donnent le cadre de l'évolution d'ensemble.

Goshu fonctionne sur le principe du conte de quête : jouer parfaitement sa partition, réussir à jouer avec les autres. Le chemin est personnel et intérieur. Les aides précieuses sont apportées par des animaux qui appartiennent au bestiaire japonais et qui font office aussi d'éléments perturbateurs. Chacun de ces animaux va apporter quelque chose à Goshu.

On fera remarquer aux élèves l'aspect non réaliste du film lorsque les animaux se mettent à parler. Le récit bascule alors dans le merveilleux.

B. Découvrir l'univers du film

1. L'histoire

Goshu est un jeune garçon qui joue du violoncelle dans un orchestre municipal. Il rêve d'égaliser un jour son modèle : Ludwig Van Beethoven. Mais il n'est pas très doué, et son chef d'orchestre rabroue souvent le jeune musicien. Il ne reste que dix jours avant le grand concert. Goshu et l'orchestre doivent jouer la sixième symphonie de Beethoven. Il va trouver une aide inattendue en la personne de petits animaux de la forêt qui lui rendent visite la nuit. Le chat, le coucou, le tanuki et la souris vont tous lui donner un conseil mais aussi lui demander conseil.

2. Les personnages



Goshu : Ce n'est pas un jeune enfant mais plutôt un adolescent. Il est timide et maladroit. C'est un mauvais violoncelliste non seulement parce qu'il ne possède pas une bonne technique, qu'il est maladroit (gauche), mais aussi parce qu'il joue sans émotions. Il n'est pas « ouvert » aux autres, pas à l'écoute.

Goshu est porteur d'une morale, d'un enseignement. Un parallèle est fait avec les enfants, les adolescents qui sont enfermés dans leur monde. Le réalisateur veut montrer l'importance du travail, de l'effort, du dépassement de soi que chacun doit mener sur lui pour la bonne cohésion, la bonne entente d'un groupe.

Rappelons que ce film est montré dans toutes les écoles de musique au Japon.

Pistes :

► *Etudier les expressions de son visage, les sentiments exprimés par ses attitudes corporelles et par sa musique*

► *Travailler sur l'expression « être gauche » et « maladroit ».*

Les animaux

Ce sont des « éléments perturbateurs » qui interrompent le cours de l'histoire pour aider Goshu à apprendre à jouer. Leurs interventions énervent le jeune violoncelliste qui les rejette parfois violemment. Ces différents animaux et l'expérience qu'ils apportent à l'apprenti musicien symbolisent un apprentissage poétique, presque magique, à l'opposition de l'enseignement rigoureux et académique proféré par le professeur de musique.

Ces sont eux qui vont lui permettre de s'ouvrir, de prendre conscience des autres et donc de progresser. Les rencontres ne sont jamais fortuites mais savamment orchestrées comme un puzzle. Le chat et le coucou inculquent à Goshu la rigueur. Le Tanuki et la souris lui enseignent la gentillesse et la compassion.

Pistes

► *Retrouver l'ordre d'arrivée des personnages.*

Les interventions des différents personnages étant construites sur le même schéma, on peut ordonner le questionnement.

1 D'où vient-il ? Par où entre-t-il ? Qu'apporte-t-il ? Comment se manifeste-t-il ? Quelle est son attitude ? Quel adjectif le décrit le mieux ?

2 Pour quoi vient-il ? Comment présente-t-il sa demande ? Comment s'adresse-t-il à Goshu ? Comment réagit Goshu ?

3 Que joue Goshu ? Pourquoi ? Modifie-t-il son jeu à un moment ? Son comportement ? Pourquoi ? Comment se comporte le visiteur quand il joue ? Reste-t-il passif ? Se tait-il ?

4 Comment la conversation reprend-elle après la musique ? Quelque chose a-t-il changé ? Chez le visiteur ? Chez Goshu ?

5 Comment le visiteur prend-il congé de Goshu ? Par où part-il ? De quelle manière ? Comment Goshu suit-il son départ ?

1^o soir, de l'agacement à la colère, le chat



Au Japon, **les chats** sont appelés « les messieurs venus de Corée ». Les chats mâles au pelage de 3 couleurs, comme celui du film, variété très rare, portent bonheur. Dans de nombreuses légendes, ce sont des chats revenants. On dit même que, devenus âgés, ils parlent comme les humains. **Le chat demande à Goshu de jouer « Rêverie » de Schumann.**

► Questionner

Que fait le chat ? Il provoque la colère de Goshu.

Que lui apprend-t-il ? Il lui apprend à exprimer ses sentiments par la musique.

2^o soir, variation sur deux notes, le coucou

Le coucou, on peut noter la subtilité de l'interprétation.

Il demande à Goshu de lui apprendre la gamme.

► Questionner

Que fait le coucou ? Il demande à Goshu de lui jouer la gamme.

Que lui apprend-t-il ? Il lui fait remarquer les nuances de son cri « coucou » et lui apprend à trouver les notes justes.



3^o soir, entrez dans la danse, le tanuki



Le tanuki est un chien viverrin originaire d'Asie (Chine, Corée, Japon) et 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 parler et se transformer. Il fait partie des Sept divinités du bonheur. Dans la version française, il est appelé « blaireau ». (Il ressemble à un blaireau ou à un raton-laveur).

Il demande à Goshu de lui apprendre à jouer en mesure.

► Questionner

Dans le film que fait le tanuki ? Il demande à Goshu de jouer avec lui un nouveau morceau « le joyeux cocher » (jazzy)

Qu'apprend-t-il à Goshu ? Il lui apprend à jouer en rythme.

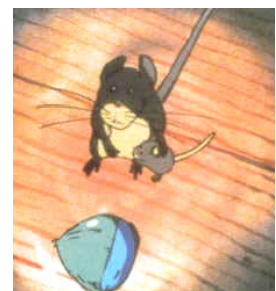
4^o soir, une attention, un geste, la sérénité, le souriceau

La souris implore l'aide de Goshu et lui demande de guérir son **souriceau**.

► Questionner

Dans le film que fait la souris ? Elle demande à Goshu de guérir son petit.

Que lui apprend-t-elle ? Que l'on peut guérir et calmer des douleurs avec la musique. Elle lui apprend à faire de son travail un geste de générosité.



Le compositeur : Il est présent dans le film physiquement par l'intermédiaire d'un portrait qui figure dans la chambre de l'apprenti violoncelliste mais également sous une forme artistique puisque sa musique accompagne l'action. C'est sous l'œil sévère de son maître que le jeune Goshu tente, chaque nuit, d'exercer son art. Ce portrait représente un visage redoutable, colérique comme si le compositeur perdait patience devant l'incompétence de Goshu. Par ailleurs, ce portrait fait écho à un autre personnage du film : le chef d'orchestre qui dispense un enseignement austère et dénué de poésie, peu adapté à la personnalité de Goshu.



► **Questionner :** *Dans quel lieu apparaît le compositeur Beethoven ? Combien de fois ? A quels moments du récit ? Que vient-il faire ?*

A la fin du film, Goshu joue seul, « il n'est plus un bébé » il revoit dans sa tête les petits animaux et il « comprend ». Il y a une mise en parallèle de deux types d'apprentissage l'un poétique, empirique et quelque peu magique avec les animaux (ils parlent, se tiennent debout et raisonnent...) et l'autre avec le chef d'orchestre que l'on peut qualifier d'académique, rigoureux et laborieux.

► **Voir Fiche élève 1 : Les personnages**

► **Voir Fiche élève 2 : Le vocabulaire**

- connaître le sens des mots (usage du dictionnaire)
 - les associer aux personnages pour en parler
 - choisir ceux qui sont nécessaires pour montrer l'évolution de Goshu au cours du film ; *de rêveur ou maladroit à virtuose, Goshu devra passer par humilié, méchant, colérique, déterminé, acharné, assidu, sensible, compatissant...*

► **Voir Fiche élève 3 : Quelques mots en japonais**

► **Voir Fiche élève 4 : La mémoire du film**

3. Les lieux du film



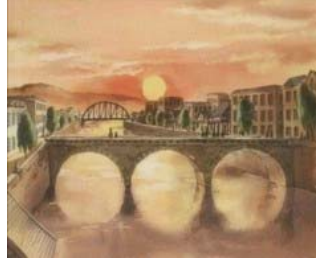
Les lieux du film questionnent. La vision de la nature, des paysages est très subjective. Dans le projet de Takahata, le rôle des décors, dont il confie la réalisation à Takamura Mokuo est déterminant. Il s'agit de saisir les fondements d'un paysage rural japonais, d'un cadre champêtre, pastoral, et d'une certaine présence, diffuse mais constante, de l'eau.

L'action du film se situe-t-elle dans une petite bourgade du nord du Japon, au pied du mont Iwate, dans la région du Tôhoku en hommage à l'auteur (Miyazawa) du conte ? S'agit-il d'un hommage plus large au Japon, d'où cette troublante imagerie rappelant les estampes d'Hokusai sur le mont Fuji ? Ou les deux ?

La maison rustique de Gauche, isolée au milieu des champs, lieu de repli sur soi, de questionnement

Le pont et la rivière : éléments de transition mais aussi de séparation des deux espaces

Et **la ville**, lieu d'évaluation (orchestre) et du rapport aux autres



Les déplacements, les scènes transposées

Trois scènes sont transposées dans un monde imaginaire en établissant un lien entre la nature et la musique.

- la scène de l'orage : Qui fait jaillir la musique, est-ce l'orage ou les musiciens ? Les événements météorologiques sont en parfaite synchronisation avec la musique. Le temps de la musique et celui de la nature se superposent. Toute l'intensité dramatique se lit dans le visage du chef d'orchestre et dans l'investissement physique des spectateurs. Le changement progressif de plans nous transporte d'un espace de réalité à celui de l'imaginaire.



- la scène avec le tanuki
Goshu et le tanuki poursuivent le morceau de musique au clair de lune dans une harmonie totale.
- les animaux guéris par Goshu se retrouvent au pied de l'arbre à l'écouter jouer du violoncelle.

« ...grâce à vous, la grand-mère du lapin a été guérie, et le père du blaireau aussi, et vous avez même soigné le hibou si méchant ! »

4. L'eau

Les décors peints par Mukuo Takamura rendent l'impression d'une présence diffuse mais constante, de l'eau dans les paysages et la lumière.

« Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées ; Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ; Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées ; Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit ! » Victor Hugo

- ▶ Repérer l'ensemble des signes visuels et sonores qui évoquent cet élément : la surface d'un étang, l'orage, la rivière, le pont, le moulin à eau, la rosée, le seau dans la maison de Goshu...
- ▶ Faire une collection d'images, de mots et de sons.

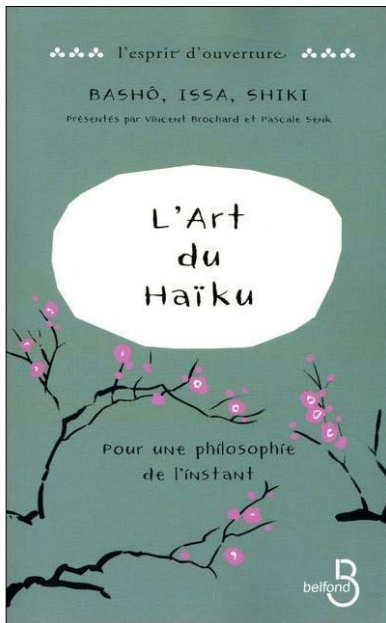


« Le pont sous la pluie » de Van Gogh



« Orage à Ohashi » de Hiroshige

Le film invite à la poésie. Parmi les formes possibles, le **haïku** est le poème de prédilection pour donner à voir et à sentir la nature, les saisons auxquelles les enfants seront immédiatement sensibles.



Le **haïku**, petit poème extrêmement bref vise à dire l'évanescence des choses. Ils est comme une sorte d'instantané. Expression littéraire, il se lit comme on contemple un tableau. Ils saisit le merveilleux au cœur de l'ordinaire.

Il permet :

- des instantanés ou des images visuelles de la vie quotidienne ou familiale, l'évocation de la banalité des choses de la vie
- des peintures de scènes de voyage, la constitution d'un journal de voyage
- l'expression des sentiments (solitude, nostalgie, tristesse), des souvenirs, l'évocation du temps qui passe, celle de l'impermanence de la vie.

Critères d'écriture

1 Bashō prône quelques règles simples à respecter dans la composition : le rythme de 5-7-5 syllabes. Buson (1715-1783), Issa (1763-1827), Shiki (1866-1902) respectivement deuxième, troisième et quatrième grands maîtres de la lignée poétique du

haïku s'attacheront à faire évoluer cet art. Plus près de nous Santoka prône l'abandon dans la composition du haïku du rythme de 5-7-5 syllabes (et du recours obligatoire à un mot indiquant la saison) et préconise une forme complètement libre.

2 Le vocabulaire utilisé dans le poème doit être suffisamment simple pour pouvoir être compris par la majorité des lecteurs et si possible par des enfants.

3 Le poème doit fonctionner de manière autonome, c'est-à-dire qu'il ne doit réclamer aucune explication en dehors de lui-même.

4 Le poème doit comporter un mot de saison.

► **Avoir recours à des comparaisons**

La comparaison peut être introduite par les mots ou groupes de mots : comme, ainsi, tout, autant, tout autant que, aussi...que, tant...que, tel (ou telle, tels, telles, tel que), pareil à, même, mieux que, moins que, bien plus, semble, ressemble...

► **Trouver le premier et le dernier mot du poème**

Commencer un Haïku par un mot fort (peut-être un symbole ou un mot qui connote une idée) et de le terminer par un autre mot fort.

► **Voir Fiche élève 5 : L'eau et la poésie**

5. Les temps du film

- Les alternances jour/nuit. Combien de jours dure la fiction ?
- Les ellipses dans le récit filmique : Goshu vit seul dans une maison (vieux moulin à eau délabré) à l'extrémité de la ville. Une seule scène nous indique que le matin, il coupe des branches de tomates ou détruit des insectes des choux potagers dans le petit champ côtoyant la mesure. Il s'en va l'après midi en ville pour rejoindre l'orchestre.
- Les autres temps de la journée ne sont pas évoqués.
- Autre ellipse : entre le 4^o soir (visite de la souris) et le 6^o jour, aucune précision n'est apportée quant au déroulement de l'action. Ce 6^o jour (concert) est l'objet d'une légère contradiction avec le début du texte qui annonce 10 jours avant le concert. Il est évoqué l'état d'inachèvement partiel du manuscrit.

Quels moments sont les plus fréquemment évoqués ?

6. L'organisation du récit

« *Gauche le Violoncelliste* » est une nouvelle du recueil « *Train de nuit dans la voie lactée* » (Editions Le Serpent à Plumes) de Kenji Miyazawa. Son titre original est « *Sero Hiki no Goshu* ».

Kenji Miyazawa (1896-1933) conteur et poète a rédigé cette sorte d'autobiographie transformée en fable peu après son retour à Iwata, lorsque sa sœur est tombée gravement malade puis est décédée. « Le train de nuit dans la voie lactée », récit qui se déroule pendant la nuit de la fête du Centaure, égare le lecteur dans un monde où le réel se dissout, un monde merveilleux, un monde féerique. Les récits se chargent, par touches légères de magie, êtres et objets se parlent : les bois, les animaux, les rochers, et même les poteaux télégraphiques ou les signaux lumineux des voies ferrées...



Dans la nouvelle, Goshu est un violoncelliste professionnel qui, malgré ses engagements auprès de plusieurs orchestres, joue sans comprendre les secrets de son art.

« *Gauche était le préposé au violoncelle dans le cinéma muet de la ville. Mais on racontait qu'il ne se débrouillait pas très bien.* »

« *Que deviendrait notre réputation si nous, musiciens professionnels, nous étions plus mauvais que les commis d'une maison de sucre réunis à des maréchaux-ferrants ! Et vous mon pauvre Gauche ! Il y a un problème, vous ne trouvez pas ? Vous ne donnez aucune expression. Colère ou joie, aucune émotion ne passe.* »

Contrairement au livre, le homme sans expérience, expliquant ainsi son choix : « *Après concertation avec l'équipe, nous souhaitions tous que Gauche le Violoncelliste évoque nos souvenirs d'artistes débutants, notamment cette sensibilité exacerbée et le complexe d'infériorité dont on souffre à cause du tract. Par ailleurs, nous voulions aussi que Goshu ressemble à ces adolescents qui, à cause de leur timidité, semblent indifférents à tout* ».

Chez Takahata, les animaux aident Goshu de façon explicite, lui inculquant des valeurs, alors que chez Miyazawa, la révélation est intérieure, inconnue du personnage même.

Pour ne pas limiter les aventures de Goshu au voyage initiatique d'un musicien, les thèmes abordés dans le livre ont également été traités de manière plus globale dans le film. Là encore, le choix de Takahata est délibéré : « *Quand un jeune homme essaye d'atteindre ses objectifs, il rencontre des obstacles, qu'il doit accepter, comprendre et surmonter. Petit à petit, Goshu vainc sa timidité, se prend d'affection pour les autres et il acquiert ainsi son autonomie ; mais il ne s'en rend pas compte. Lorsque les gens de son entourage le félicitent pour ses énormes progrès, il reste incrédule, ne les croit pas. Finalement, à l'heure de la prise de conscience, il comprend la nécessité du dialogue et de l'abnégation... Goshu est un miroir dans lequel toute l'équipe s'est reflétée* ».

Takahata a également gommé certains éléments fantaisistes, des expressions poétiques de l'œuvre de Miyazawa, notamment la scène finale du livre, qui ne voyait pas l'intégration de Goshu dans la société

► *Imaginer la suite des rencontres avec un autre animal, que demanderait-il à Goshu, que lui apprendrait-il ?*

7. La morale de l'histoire

« *L'art, c'est d'être absolument soi-même.* » Verlaine

Les animaux du film aident Goshu à percevoir la différence entre faire de la musique et être musicien. Pour cela, on rappellera le rôle de chaque animal et la « leçon » que chacun donne au jeune violoncelliste : savoir provoquer des émotions chez le public, jouer avec générosité, passion, jouer en nuances, créer une ambiance. Être musicien, c'est aussi jouer ensemble, écouter les autres.

On invite les élèves par un échange à formuler une morale de l'histoire. Qu'elle soit énoncée ou non la morale pose la problématique du conte et résume son enseignement. Quelles leçons faut-il en tirer ?

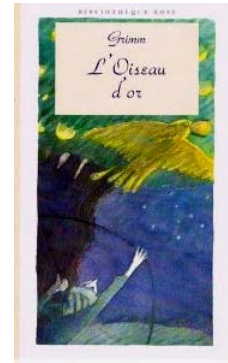
► *Rechercher dans la vie courante les situations où l'individu, s'il ne progresse pas, peut mettre en péril le groupe.*

8. Les animaux en aide à l'homme dans les contes

Dans sa structure, le conte de fées comprend certains ingrédients invariants. C'est un univers merveilleux où les animaux parlent, hors de l'espace et du temps. Il met en scène le passage de l'enfant-adolescent à l'âge adulte.

« En huit ou dix jours, c'est un véritable accomplissement. On peut dire en comparaison, que du nourrisson que vous étiez alors, vous êtes devenu un grand soldat. C'est seulement le courage qui vous manquait, mon ami ! »

A partir d'une situation complexe, le héros doit surmonter une série d'épreuves pour construire sa personnalité et trouver une situation stable.



Animaux messagers ou conseillers

Simple animaux du bestiaire traditionnel, sauvés par le héros ou envoyés sur la terre par une puissance occulte mais favorable, ils ont pour fonction d'aider le héros à surmonter les épreuves auxquelles il est confronté. Souvent, ces animaux "adjuvants" sont au nombre de trois et symbolisent chacun l'un des trois éléments naturels, comme dans *La Reine des abeilles* où le cadet sauve la vie à une fourmi, un canard et une abeille, respectivement hôte de la terre, de l'eau et de l'air.

L'Oiseau d'or, conte populaire allemand, figure parmi ceux recueillis par les frères Grimm dans le premier volume de *Contes de l'enfance et du foyer*. Il met en scène un jeune homme, troisième fils d'un roi, qui part à la recherche d'un oiseau d'or et à qui un renard vient en aide.

D'autres contes plus connus des enfants mettent en scène des animaux qui viennent en aide à l'homme : *Le chat botté*, *Pinocchio*

De nombreux albums, contes de randonnée, mettent en scène des animaux qui interviennent tour à tour dans une situation d'entraide, solidarité, partage, amitié.

« Le récit en randonnée se caractérise par la succession du même événement présenté selon la même structure narrative et les mêmes dialogues. A la suite d'un événement déséquilibrant, le héros engage une quête et interpelle successivement différents personnages. La chute fait le plus souvent fonction de bouquet final, de morale ou de pirouette, le déséquilibre initial trouvant alors sa résolution. La régularité de la structure et la ritournelle répétitive des mots sont rassurants pour les jeunes lecteurs ou auditeurs. Ils savent ce qui les attend et ont l'impression de produire eux-mêmes le texte. L'enfant qui écoute peut devancer le conteur qui ne se prive pas du plaisir de laisser l'auditoire dire l'histoire avec un temps d'avance pour, au moment de la chute, avoir le malin plaisir de surprendre. »



Sources

Site Images

"Les films du paradoxe"

Le France

Ecole et cinéma de l'Orne

Inspection académique du Rhône

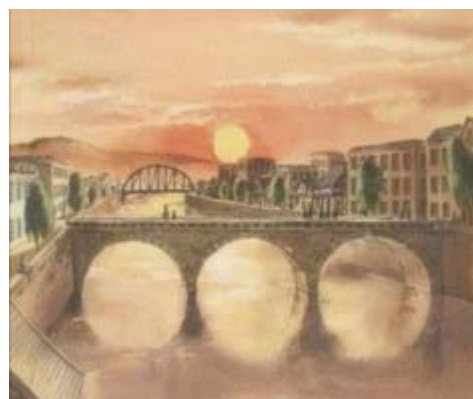
Gindou

Buta connection

HISTOIRE DES ARTS ET PRATIQUES ARTISTIQUES

Pour *Goshu le violoncelliste* Takahata choisit Takamura Mukuo comme décorateur du film. Celui-ci a trouvé sa source d'inspiration dans un voyage à Gènes. Il a été marqué par les effets de lumière et a donc axé son travail sur les décors autour de cette préoccupation et de la notion de profondeur. L'atmosphère *Goshu* doit refléter un Japon rural, bercé par une lumière douce et par un élément essentiel, l'eau.

Mukuo travaille à l'aquarelle de Chine et obtient ainsi un lavis aux couleurs claires et nuancées. Puis il travaille de manière inédite l'aquarelle : il pose une couche de couleur, la laisse sécher, en applique une deuxième, et ainsi de suite. Il décide également de remplir progressivement le décor, le complétant au fur et à mesure de l'application des couleurs. Ce n'est pas l'utilisation de l'aquarelle qui est originale, mais bien la façon dont Mukuo l'utilise qui rendent les décors de *Goshu* exceptionnels. Ainsi tous les arrière-plans de *Goshu* sont conçus selon cette technique très particulière, qui donne une profondeur et une mise en espace au film.



A. Arts du visuel

1. L'évocation d'artistes japonais

Des artistes sont cités en creux dès le début et pendant ce film d'animation.

Il s'agit de Katsushika Hokusai (1760 - 1849), Utagawa Hiroshige (né en 1797 à Edo, mort le 12 octobre 1858 à Edo) et Kuniyoshi Utagawa (1798 - 1861)

a. Katsushika Hokusai



Génie protéiforme, créateur audacieux, Katsushika Hokusai (1760-1849) incarne la spiritualité et l'âme japonaises. « Fou de dessin » (gakyôjin) tel qu'il aime à s'appeler lui-même, doué d'une curiosité artistique insatiable et d'un élan créateur durable et fécond tout au long d'une carrière prolifique, longue de soixante-dix années, servi par une extraordinaire capacité de travail, il laisse une production monumentale, comprenant des milliers d'œuvres remarquables tant par leur qualité esthétique que par leur variété stylistique : peintures, dessins, gravures, livres illustrés, manuels didactiques. Il pratique tous



les genres traditionnels, – portraits de geishas, d'acteurs de kabuki et de lutteurs de sumo, scènes de la vie quotidienne, cartes de vœux raffinées (surimono), illustrations

de romans et de poésies –, mais c'est dans les années 1830, avec la publication de ses grandes séries de paysages, où il traite pour eux-mêmes les sites naturels, qu'il donne une vigoureuse impulsion à l'estampe japonaise. Adoptant un style tout à fait original, il réalise une synthèse entre son acquis oriental et l'assimilation des influences occidentales pour composer des paysages inattendus, d'une saisissante beauté.

Hokusai est né en 1760 dans un faubourg campagnard d'Edo, sur la rive orientale du fleuve Sumida : il gardera dans ses patronymes le nom de cette zone rurale : Katsushika. On ne sait rien de ses parents véritables. Adopté à l'âge de trois ans par un artisan d'art, fabricant de miroirs à la cour du shogun, il développe des aptitudes précoces pour le dessin. Commis chez un libraire, il étudie les images des livres illustrés. À l'adolescence, il fait son apprentissage chez un xylographe, où il travaille de 1773 à 1778, s'entraînant à graver lui-même les planches de bois. Tout au long de sa vie, mouvementée et difficile, il déménage constamment et change perpétuellement de nom et de signature, selon les étapes de son travail et l'évolution de son style.



Les « Trente-six vues du mont Fuji »

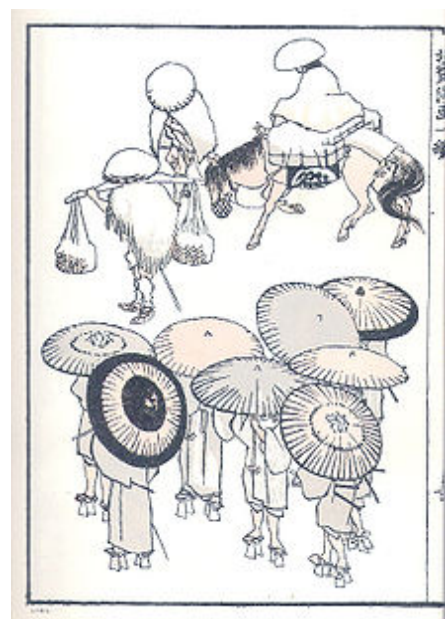
Vers 1830, Hokusai s'empare de la montagne sacrée, associée à une divinité du feu, et refuge de sanctuaires shintoïstes. A l'égal d'un dieu, il l'approche, en état de grâce et de méditation, lui rendant un véritable culte. Trois ans plus tard, de cette fervente et poétique intimité naît le chef-d'œuvre, les Trente six vues du mont Fuji, qui place le maître au sommet de son art. Le mythique volcan ayant été traditionnellement célébré par les légendes, la littérature et la

peinture japonaises depuis le VIII^e siècle, ce n'est certes pas le thème, récurrent, de cette somptueuse série d'estampes qui est ici novateur, mais bien l'originalité du propos. Montré ici pour la première fois sous de multiples points de vue, des lumières, des atmosphères changeantes, valorisé par d'ingénieux cadrages, le cône omniprésent s'impose parfois magistralement dans sa souveraine perfection pour, ailleurs, se laisser presque oublier à l'horizon lointain d'un paysage dynamique, plus occupé à mettre en scène les hommes, leurs activités, leur existence matérielle, voire spirituelle. De cette manière, l'artiste n'épuise ni ne répète jamais son sujet mais, au contraire, le modifie, le renforce à chaque nouvelle planche.

Les mangas

Les Hokusai manga « Carnets de croquis par Hokusai » sont une collection de croquis de nombreux sujets divers effectués par l'artiste japonais Hokusai. Les sujets de ces croquis comprennent des paysages, la faune et la flore, la vie quotidienne, ainsi que le surnaturel. Le mot manga qui figure dans le titre ne se réfère pas aux manga telles que nous les connaissons aujourd'hui, car les différents croquis figurant dans ces carnets ne forment pas une histoire, mais traitent de sujets séparés les uns des autres.

Les mangas d'Hokusai sont des estampes (gravures sur bois) en trois couleurs (noir, gris, et couleur chair). Il en existe des milliers, réparties en 15 carnets ; le premier fut publié en 1814, quand l'artiste avait 55 ans. Les trois derniers ont, eux, été publiés à titre posthume, deux d'entre eux ayant même été mis sur pied par l'éditeur à partir de documents non publiés jusque là. Le tout dernier volume a, lui, été formé à partir d'œuvres déjà publiées, dont certaines n'étaient même pas d'Hokusai ; il n'est pas considéré comme authentique par les historiens de l'art.



Les mangas d'Hokusai croquent des scènes de la vie quotidienne, de façon très libre et expressive, montrant de petits personnages faisant des exercices physiques, prenant un bain, etc.



C'est aussi dans une certaine mesure une série de documents sur le vif sur la vie, les vêtements, les activités de toutes sortes de gens et de classes sociales à l'époque de Hokusai. On y trouve des métiers à tisser, des maisons, des toits, des façades, des ascètes, des armes de samourai, des scènes de lutte et d'entraînement aux arts martiaux, des lutteurs de lutte et des hommes et des femmes en train de se baigner...

On y trouve également des représentations nombreuses de fleurs, ou d'animaux, tels des oiseaux, des vaches, des sangliers, des chevaux, mais aussi certains animaux de caractère fantastique, tels que les shishi (lions imaginés par les Japonais), des dragons, etc.

Une autre partie des carnets décrit des épisodes surnaturels, plongée dans l'inconscient fantastique des Japonais ; on y voit par exemple des fantômes de femmes mortes, sans doute trompées de leur vivant par leur mari, et revenant se venger, sur des thèmes popularisés plus tard par des films comme *Les Contes de la lune vague après la pluie*, ou *Kwaidan*.

b. Utagawa Hiroshige

Utagawa Hiroshige est un dessinateur, graveur et peintre japonais. Il se distingue par des séries d'estampes sur le mont Fuji et sur Edo (actuel Tōkyō), dessinant de façon évocatrice les paysages et l'atmosphère de la ville, en reprenant les instants de la vie quotidienne de la ville avant sa transformation à l'ère Meiji (1868-1912).

Auteur prolifique, actif entre 1818 et 1858, il crée une œuvre constituée de plus de 5 400 estampes. Il est avec Hokusai, avec qui on le compare souvent — pour les opposer — l'un des derniers très grands noms de l'Ukiyo-e et en particulier de l'estampe de paysage, qu'il aura menée à un sommet inégalé avant le déclin de la xylographie au Japon.

Ses séries les plus connues, les Cent Vues d'Edo, Les Soixante-neuf Stations du Kiso Kaidō, et surtout, Les Cinquante-trois Stations du Tōkaidō rivalisent en notoriété avec la célèbre série de Hokusai, les *Trente-six vues du mont Fuji* (dont fait partie ce qui est sans doute l'estampe japonaise la plus connue, *La Grande Vague de Kanagawa*).

Le style d'Hiroshige est cependant bien différent de celui de Hokusai. Hiroshige se fait l'humble interprète de la nature, qui, à l'aide des moyens frustes de la gravure sur bois, sait exprimer comme à travers « une fenêtre enchantée » les délicates transparences de l'atmosphère au fil des saisons, dans des paysages où l'homme est toujours présent. Sa mise en page est saisissante. Ces œuvres se caractérisent par la maîtrise subtile des couleurs franches — avec la domination du vert et du bleu — et son sens du premier plan, qui sera repris, plus tard, par Degas.





Les « Cinquante-trois relais du Tōkaidō »

Les Cinquante-trois relais du Tōkaidō (Tōkaidō gojūsan tsugi) font de Hiroshige l'un des artistes les plus en vogue de son époque. Publiée en 1833-1834, cette série remporte aussitôt un immense succès ; les tirages sont nombreux, les dégradés et les coloris étant particulièrement soignés pour la première édition. Ce succès s'explique en partie par la popularité du sujet ; célébré par les peintres et les écrivains, le Tōkaidō, « route de la mer de l'Est », ouverte sur l'océan Pacifique, voie très

ancienne et très fréquentée, longue d'environ cinq cents kilomètres, relie Edo, la capitale shogunale, siège du gouvernement, à Kyōto, la capitale impériale. Jippensha Ikku en a fait le théâtre des tribulations burlesques de deux aventuriers dans son *Récit de voyage le long de la route du Tōkaidō*, roman picaresque très populaire du début du XIXe siècle.

Hiroshige est le premier à représenter chacun des cinquante-trois relais dans une grande série qui s'ouvre sur Edo et se referme sur Kyōto. Dans cette entreprise, il s'inspire des nombreux croquis et esquisses qu'il a exécutés en 1832, lors du convoi à Kyōto des chevaux offerts par le shogun à l'empereur.

c. Kuniyoshi Utagawa

Kuniyoshi Utagawa (1798 - 1861) fut l'un des derniers grands maîtres de l'estampe sur bois.

Fils d'un teinturier sur soie, il naît en 1797 sous le nom de Yoshizo. Dans sa jeunesse, il assiste son père qui fournit les dessins des pièces à teindre, et s'oriente ainsi tout naturellement vers le monde de l'art.

Il étudie d'abord avec Kuninao, et certaines de ses œuvres attirent l'attention d'un des grands maîtres japonais de l'estampe, Toyokuni qui l'admet dans son atelier en 1811, et dont il devient l'un des principaux élèves. Il reste en apprentissage jusqu'en 1814, date à laquelle il prend le nom de Kuniyoshi et s'installe comme artiste indépendant.



Il commence en réalisant des impressions pour les théâtres, mais ne rencontre pas le succès public. Il produit plusieurs triptyques héroïques qui sont bien reçus, et, en 1827 commence la série qui devait lui assurer la reconnaissance: les *Suikoden*, ou *Cent-huit héros chinois*. Il est également connu pour ses dessins de chats, qui étaient ses animaux préférés. Il en trace des dessins qui montrent une étonnante sympathie avec ses chats, et il les représente volontiers dans les recoins de ses estampes sous le moindre prétexte.

En 1842, la réforme Tenpo, destinée à faire valoir la morale traditionnelle dans le monde du théâtre et des beaux-arts, interdit les images représentant courtisanes, geishas ou acteurs. Bien qu'arrêté, Kuniyoshi s'en sort avec une amende.

Dans les années 1850, la qualité de ses œuvres commence à décliner. Le grand tremblement de terre de 1855, marque la fin de sa grande période. Souffrant de maladie et de dépression, il produit dorénavant peu. Il meurt à Edo, en 1861.

d. L'évocation de ces artistes dans le film

De manière furtive des œuvres sont évoquées.

La première présente le mont Fuji, en référence à la série d'Hokusai sur le mont Fuji ; ensuite, lorsqu'il pleut et que des paysans traversent le pont d'une rivière, là nous revisitons l'une des 53 stations du Tokaido d'Hiroshige. Puis nous avons une vue plongeante sur des habitations et des personnages qui s'abritent sous des ombrelles en bambou ; là ce sont quelques pages de manga qui nous viennent en mémoire.



Des insectes, participent à cette symphonie, qui nous met au cœur des éléments naturels, qui parfois se déchaînent.



Les séries de dessins de chats de Kuniyoshi Utagawa sont une invitation à mettre en œuvre un carnet de croquis.

Ce dernier, complété, jour après jour, donne à l'élève l'occasion de se conforter dans des prises de dessins rapides, et de prendre de l'assurance.

Un site de référence : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/07.htm>

2. Violoncelle et Histoire des arts

Le violoncelle, objet d'œuvres

Nam June Paik

Protagoniste majeur des débuts de l'art vidéo, Nam June Paik a occupé dans l'histoire de l'art contemporain une place essentielle. Né en 1932 à Séoul (Corée), après des études de musique, d'histoire de l'art et d'esthétique à Tokyo, il rejoint l'Allemagne où il achève sa formation universitaire. En 1961, il rencontre George Maciunas, **fondateur du mouvement Fluxus** ; Paik s'y associe par le biais de la performance. Il fait également la connaissance de Joseph Beuys et du compositeur d'avant-garde John Cage, dont le travail exerce une influence significative sur son œuvre. Dans les années 60, Paik rencontre à New York la musicienne Charlotte Moorman avec qui il produit un ensemble important de performances. En 1964, il s'équipe d'une caméra vidéo Sony Portapak et réalise ses premières bandes. *Global Groove* (1973) révèle les principes d'une esthétique électronique propre à l'artiste : collage, réappropriation de la télévision et hybridation des cultures, jeu avec les effets spéciaux, rôle déterminant de la musique.



Nam June Paik, TV Cello (1971), with Charlotte Moorman

A partir de 1985, il se consacre à la construction d'installations monumentales et de totems cybernétiques constitués de moniteurs empilés, au travers desquels se perpétue l'esprit Fluxus : il déconstruit et détourne le médium télévisuel pour en démythifier le langage et le contenu (*Arc Double Face 1985, La Madeleine Disco 1989, Video Arbor 1990*). Pour les Jeux Olympiques de Séoul en 1988, il érige *The More the Better*, une « tour de médias » constituée de 1003 moniteurs.

Nam June Paik est décédé le 29 janvier 2006.

Le Centre Pompidou, qui détient un ensemble important d'œuvres de l'artiste dans ses collections, acquises dès 1979, a salué son travail à l'occasion de manifestations importantes comme « Tricolor Video » et « Good Morning, Mister Orwell ». Par ailleurs, son œuvre *Zen for Film* est présentée dans le nouvel accrochage du Musée « Le Mouvement des images ».



Arman

Le Nouveau Réalisme a été fondé en octobre 1960 par une déclaration commune dont les signataires sont Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé ; auxquels s'ajoutent César, Mimmo Rotella, puis Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps en 1961.

Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.

Ces artistes affirment s'être réunis sur la base de la prise de conscience de leur « singularité collective ». En effet, dans la diversité de leur langage plastique, ils perçoivent un lieu commun à leur travail, à savoir une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour

reprenre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ».

Parmi les objets utilisés par Arman, ce sont indéniablement **les instruments de musique** qui ont donné lieu aux plus nombreuses manipulations : colères, coupes, accumulations, combustions, tirages en bronze et assemblages.

Arman explique d'ailleurs par une expérience personnelle négative de l'univers musical son agressivité envers les instruments de musique.

Selon Arman, la structure formelle des objets détruits dans les colères détermine l'esthétique de l'œuvre et lui accorde un caractère baroque ou cubiste selon qu'y prédominent les courbes ou les droites. *Chopin's Waterloo* appartient ainsi à la série des œuvres « cubistes », rappelant, au-delà des matériaux utilisés, la filiation dont Arman s'est toujours montré soucieux entre son œuvre et celle des inventeurs du papier collé et de l'assemblage.



Violon brisé sur panneau de bois, 1962

Le violoncelle, objet de représentations



Claude Weisbuch



Valério Adami



Arman



*Ernest Pignon Ernest
Alechinsky*



Gérard Titus-Carmel



Pierre



Jean le Gac



Gloria Friedmann

Cette mosaïque d'œuvres (lithographies) qui se réfèrent ou citent un violoncelle, nous appellent à exercer notre regard de manière différenciée.

Claude Weissbuch

Claude Weisbuch, né le 8 février 1927 à Thionville, est un peintre, dessinateur et graveur français. D'abord élève des Beaux-arts de Nancy, Claude Weisbuch est ensuite nommé professeur de gravure à l'école des Beaux-arts de Saint-Étienne.

Après des débuts confidentiels, il parvient à se faire connaître en 1961, date à laquelle il reçoit le prix annuel de la critique.

En 1968, il devient membre titulaire de la Société des peintres-graveurs français.

Son œuvre est essentiellement consacré à la gravure, par laquelle il aime à traduire, grâce au trait, la vie, le mouvement et le caractère de ses personnages : polichinelles, arlequins, musiciens ou

scènes équestres. Il pratique diverses techniques (lithographie, pointe sèche, etc.) qu'il met au service de l'illustration de livres de bibliophilie.

Claude Weisbuch est aussi peintre et dessinateur. Ses couleurs privilégiées sont les ocres, les bruns et les blancs, avec lesquels il cherche toujours à introduire les effets de lumière par des compositions où le trait et la finesse du dessin conservent la vie que l'on trouve dans ses gravures.



Son trait précis et dynamique livre une œuvre tout en mouvement et tourbillonnante sur des thèmes qu'il affectionne : le théâtre, l'opéra, le milieu équestre, les musiciens, les joueurs de carte, les danseurs de Kabuki ainsi que de nombreux portraits.

Ses œuvres ont l'aspect de croquis inachevés mêlant peu de couleurs mais d'une vivacité du trait sidérante.

Il pose le joueur de cet instrument de manière classique, assis sur une chaise, entraîné de jouer. Cette œuvre monochrome, très gestuelle, saisit de manière très réaliste. Il s'agit d'un dessin pris sur le vif, pourrait-on dire.

Valério Adami

Né en 1935 à Boulogne. Vit et travaille à Monaco et à Meina (Italie). Adami apprend le dessin à l'Accademia di Belle Arti di Brera à Milan de 1951 à 1954 à partir des grands modèles de l'art antique et néoclassique. Ses premières toiles sont teintées d'expressionnisme et marquées par ses souvenirs de l'Italie de 1945 en ruines. A l'occasion du Salon de Mai à Paris en 1952, il rencontre les peintres Matta et Wilfredo Lam, qui deviennent ses plus proches amis en 1955.

Les peintures d'Adami, très graphiques, proposent des formes, des morceaux d'images, des silhouettes, mais la dislocation formelle, les combinaisons imprévisibles, qui doivent beaucoup au cubisme et à l'œuvre de Matta, perturbent le regard. A partir de 1954, il séjourne à Londres, proche d'artistes comme Richard Hamilton, Francis Bacon ; après 1961, il partage son temps entre Milan, Londres et Paris. Il s'affirme au cours des années soixante comme un représentant majeur de la Nouvelle figuration, participant à Figuration narrative dans l'art contemporain (1965), Bande dessinée et figuration narrative (1967) et faisant l'objet d'une rétrospective à l'ARC en 1970. Sa notoriété est rapidement internationale, exposant à la Documenta III de Kassel (1964), à la galerie Schwarz de Milan (1965), à Bruxelles (1967), à la Biennale de Venise (1968), au musée des Beaux-Arts de Caracas (1969). En 1966, il établit définitivement son système formel : une ligne épaisse cerne les objets et personnages, traités en aplats de couleur pure et sans ombres. Les peintures sont précédées de dessins d'études particulièrement précis. Les variations portent les années suivantes sur la finesse du cerne, l'importance des hachures, l'ampleur des dislocations, la vivacité des contrastes.



Il nous propose de faire le tour, ou plutôt de nous montrer plusieurs facettes d'un musicien. Le trait est fin, il ne fait que détourner les formes.

Arman

1928-2005 Lieu de naissance : Nice

Courant : Nouveau Réalisme

Armand Fernandez entreprend des études artistiques à l'École des arts décoratifs de Nice en 1946, puis à l'École du Louvre, à Paris, de 1949 à 1951. Entre temps, il se lie d'amitié avec Yves Klein, rencontré dans un cours de judo : celui-ci introduit Arman auprès du critique Pierre Restany pour former le groupe des Nouveaux Réalistes en 1960.

Ses 1ères peintures, les Cachets, composent des images abstraites à partir d'empreintes d'objets trempés d'encre, jusqu'au jour où il prend conscience que l'objet lui-même peut être encore plus signifiant que son image ainsi reportée.

C'est le début de son travail d'Accumulations qui rassemble de grandes quantités d'objets identiques fondus dans du plexiglas. L'accumulation préside au principe de la série des Poubelles, dont certaines parviennent à assumer le rôle de portrait, par exemple celui d'Yves Klein,



personnalisé par la présence d'objets bleus.

Ce procédé de l'accumulation de déchets est porté à son paroxysme lors de l'exposition du Plein, à la Galerie Iris Clert en 1960 : toujours très proche de son ami Yves Klein, Arman répond ici à l'opération du Vide, exécutée dans la même galerie, deux ans auparavant.

Parmi les objets utilisés par Arman, ce sont indéniablement les instruments de musique qui ont donné lieu aux plus nombreuses manipulations : colères, coupes, accumulations, combustions, tirages en bronze et assemblages.

Arman explique d'ailleurs par une expérience personnelle négative de l'univers musical son agressivité envers les instruments de musique. Ainsi Chopin's Waterloo fut-il réalisé à l'occasion d'une exposition intitulée Musical Rage à la galerie Saqqarah de Gstaad en 1962. Lors du vernissage, Arman réalisa devant le public la destruction d'un piano droit à coups de masse et en fixa sur un panneau préparé à l'avance les éléments.

Succédant à la réalisation, l'année précédente, d'une colère de contrebasse, lors du tournage d'un film pour la télévision américaine, et à la destruction publique d'un mobilier Henri II à l'occasion du 1er Festival du Nouveau Réalisme en 1961, cette action illustre le développement des happenings dans les milieux de l'avant-garde et en particulier leur influence sur le Pop Art américain et les Nouveaux Réalistes européens.

Toutefois, comme l'a noté Jan van der Marck, «on doit se rappeler que l'action était secondaire, ce qui intéressait Arman étant le résultat». Il a été conservé en tant qu'œuvre, comme une aventure figée, à la manière des tableaux-pièges de Daniel Spoerri.

Selon Arman, la structure formelle des objets détruits dans les colères détermine l'esthétique de l'œuvre et lui accorde un caractère baroque ou cubiste selon qu'y prédominent les courbes ou les droites. Chopin's Waterloo appartient ainsi à la série des œuvres cubistes, rappelant, au-delà des matériaux utilisés, la filiation dont Arman s'est toujours montré soucieux entre son œuvre et celle des inventeurs du papier collé et de l'assemblage.

Parallèlement aux Accumulations d'objets quotidiens, et à la constitution d'une vaste collection d'art africain, une autre démarche artistique est associée au nom d'Arman : les Colères, actes de vandalisme souvent exécutés en public dont les reliques sont rassemblées pour constituer un tableau.

Depuis les années 70, l'art d'Arman s'illustre par la réalisation de sculptures monumentales, comme Long Term Parking, réalisée en 1982 pour le parc de la Fondation Cartier de Jouy-en-Josas, œuvre composée de soixante voitures empilées dans une gangue de béton.

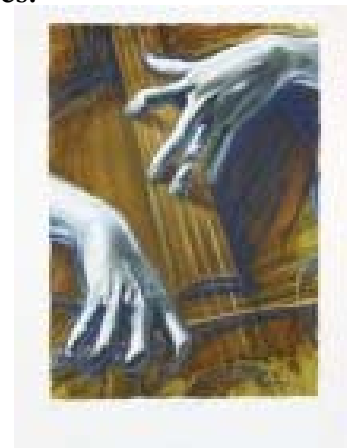
Source : Centre Pompidou

Il suggère par des impressions de formes de violoncelles, des accumulations et superpositions de ces instruments. Cette œuvre foisonne de traces.

Ernest Pignon Ernest

Ernest Pignon-Ernest, de son vrai nom Ernest Pignon, est un artiste plasticien né en 1942 à Nice.

Hanté par les ombres laissées sur les murs, à Nagasaki et à Hiroshima, par les corps volatilisés, il a apposé des images peintes, dessinées, sérigraphiées sur du papier fragile, sur les murs des cités, dans des cabines téléphoniques, images qui se fondent dans l'architecture urbaine, sont acceptées par les populations qui les défendent même de leur dégradation lente (comme à Naples). Les témoignages photographiques accentuent cette fusion et en gardent les traces. Ernest Pignon-Ernest dénonce l'art construit pour les musées et les expositions, ce qui ne l'empêche pas d'y exposer.



Il décrit lui-même son œuvre comme une manière de saisir l'essence d'un lieu. Il puise dans l'histoire du lieu, dans les souvenirs, mais aussi dans la lumière, l'espace. Puis, il vient y inscrire une image élaborée dans son atelier. Cette image est en général le dessin d'une représentation humaine à l'échelle, reproduite par sérigraphie. Pignon-Ernest installe lui-même son œuvre dans la ville, durant la nuit. Nourri par un héritage culturel mêlant chrétien et païen, Pignon-Ernest n'hésite pas à s'inspirer et à citer les œuvres de Le Caravage (comme lors de son travail dans les rues de Naples). Son art peut être également engagé, comme la fresque qu'il réalise à la Villeneuve de Grenoble sur la bourse du travail en en peignant des affiches du mouvement ouvrier local.

Après son intervention contre le jumelage de Nice avec Le Cap en 1974, Ernest Pignon-Ernest a joué un rôle important dans la campagne Artistes du monde contre l'apartheid. Il a ainsi, depuis plus de vingt ans, gardé des liens étroits avec l'Afrique du Sud. Parti en 2001 pour Johannesburg avec l'intention d'y mener un projet sur le caractère multiculturel du pays, il a été amené à changer de thème en découvrant sur place la gravité de la pandémie de sida et en écoutant les sollicitations des organisations qui luttent contre l'hécatombe annoncée. Après de nombreuses rencontres dans les hôpitaux, les dispensaires, les crèches et en liaison avec les associations, Pignon-Ernest a élaboré une image, née de l'écoute de ceux qui vivent au cœur de ce drame contemporain. Sérigraphiée sur place à plusieurs centaines d'exemplaires, il l'a collée, accompagné des habitants, sur les murs des quartiers particulièrement touchés de Warwick à Durban et de Kliptown à Soweto.

Il souligne de manière hyperréaliste le travail des mains du violoncelliste. Le travail de cadrage donne à voir des mains, une partie de l'instrument et de l'archet . Ces mains sont crispées sur l'instrument, ce point de vue est photographique.

Gérard Titus-Carmel



Il est né à Paris, en 1942. Après des études de gravure à l'école Boule, il s'affirme comme dessinateur et graveur. Travaillant par série autour d'un objet ou d'un thème, il analyse d'abord les processus de décomposition ou d'usure d'une forme (Altérations d'une Sphère, 1971), ce qui l'amène à concevoir des installations où c'est un objet qui se dégrade. A partir de 1972-1973, il élabore lui-même le "modèle" que réclame son travail : petit coffret, noeuds, épissures, constructions de branchages sont fabriqués en bois, tissu et cordelettes pour satisfaire le plaisir de dessiner, une dialectique inédite se trouvant ainsi instaurée entre la série et son

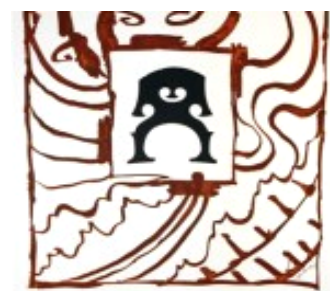
réfèrent - qui souligne l'insuffisance du réel par rapport aux exigences du travail artistique - et s'achève par la destruction du modèle ou son collage sur la feuille de la série.

Dans les années quatre-vingt, Titus-Carmel revient à la peinture, procédant toujours par ensemble : Caparaçons, 1980-1981; Eclats, 1982; Nuits, 1984; Extraits & Fragments des Saisons, 1989-1990; Forêts, 1995-1996; Nielles, 1996-1998; Sables, 1999; jusqu'au Quartiers d'Hiver, 1999-2000. Il y déploie des ressources techniques s'autorisant toutes les libertés pour épuiser son prétexte avec une assurance formelle et chromatique remarquable.

Il a choisi de ne dessiner que la partie supérieure de l'instrument. Une partie évoquant l'ensemble. Ce dessin, au pinceau, à la main levée, pose avec puissance les chevilles et les cordes.

Pierre Alechinsky

L'artiste peintre et lithographe belge Pierre Alechinsky naît le 19 octobre 1927 à Bruxelles. Il étudie de 1944 à 1948 l'illustration du livre et la typographie, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs La Cambre à Bruxelles. En 1945, il découvre les œuvres de Michaux, de Jean Dubuffet et des surréalistes. C'est également le début de son amitié avec le critique d'art Jacques Putman. Pierre Alechinsky commence à peindre en 1947 et devient



membre du groupe Jeune Peinture belge, avec notamment Louis Van Lint, Jan Cox et Marc Mendelson. La même année a lieu sa première exposition de peintures au sein de la galerie Lou Cosyn de Bruxelles. Dès 1949 Alechinsky s'implique dans le groupe CoBrA (pour COpenhague, BRuxelles et AmsterdAm) avec notamment Karel Appel, Christian Dotremont et Asger Jorn. Il participe à la première grande exposition du mouvement au Stedelijk Museum d'Amsterdam et participe activement à la réalisation de la revue. En 1951, année de la fin du mouvement CoBrA, Pierre Alechinsky s'installe à Paris. Il expérimente de nouvelles techniques de gravure à L'Atelier 17 dirigé par Stanley William Hayter en 1952. Il se lie d'amitié avec Giacometti, Bram van Velde, Victor Brauner et correspond avec le calligraphe Shiryu Morita de Kyoto.

Il dessine l'ombre du chevalet au cœur d'une prédelle graphique. Les couleurs utilisées rappellent des essences de bois.

Jean Le Gac

Né en 1936 à Alès, est un artiste-peintre français. Il est l'un des représentants de la Nouvelle figuration. Professeur de dessin, il n'est guère tenté par une carrière conforme aux tendances qui dominent les années 1960, et ses premières activités (promenades, envois postaux) s'affirment en marge des catégories admises, comme celles de Christian Boltanski qu'il connaît depuis 1966.

Passionné de littérature, il en vient à proposer, d'abord dans de modestes cahiers juxtaposant photos et textes également allusifs, le récit des faits et gestes d'un peintre anonyme : ce matériel narratif l'autorise à se définir comme artiste-peintre, projetant ses problèmes, ses doutes et ses humeurs sur son double.

Il pose une narration, une histoire en devenir entre le peintre et cet instrument posé devant lui.



Gloria Friedmann



Née en Allemagne en 1950 – vit et travaille à Aignay-le-Duc et Paris. Dans les années 80, Gloria Friedmann a développé un travail où la nature est omniprésente et apparaît notamment dans son rapport conflictuel avec le politique, l'économique et les contradictions qui en découlent. En mariant formes minimalistes et préoccupations écologiques, elle cherchait à montrer que L'Homme d'aujourd'hui apparaît pris au piège par les enjeux économiques et industriels d'un développement effréné pourtant initialement issu du désir purement humain de créer un monde meilleur.

Elle prend le violoncelle pour un perchoir à perroquet. Mise en abîme poétique, où est la cage ? Où sommes-nous ? Pourquoi cet environnement coloré ?

La représentation du violoncelle dans « Goshu le violoncelliste »

Le design des personnages, le story-board et l'animation de la totalité du film ont été réalisés par un seul homme, Toshitsugu Saita. La plus grande difficulté rencontrée par Saita a été de représenter correctement les musiciens. Le plus grand soin a été apporté à la gestuelle de Goshu (notamment les doigts) et à la façon dont il répète. Afin de bien comprendre et assimiler le mouvement des instrumentistes, des virtuoses ont été filmés en train de jouer. Saita a ensuite appris les mouvements des doigts et les positions de l'archet avec un violoncelliste professionnel.



"C'était difficile de dessiner en accordant tous ces paramètres avec la musique, surtout lorsque Goshu joue seul car, à cet instant, les yeux des spectateurs sont braqués sur lui, ce qui interdit toute approximation."

3. Pratiques artistiques autour du violoncelle

Le violoncelle, incitateur de pratiques artistiques

“Connaître un objet, c’est agir sur lui et le transformer pour saisir les mécanismes de cette transformation...” Jean Piaget *Psychologie et pédagogie ...* c’est pourquoi les opérations plastiques sont des verbes d’action.

Les opérations plastiques sont des opérations mentales appliquées aux arts plastiques, qui seront mises en œuvre grâce à des actions.

Toutes les opérations plastiques peuvent se regrouper en 4 familles principales : Isoler, reproduire, transformer, associer. NB : Ces actions sont souvent combinées

Isoler consiste à agir sur un élément dans un contexte (le priver de ce contexte ou le mettre en valeur par rapport à celui-ci). On agit alors sur le sens ou l’identité de cet élément qui était ou qui est lié au contexte.

Reproduire : l’image et l’objet reproduits exercent un pouvoir de fascination. C’est aussi un moyen d’appréhender le monde, de se l’approprier.

Transformer c’est modifier une forme, une couleur, une matière, un volume... pour les faire devenir autres.

Associer : la pratique des arts plastiques donne la possibilité de créer des combinaisons originales. On associe des éléments différents (images, couleurs, matières, objets, volumes...), au sein d’un même espace, ce qui entraîne des modifications de forme et de sens.

➤ Isoler

Actions : - priver du contexte : supprimer, séparer, effacer, cacher, cadrer, extraire, découper, détacher dissimuler...

-privilégier par rapport au contexte : montrer, suggérer, différencier, choisir, différencier, distinguer, valoriser, entourer, désigner, révéler, voiler, dévoiler...

D’autres opérations plastiques : disséquer, séparer, détacher, découper, fragmenter...

➤ Reproduire

Actions : copier, doubler, photographier, photocopier, filmer, calquer, refaire, répéter, multiplier, imprimer...

D’autres opérations plastiques : dessiner, décalquer, scanner, imprimer...

➤ Transformer

Actions : changer, modifier, dissocier, fragmenter, effacer, supprimer, combiner, inverser, alterner, écraser, compresser, allonger, raccourcir, changer, d’échelle, exagérer, déformer, rétrécir, expanser, compresser, ajouter, déplacer intervertir, substituer enfermer, emballer, convertir...

Changer la technique (outil, support, couleur, format).

Changer le contexte : métamorphoser, transposer, maquiller, déguiser.

D’autres opérations plastiques : intervertir, substituer, dépouiller, simplifier, dégager, cacher, cadrer, compléter, amplifier, augmenter, multiplier, agglomérer, diversifier, varier...

➤ Associer

Actions : rapprocher, juxtaposer, superposer, relier, opposer, multiplier, assembler, rassembler, imbriquer, entasser, empiler, accumuler, collectionner, intercaler, alterner, faire cohabiter, relier, réunir, joindre, assembler, rassembler, imbriquer, combiner, intégrer, compléter, ajouter, prolonger, conglomérer, alterner...

Nous avons pu observer de nombreuses représentations de violoncelle, qui donnent à voir des pratiques artistiques pointées qui mettent en jeu des opérations plastiques spécifiques et variées.

Les œuvres proposées nous permettent d’engager de manière immédiate, après observation, analyse et perspectives des procédures plastiques. Evidemment, ces mises en œuvre seront mises en place autour d’un projet, chargé de sens.

Mettre en mouvement



Claude Weisbuch : à partir d'une photographie collée (scotchée) sur un support, installer une feuille transparente sur la photo. Mettre en œuvre des tracés qui accompagnent et soulignent l'objet choisi. Ces tracés, vifs et nerveux, évoquent le mouvement, par débordement, avec une orientation qui évoque un balayage, de sorte que le motif vibre. Ce travail peut être fait avec la même couleur.

Simplifier

Valério Adami ne donne que les contours de ce joueur de violoncelle entrain de jouer, et ceci sous des angles différents ; comme si le dessin faisait une pause à 90°, sur un cercle. **Un objet, dont la forme est saisie (contours, traits, ligne claire), peut servir de modèle, et ainsi proposé sous des angles différents, de manière simultanée.**



Accumuler, reproduire

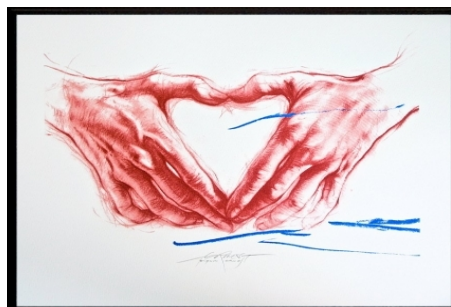
Arman et ses accumulations. Ce sont des profils de violoncelles (voire des parties du violoncelle) qui laissent leurs empreintes sur ce support. La superposition de ces empreintes colorées, en dépassant du cadre, met en avant une partie d'un tout, qui se trouve être ces « tamponnages » de formes de violoncelles. Les empreintes sont effectuées dans le même sens.

L'évocation d'un objet reconnaissable par sa silhouette, peut en effet servir de matrice (fabriquée en carton, ou autre support rigide), et par encrage (ou mise en peinture), donner lieu à des empreintes que l'auteur aura à cœur d'orienter, de varier, de juxtaposer, de collectionner...

Cadrer, isoler

Ernest Pignon Ernest : Un cadrage réaliste des mains du violoncelliste en train de jouer de son instrument.

A l'aide d'un cache dans lequel une fenêtre est découpée, nous pouvons recadrer des images, des photos, des reproductions d'œuvres, regarder le paysage (en simulant l'objectif d'un appareil photographique). Une pratique artistique intéressante et très simple de mise en œuvre peut s'en suivre : compléter un extrait d'une image, en prenant en compte les lignes et couleurs déjà induites.



Isoler, agrandir



Gérard Titus-Carmel représente le bout du manche du violoncelle, avec son volute, son chevillier et quelques chevilles. Il s'agit d'un dessin effectué à l'aide d'un pinceau diversement chargé de peinture, les tracés oscillent entre une précision presque photographique et l'évocation des différentes parties du chevillier. Les tracés sont gestuels et précis, et donnent du mouvement à l'objet représenté.

Nous pouvons nous essayer à prendre, ou plutôt extraire un élément d'un paysage, d'un objet..., et d'en saisir les contours et certains détails, sans repentirs, à l'aide d'un pinceau bien chargé.

Il s'agit là, d'exercer avec souplesse des tracés qui permettent à la peinture d'afficher des épaisseurs et des tracés linéaires. Là 'il s'agit de faire des gammes, observer, tracer, observer, tracer...



Associer, isoler, agrandir

Pierre Alechinsky met au cœur de cette lithographie le dessin d'un chevalet, avec des volutes qui encadrent ce motif. Le chevalet, partie intime du violoncelle, évoque l'instrument sans pour autant le montrer. Cette approche métonymique, met en avant la partie d'un tout, qui donne à imaginer l'instrument, ou tout instrument qui porte un chevalet.

Cette approche plastique, pourrait nous inciter à chercher dans des objets connus, une partie ou un composant pouvant donner lieu à l'évocation du tout. Des œuvres de Peter Klasen peuvent être mises en perspectives (travaux sur les bâches de camions). On peut aussi réaliser des collections d'objets (dessinés), évocateurs, autour d'une réalité choisie.

Raconter, montrer, se raconter

Jean le Gac, sur cette lithographie, se met en scène, artiste peintre et musicien, il nous montre tous les attributs attachés à son rôle (l'instrument de musique, le chevalet, le pinceau, l'artiste...).

Se raconter une histoire, la mettre en scène, prendre des photos numériques. Jouer sur différents cadrages, agrandir les tirages sur du papier A3, coloriser ces tirages (Posca, encres...), accompagner de textes, ou de narrations qui accompagnent, ou précèdent le déroulé des histoires imaginées.



Magnifier, mettre en scène, singulariser

Gloria Friedmann nous invite à un voyage, un perroquet perché sur un violoncelle...

Mettre en scène des situations incongrues, penser à télescoper des événements, personnes, animaux, lieux, qui dans la vie courante ne se seraient jamais rencontrés. Leur demander de prendre la pose, et fixer ce moment. Evidemment, ces rencontres sont fictives, et peuvent être théâtralisées grâce à des images, des reproductions d'œuvres...

4. Le cahier personnel d'Histoire des Arts

"Le cahier personnel d'histoire des arts « matérialise de façon claire, continue et personnelle le parcours suivi en histoire des arts tout au long de la scolarité ». A chacun des trois niveaux (École, Collège, Lycée), l'élève garde mémoire de son parcours dans un "cahier personnel d'histoire des arts". A cette occasion, il met en œuvre ses compétences dans le domaine des TICE, utilise diverses technologies numériques et consulte les nombreux sites consacrés aux arts. Illustré, annoté et commenté par lui, ce cahier personnel est visé par le (ou les) professeur(s) ayant assuré l'enseignement de l'histoire des arts. Il permet le dialogue entre l'élève et les enseignants et les différents enseignants eux-mêmes."

Encart du BO n°32 du 28 août 2008



Cahier personnel d'Histoire des Arts

Domaine artistique : ARTS VISUELS / cinéma

Cartel de présentation de l'œuvre
 Forme d'expression : cinéma
 Genre : Animation, musical
 Titre : Goshu le violoncelliste
 Réalisateur : Isao Takahata.
 Scénario : Isao Takahata d'après la nouvelle éponyme de Kenji Miyasawa.
 Dessin et animation : Toshitugu Saida.
 Directeur artistique : Takamura Mukuo.
 Musique : Michio Mamiya.
 Durée : Version française 63 minutes.
 Epoque et date de création: 1981 au Japon (sortie en France : 2001)
 Date et lieu de la projection :

Repères historiques et artistiques

.....

Visuel de l'œuvre/ ticket d'entrée au cinéma



Description de l'œuvre cinématographique

Indications relatives au sens

Commentaires personnels

Impressions, questionnements, réponses trouvées....

Production personnelle

Dessins, croquis, pour se souvenir de ce film

Pratiques artistiques engagées

B. Arts du son

La musique de « Goshu le violoncelliste »

Un des buts de Takahata dans son film est d'initier et de faire aimer la musique de Beethoven (et la musique classique en général) au public. L'œuvre musicale récurrente du film est la sixième symphonie de Beethoven, dite *Pastorale*. Tous les mouvements et thèmes principaux ont été utilisés et cette musique illustre le maximum d'images possibles car Takahata voulait que la symphonie s'apprécie autant auditivement que visuellement. *"Peut-être aurait-on pu réduire les interludes musicaux du film, mais j'ai insisté pour qu'on utilise les morceaux principaux dans leur intégralité. Je souhaitais que le spectateur ait envie de réécouter la sixième symphonie après avoir vu le film."* Miyazawa ne fait pas



explicitement mention de cette musique dans sa nouvelle mais Takahata l'a choisie car il savait que l'auteur l'aimait beaucoup. Par ailleurs, la *Pastorale* convenait également parfaitement au cadre rural dans lequel se déroule l'histoire.

Pour ce qui est des compositions originales du film, Takahata, en mélomane averti, y a accordé un soin particulier. Même s'il n'a pas supervisé l'intégralité des séances d'enregistrement, il a donné des indications précises à l'orchestre afin de posséder un canevas suffisamment riche pour y broder les nuances de son style et celles de celui de Miyazawa. Pour cela, Isao Takahata a commencé paradoxalement par faire une infidélité au romancier.

Dans sa nouvelle, Goshu joue une rhapsodie pour guérir le souriceau. *"Mais j'ai trouvé ça inadéquat, car ce genre de morceau est trop bruyant. J'ai donc choisi la Symphonie n°6 de Beethoven. J'ai demandé à Michio Mamiya d'arranger le morceau de manière à ce qu'il convienne à un violoncelle en solo. Je voulais exprimer en cet instant l'harmonie de Goshu et sa sincère sympathie pour le souriceau"*. En revanche, au début du film, la chanson entonnée par un groupe d'enfants est bien celle qui a été écrite et composée par Kenji Miyazawa (on retrouvera le thème plus tard dans le film *Pompoko*). Quant aux deux autres morceaux principaux du film, *La Chasse au tigre en Inde* et *Le joyeux Cocher*, ils sont l'œuvre de Mamiya (compositeur de la bande originale du *Tombeau des lucioles*). *"Je trouve que l'apparente simplicité du joyeux Cocher rend cette composition entraînante et enjouée. En ce qui concerne La chasse au tigre en Inde, comme je voulais souligner le manque d'expertise et de confiance de Goshu, je me suis servi de ce morceau relativement basique pour mettre en évidence les tares du héros qui est encore incapable de jouer un morceau compliqué. Cependant, cette musique est très vive, rythmée, et dégage suffisamment d'énergie pour mettre le chat en déroute"*.

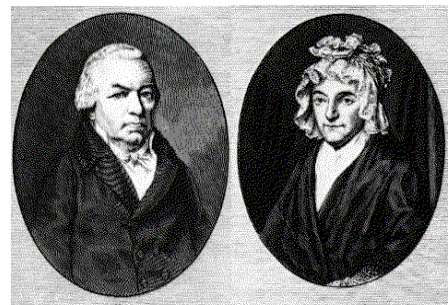
De manière plus générale, Takahata désirait que l'implication du héros dans l'univers musical devienne de plus en plus importante à chacune de ses performances. Le processus symbolisé par les rencontres de Goshu avec les animaux est la prise de conscience de l'interprète: quand il joue, il apporte aux autres. Plus il joue avec cœur et émotion, plus il s'améliore. Les différentes rencontres correspondent donc aux étapes (en raccourci bien entendu) de l'apprentissage du "jouer juste". On comprend mieux pourquoi ce film particulièrement pédagogique est encore régulièrement projeté dans les écoles de musique japonaises.

Source : Dossier de presse *"Les films du paradoxe"* pour la sortie du film en France

1. Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven - né à Bonn, en Allemagne le 16 ou 17 décembre 1770, mort à Vienne, en Autriche le 26 mars 1827 - était un compositeur allemand de la période classique. A la charnière de deux siècles, il est par ses dates, par ses idées et par son œuvre le musicien qui prend en charge le passage de la pensée classique au romantisme.

Petit-fils et fils de musicien, il reçoit très tôt une formation solide. Son père en fait un enfant prodige (1er concert en 1778). Nommé en 1784 second organiste et altiste à la cour de l'Electeur de Trèves, il découvre les musiques de ses grands prédécesseurs Bach et Mozart. Il compose dès cette

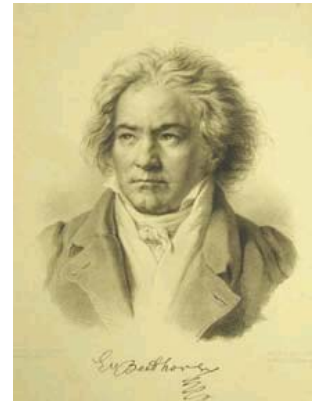


Les parents de Beethoven
Johann Beethoven et Maria Magdalena
Keverich

époque.

Après un premier séjour à Vienne en 1787 où il rencontre Mozart, son séjour est interrompu par la mort de sa mère ; son père sombrant dans l'alcoolisme, Beethoven doit prendre en charge ses deux frères. **De 1789 à 1792, il est violoniste** à l'opéra de Bonn. Il retourne à Vienne en 1792 afin de parfaire son éducation musicale. Il prend des cours auprès de Haydn, puis d'Albrechtberger et de Salieri puis s'installe définitivement à Vienne en 1793.

Il commence alors une carrière de pianiste virtuose et d'improvisateur. Ses compositions - premières sonates pour piano dès 1795 - bien accueillies par le monde musical viennois font de lui l'une des personnalités dominantes de cette époque. Il entreprend des tournées triomphales en Europe. Il devient le représentant de l'idéologie progressiste de la bourgeoisie, consciente des nouveaux enjeux sociaux introduits par la Révolution française. Son génie humanitaire égale son génie musical toujours au service de l'Idée. Comme Gœthe, il témoigne de la volonté d'aller vers un avenir meilleur: "*Nous appartenons à la race qui de l'obscurité s'efforce vers la lumière!*" (Réf: "L'hymne à la Joie" qui conclut sa 9ème symphonie et qui est devenu l'hymne européen).



Atteint de surdité en 1796, surdité qui deviendra totale en 1819, il compose ses huit premières symphonies jusqu'en 1813 et des chefs d'œuvre comme les sonates pour piano n°8, « Pathétique » et n°14 « Clair de lune » ; puis commence une période de silence liée à une perte de faveur auprès du public viennois gagné par Rossini et la musique italienne. Face à la perspective affolante de sa surdité, il envisage le suicide. Il s'abandonne au désespoir, cependant il va tirer de ses épreuves une nouvelle leçon de courage et de foi en son art.



En 1803, il signe une de ses plus grandes œuvres, à l'origine dédiée à Napoléon Bonaparte : la symphonie « *Héroïque* ». Cette œuvre très aboutie et plus longue que les symphonies écrites jusqu'alors ouvrait une voie nouvelle à la musique symphonique.

Dans les années 1810, Beethoven lassé de Vienne songe à partir. Ses amis fortunés le retiennent en lui versant une rente. Cette indépendance financière lui permet d'avoir toute liberté en terme de création. En 1815, à la mort de son frère, il est chargé de la tutelle de son neveu Karl conjointement avec sa belle-sœur. Ce rôle lui vaudra bien des querelles avec le jeune homme.

Le compositeur continue sur ce chemin dans les années suivantes, avec des œuvres toujours plus expressives comme la splendide sonate pour piano « *L'Appassionata* » ou la symphonie « *Pastorale* », douce célébration de la nature. Il achève, en 1805, son seul et unique opéra *Leonore*, rebaptisé *Fidelio* en 1814. Muré dans sa surdité et dans la solitude, il va alors composer (entre 1818 et 1826) les œuvres les plus grandioses de l'histoire de la musique, renouvelant l'écriture pianistique et orchestrale et préparant l'évolution du XIXème siècle.

A partir de 1819, il sombre dans une profonde mélancolie et devient plus méfiant. Sa santé, depuis longtemps fragile, se détériore. Sa situation financière reste préoccupante alors que ses œuvres se vendent bien. Tandis que le public viennois plébiscite les opéras de Rossini, Beethoven entame une renaissance, allant encore plus loin dans sa création. Ainsi voient le jour la *Missa solennelle* (Messe solennelle), commandée par l'archiduc Rodolphe, et la *9ème Symphonie* (il commence une 10ème symphonie qu'il n'aura pas le temps d'achever). **Beethoven tombe malade et s'éteint le 26 mars 1827** à Vienne. Plusieurs dizaines de milliers de personnes dont Franz Schubert assistent à ses funérailles.



Funérailles de Beethoven, par Franz Stober

► Voir Fiche élève 6 : Beethoven

2. La symphonie

Une **symphonie** désigne généralement une composition musicale en plusieurs mouvements et se caractérise par la multiplicité des exécutants pour chaque partie instrumentale et par la multiplicité des timbres. Le mot lui-même, directement emprunté au grec (syn = avec /phoné = son, référence à la consonance des sons), apparaît vers le XVI^e siècle dans le vocabulaire musical des principales nations européennes. Très tôt, l'usage tend à limiter son application à la musique instrumentale – par opposition à la musique vocale – et plus spécialement à la musique d'ensemble. Puis peu à peu, il en vient à désigner un certain genre d'écriture et un certain type de concert, et enfin une forme particulière d'œuvre pour orchestre, assez rigoureusement définie, dont Haydn, Mozart et Beethoven donnent des illustrations magistrales. Dès les premières années du XIX^e siècle, la tradition symphonique s'éloignera de plus en plus du modèle classique. Forme vivante, c'est à peine si l'on peut encore parler de « forme » à propos de la symphonie, qui ne cesse d'évoluer, enrichissant sa palette et modifiant sa syntaxe. Aujourd'hui, la musique symphonique, nourriture quotidienne de tous les orchestres dans le monde entier, illustre bien toutes ces métamorphoses.

Quelques éléments techniques

Le nombre de mouvements qui constituent la symphonie varie de un à huit ou davantage. Dans sa forme la plus classique (haydnienne) il est de trois ou quatre. L'œuvre interprétée par un orchestre symphonique (on emploie aussi l'expression orchestre philharmonique) sous la direction d'un chef d'orchestre, apparut en tant que tel autour de 1810/1820. Ce dernier est chargé de garantir la précision rythmique, de surveiller la balance sonore, de maîtriser les détails, la cohérence ou les équilibres des différents pupitres et surtout d'insuffler un esprit commun à cent instrumentistes.



A partir de 1765 environ, le nombre de mouvements se fixe à 4.

➤ **1er mouvement:** *forme sonate*

- une exposition (parfois précédée d'une introduction lente) : en général, 2 thèmes assez contrastés.
- un développement: il utilise soit des thèmes présentés dans l'exposition, soit des thèmes nouveaux qu'il dramatise et fait moduler dans des tonalités plus éloignées.
- une réexposition : elle reprend, intégralement ou en partie seulement, le matériel de l'exposition, mais cette fois dans le ton principal.
- éventuellement une coda : elle constitue la conclusion ; elle est une sorte de développement terminal.

➤ **2ème mouvement:** *andante* (A-B-A ou thème et variations)

➤ **3ème mouvement:** *menuet et trio*

➤ **4ème mouvement:** *finale* rapide synthèse de rondo et forme sonate.

Les neuf symphonies de Beethoven (composées entre 1800 et 1823) atteignent une puissance dramatique jusqu'alors inconnue.

La forme s'élargit (développement, coda), l'orchestre s'agrandit.

3. La sixième symphonie de Beethoven ou Symphonie Pastorale

Contexte

La 6^e symphonie fut écrite en 1808, l'une des rares périodes heureuses dans la vie de Beethoven. En 1806, en effet, il se fiançait à Thérèse de Brunswick, mais en 1810 ces fiançailles furent rompues.

Elle fut créée le 21 décembre 1808 à Vienne.

C'est l'amour de Beethoven pour la nature qui lui inspira cette symphonie, suite de 5 tableaux et scènes champêtres (d'où son nom de symphonie pastorale), dont voici les titres :

- 1° *Sensations douces en arrivant à la campagne* ;
- 2° *Scène au bord du ruisseau* ;
- 3° *Réunion joyeuse de paysans* ;
- 4° *Orage, éclairs* ;
- 5° *Actions de grâces des paysans après l'orage.*

« Je suis si joyeux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Pas un homme ne peut aimer la campagne autant que moi. » (Lettre de Beethoven)

Analyse

La Sixième symphonie en fa majeur s'appuie sur des bases naturalistes et traduit avec lyrisme des impressions ressenties au contact de la nature.

Le compositeur a pris soin d'indiquer des annotations sans ambiguïté aucune : « Symphonie pastorale ou souvenir de la vie champêtre (plutôt expression de la sensation que peinture) ». Ces indications explicites sont complétées à d'autres endroits par les indications suivantes : « C'est à l'auditeur de découvrir les situations lui-même... Quiconque possède une idée de la vie à la campagne imaginera les intentions du compositeur sans l'aide de titres ou d'indications préliminaires ». Plutôt que de décrire, Beethoven désire recréer une ambiance et pour cela recourt à des éléments de type pastoral - chants d'oiseaux, danse paysanne, ranz des vaches ou orage et tempête - qu'il intègre dans sa musique sans pour autant perdre de vue la structure symphonique à laquelle elle se rattache.

Le thème de la Pastorale n'est pas neuf en soi lorsque Beethoven se l'approprie. Cependant en substituant le sentiment de la Nature à celui de la vie rustique, il en élargit la portée.

La symphonie est conçue en **5 mouvements** dont les trois derniers sont enchaînés.

Sous-titré « *Eveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne* », le mouvement initial s'ouvre par un thème mélodique d'une paisible tranquillité, au caractère simple et élégiaque. L'élément rythmique garde cependant son rôle dans le développement, puisque toute la partie centrale exploite une petite cellule rythmique dérivée de ce thème (voir page suivante).

Le second mouvement « *Scène au bord du ruisseau* » a, quant à lui, l'aspect d'une longue méditation qu'un mouvement ondoyant et régulier des cordes vient soutenir d'un bout à l'autre. La présence du rossignol, de la caille et du coucou, trahit une intention descriptive affirmée.

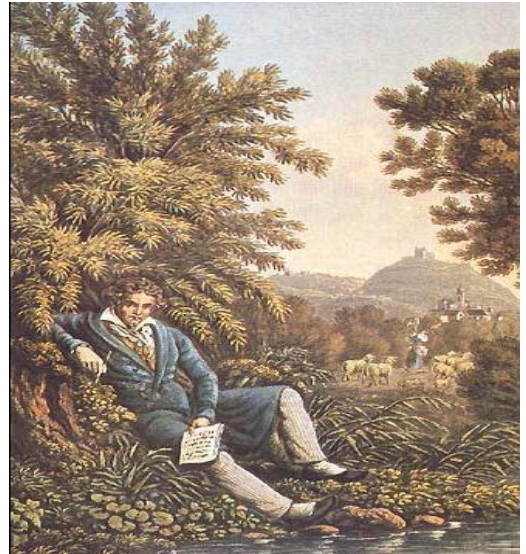
Le troisième mouvement « *Réunion joyeuse de paysans* », est bâti sur un rythme de scherzo.

Le quatrième mouvement « *Orage et tempête* », s'enchaîne directement. Les différents jeux rythmiques et variations d'intensités retracent la violence des éclairs, la petite flûte, employée dans ce seul mouvement, apporte par sa présence un sentiment d'effroi.

Le cinquième mouvement « *Chant pastoral : sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage* », se présente comme un final à variations à partir d'un ranz des vaches (chant de plein air qui servait à rassembler les troupeaux dans les alpages, tout particulièrement en Suisse). Les modifications du thème sont minimales, Beethoven préférant jouer sur sa présentation instrumentale et son accompagnement.

Commencée dans le calme, cette symphonie s'achève dans la sérénité la plus profonde.

D'après Jean-Jacques Velly



Beethoven écrivant la symphonie pastorale

Thèmes à identifier

Extrait d'une interview de Takahata

« - Comment avez-vous choisi la musique de Goshu ?

- Pour Goshu le violoncelliste, je désirais ardemment que la symphonie de Beethoven s'apprécie autant auditivement que visuellement. Peut-être aurait-on pu réduire les interludes musicaux du film, mais j'ai insisté pour qu'on utilise les morceaux principaux dans leur intégralité. Je souhaitais que le spectateur ait envie d'écouter la 6^e symphonie après avoir vu le film. J'ai choisi cette œuvre car je savais que Miyazawa l'aimait beaucoup. La symphonie n° 6 est, comment dire, très souple, tandis que la plupart des œuvres de Beethoven sont au contraire composées comme des architectures rigides. »

On entend donc au cours du film tout ou partie des 5 mouvements de la **symphonie pastorale**. Ils sont donnés soit par l'ensemble de l'orchestre (répétitions), soit par le seul violoncelle (travail de Goshu chez lui).

Il semble donc important de donner avant la projection quelques repères aux élèves, à la fois sur les caractéristiques propres à chaque mouvement et, d'isoler, pour chacun d'eux un thème facile à identifier.

1^{er} mouvement

Eveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne

Thème leitmotiv, d'une grande simplicité dont il semble que Beethoven ait emprunté la mélodie à un air populaire de Bohême (où le compositeur séjourna en 1806). La répétition continue de cette formule mélodique assure une sorte de stabilité et de paix dans l'ensemble du mouvement.

Une fois identifié, on pourra faire chanter cette mélodie.



On frappera la cellule rythmique qui en est tirée et qui, parfois modifiée, va structurer les développements



2^e mouvement

Scène au bord du ruisseau

L'intention descriptive est ici plus marquée. Beethoven, en auditeur attentif de la nature, notait d'ailleurs sur une esquisse : « plus grand est le ruisseau, plus profond (grave) est le ton ».

Distinguer deux plans sonores :

- un ruisseau calme (croches ou doubles croches continues des cordes)
- des interventions ponctuelles aux premiers violons, puis bois qui présentent un thème très fragmenté dans sa première partie. On essaiera de suivre cette mélodie malgré ses interruptions (déplacements ou gestes de la main lorsqu'elle est présente, immobilité lorsqu'elle s'interrompt).



Des trilles longs dans l'aigu viennent se loger dans les interstices de la mélodie, évoquant des chants d'oiseaux. Mais c'est à la toute fin de ce mouvement que Beethoven utilise les chants de trois oiseaux précis (rossignol, caille, coucou), qu'il combine en un gracieux trio. On fera écouter aux élèves le véritable chant de chaque oiseau puis la transcription musicale de Beethoven, pour se convaincre qu'il souhaite ici coller à la réalité.

Le rossignol (flûte)

La caille (hautbois)

Le coucou (clarinette)

3^e mouvement

Réunion joyeuse de paysans

Il s'agit d'un scherzo qui fait entendre un motif au rythme de danse populaire, sorte de *ländler* (danse traditionnelle allemande ou autrichienne). On essaiera de frapper la première noire de chaque mesure, puis les trois noires (trois temps) même pendant la deuxième partie du thème beaucoup plus mélodique.

1 2

4^e mouvement

Orage - tempête

On entend les premières gouttes de pluies dans une nuance très douce, avant le déferlement de l'orage (trémolos des cordes dans une tessiture aiguë). On pourra suivre les cataractes qui s'abattent au sol. Deux thèmes nous proposent ce déferlement, qu'on pourra accompagner à l'audition d'un geste de la main.

1 2

5^e mouvement

Chant des pâtres, sentiment de contentement et de reconnaissance après l'orage.

On pourra faire facilement identifier cette mélodie au caractère très serein et apaisant puisqu'elle apparaît à découvert jouée par les premiers violons, dès la mesure 9.

Les instruments de l'orchestre symphonique



La timbale

Les percussions

Les vents

1 - les bois



Flûtes, hautbois,
clarinette, basson



2 - les cuivres

Trompette
et cor



Les cordes



Violoncelles et
contrebasse



Violons

4. Le violoncelle



Le violoncelle est un instrument à cordes frottées (mises en vibration par l'action de l'archet) ou pincées (le *pizzicato*) de la famille du violon et de l'alto.

Il se joue assis et tenu entre les jambes ; il repose maintenant sur une pique escamotable d'invention récente, mais fut longtemps joué posé entre les jambes, sur les mollets.

Ses quatre cordes sont accordées en quintes : *do, sol, ré* et *la* (du grave vers l'aigu). C'est l'un des instruments ayant la tessiture la plus grande. On dit souvent que sa sonorité est l'une des plus proches de la voix humaine.

Le violoncelle est un des plus grands instruments à cordes qui mesure environ 130 cm de longueur. Il se joue essentiellement à l'aide d'un archet d'environ 70 cm de long. Lorsque le musicien joue sans archet, il pince directement les cordes avec ses doigts. On appelle cela le « *pizzicato* ».

Le violoncelle est le descendant de la « basse de viole » ou « viola de gamba » qui était tenu serré entre les jambes du musicien d'où son nom. **Aujourd'hui il repose sur une pique.**

Il se pourrait que ce soit à partir de 1650 qu'il ait été fabriqué à Brescia (Italie), dans la forme que l'on connaît aujourd'hui. Comme pour le violon, les violoncelles les plus réputés sont sortis des ateliers de Amati, Guarneri à Crémone en Italie. C'est d'ailleurs le modèle créé par ce dernier qui eut un tel succès qu'il devint la référence pour tous les luthiers jusqu'à aujourd'hui. Dès la fin du XVIème, le « cello » est utilisé pour accompagner la voix humaine ou comme basse des orchestres.

Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, la viole de gambe était l'instrument roi, joué par tous les nobles dont un certain nombre d'instrumentistes ont été reconnus dans toute l'Europe. (Pensez au film d'Alain Corneau « Tous les matins du monde » qui retrace la vie de Marin Marais et de son maître M. de Sainte Colombe).



« *Le concert des anges* » Détail du retable d'Isenheim
Musée Unterlinden Colmar

Cet instrument, né à la Renaissance, eut son heure de gloire à l'époque baroque. Mais **vers 1740, il fut progressivement supplanté par le violoncelle**. La viole a fini par disparaître. Pendant la révolution française, jugée trop aristocratique, elle fut remplacée par le violoncelle, violon et alto...

La viole formait une famille complète, de la plus aiguë à la plus grave

Viole de gambe



Viole de gambe soprano



Le violon, à l'origine instrument de rue et de cabaret que les nobles ne pouvaient jouer du fait de leur rang social, prend peu à peu ses lettres de noblesse...

Durant toute la période baroque, le violoncelle est un instrument d'accompagnement faisant partie de la basse continue avec le clavecin. Il devient instrument soliste et d'orchestre dès le XVIIIème.

Il est également présent dans les trios à cordes (violon – alto – violoncelle), les quatuors (idem mais avec 2 violons), les ensembles avec piano.

Les concertos pour violoncelle et orchestre les plus connus sont ceux de Vivaldi, Haydn, Brahms, Dvorak, Schumann,....

N'oublions pas l'extrait du Carnaval des animaux « le cygne » dans lequel Saint-Saëns (1834 – 1921) a écrit une des plus belles phrases musicales d'un romantisme extraordinaire.

Mstislav Rostropovitch

Lorsque l'on pense à cet instrument, l'on ne peut faire l'impasse sur le grand interprète que fut **Mstislav Rostropovitch**, figure universelle car, non seulement extraordinaire violoncelliste et excellent chef d'orchestre, mais également homme qui luttait pour la justice, pour la paix.

On dit du violoncelle que c'est la voix et l'âme humaines, que la chaleur expressive et le timbre font de cet instrument un parfait messenger de la paix, de l'amour. Rostropovitch en est un témoin extraordinaire, ayant donné de sa personne et ayant fait résonner son instrument à toute occasion. Il a dû quitter sa Russie natale car il disait haut et fort sa désapprobation du régime. Il a été un des premiers à assister au démantèlement du Mur de Berlin.

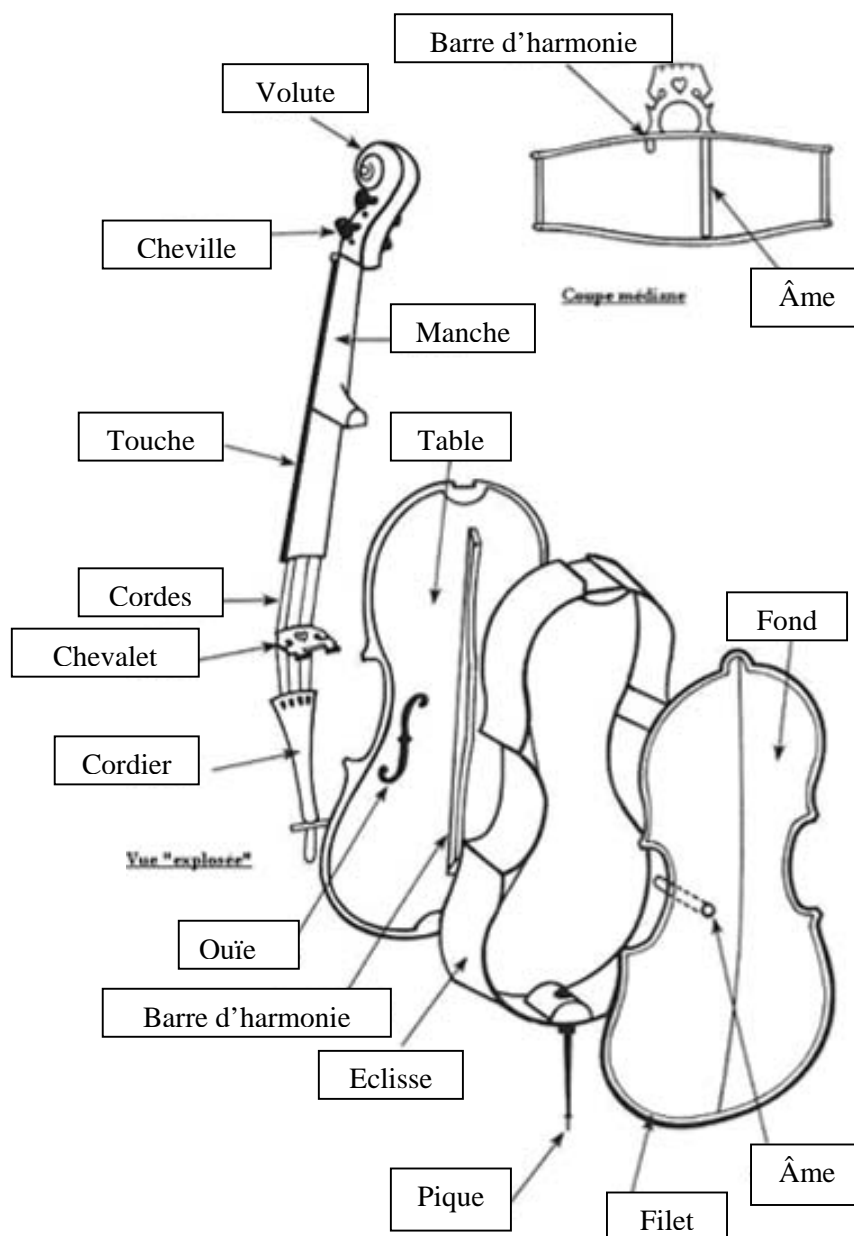


"... J'ai appris par la télévision, le 15 mai 1978, que j'étais déchu de ma nationalité. Quand j'ai appris que le mur de Berlin était tombé, j'ai pris le premier avion. Un taxi nous a déposés devant l'ex-Mur et j'ai réalisé que j'avais besoin d'une chaise.

Je suis allé frapper à la porte d'une maison, et quelqu'un m'a reconnu. Dix minutes après, il y avait un petit attroupement, puis une équipe télé qui passait par là. J'ai joué des Suites de Bach, les plus joyeuses pour célébrer l'événement. Mais je ne pouvais oublier tous ceux qui avaient laissé leur vie en essayant de franchir ce mur. J'ai donc joué la sarabande de la deuxième Suite à leur mémoire, et j'ai remarqué un jeune homme qui pleurait!"...

Rostropovitch

Le violoncelle dans tous ses détails



5. Pratiques artistiques

- Ecoute musicale

- La 6ème Symphonie de Beethoven
- D'autres œuvres de Beethoven
- Des symphonies d'autres musiciens
- « Rêverie de Schuman », œuvre demandée par le chat dans le film
- De grands violoncellistes : Mstislav Rostropovic, Gautier Capuçon...

- Mémorisation de comptines

- En japonais

► Voir Fiche élève 7 : Tsuki, comptine japonaise

- En français (lien avec les thèmes du film)

► Voir Fiche élève 8 : Quelques comptines

- Apprentissage d'un chant sur le chef d'orchestre

► Voir Fiche élève 9 : Chant « Bonhomme métronome »

- Découverte d'un instrument : le violoncelle
- Découverte de l'orchestre

Ouverture culturelle :

- Visite d'un luthier
- Visite d'une école de musique, d'un conservatoire

Un lien vers les extraits musicaux à exploiter sera fourni sur demande par Olivier Walch
CPEM : olivier.walch@ac-strasbourg.fr

Sources : - Document Ecole et Cinéma « Goshu » Réalisé par les CPEM de l'Académie de Lyon (2009)
- Wikipédia
- Dossier pédagogique Musique et Culture du Haut-Rhin (<http://musique-culture68.asso.fr/>)



Anselma Bucci (1887-1955) le violoncelliste



Chagall



Bernard Verucryce, artiste d'Auvers sur Oise



Olivier Baud, musicien de l'OSM

A. Des liens avec le CRDP d'Alsace

Comme pour chaque film de la saison «Ecole et cinéma» vous trouverez des ressources nombreuses et utiles sur le site du CRDP :

http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/ecole_elementaire/cinema/

B. Les ressources des "Enfants de cinéma"

Egalement beaucoup de pistes intéressantes sur les sites officiels du dispositif :

<http://www.enfants-de-cinema.com/2011/films/goshu.html>






<http://site-image.eu/index.php?page=film&id=230>

C. Les fiches-élève

Des fiches destinées aux élèves vous permettront d'engager un travail de compréhension du film, de lecture et d'écriture.





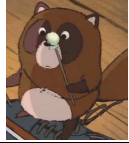

N° Fiche	Titre	Objectifs
1	Les personnages	Compréhension du film
2	Le vocabulaire	Compréhension du film
3	Quelques mots en japonais	Jeu avec le lexique
4	La mémoire du film	Mémorisation des éléments-clef du film
5	L'eau et la poésie	Lecture et mémorisation de poésies et haïkus
6	Beethoven	Recherche documentaire
7	Tsuki, comptine japonaise	Lecture et mémorisation de comptine
8	Quelques comptines	Lecture et mémorisation de comptine
9	Chant « Bonhomme métronome »	Apprentissage d'un chant

► Les personnages

<p>Personnage</p>  <p>.....</p>	<p>Comment est-il au début du film ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - son caractère - sa manière de se comporter 	<p>Comment est-il à la fin du film ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quel compliment lui fait on ? - Qu'est ce qui a changé dans son caractère ?
<p>Animaux</p>	<p>Que fait-il ?</p>	<p>Qu'apprend-il à Goshu ?</p>
 <p>Le</p>		
 <p>Le</p>		
 <p>Le</p>		
 <p>Le.....</p> <p>et sa</p>		

► Le vocabulaire

Des mots pour des personnages : quels mots conviennent à qui? Mets une croix.

<i>Des adjectifs et des noms pour dire des sentiments, des états</i>	Goshu 	Le chef d'orchestre 	Le chat 	Le coucou 	Le tanuki 	La souris 
Rêveur						
Fatigué						
Humilié						
Espiègle						
Chapardeur						
Provocateur						
Maladroit						
Sévère						
Colérique						
Déterminé						
Cruel						
Redoutable						
Excédé						
Farceur						
Récompensé						
Compatissant						
Assidu						
Sensible						
Persévérance						
Solitude						
Mépris						
Affection						
Cruauté						
Générosité						
Sensibilité						
Autorité						
Gentillesse						
Compassion						
Tyran						
Compréhension						
Ecoute						
Reconnaissance						

► La mémoire du film



Titre du film : _____

Nom du réalisateur : _____

Lieu du film : _____

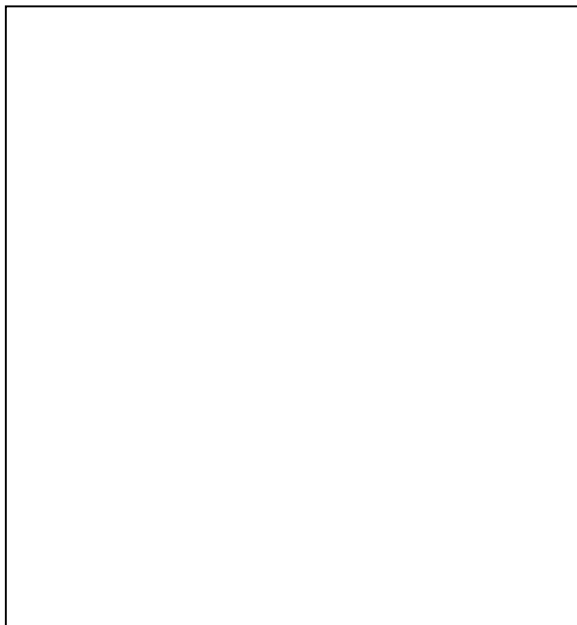
Des mots clés pour définir le film : _____

Le personnage principal du film :

De quel instrument joue-t-il ? :

Les autres personnages (personnes ou animaux) ?

Choisis-en un, décris le lien avec le personnage principal et illustre-le:



► L'eau et la poésie

Haïkus

Matsuo Basho

Une rafale de vent
Puis les feuilles
Se reposent

Brume et pluie
Fuji caché
Mais maintenant je vais
Content

Buson Yosa

Sous les pluies d'été
Le sentier
A disparu

La lune à toute allure
Les cimes des arbres
Retiennent la pluie

Un vieil étang
Une grenouille y saute
Ah ! Le bruit de l'eau

Chiyo Ni

L'eau est limpide et fraîche
Les lucioles s'éteignent
Rien d'autre

Poésies et comptines

Fil de pluie, Pierre CORAN

Fil de pluie
Combien faut-il
De gouttes d'eau
Pour encorder un fil de pluie ?

En faut-il cent
En faut-il mille
Pour toiletter un toit de tuiles ?

Il en faut moins
Que tu supposes
Pour qu'un jardin mouille une rose.

Mais aujourd'hui
Il n'en faut qu'une,
Et ton nez luit comme une prune

Gouttes gouttelettes de pluie

Gouttes gouttelettes de pluie
Mon chapeau se mouille
Gouttes gouttelettes de pluie
Mes souliers aussi
Je marche sur la route
Je connais le chemin
Je passe à travers gouttes
En leur chantant ce gai refrain
Gouttes gouttelettes de pluie
Mon chapeau se mouille
Gouttes gouttelettes de pluie
Mes souliers aussi
Je marche dans la boue
J'en ai jusqu'au menton

J'en ai même sur les joues
Et pourtant je fais attention
Gouttes gouttelettes de pluie
Mon chapeau se mouille
Gouttes gouttelettes de pluie
Mes souliers aussi
Mais derrière les nuages
Le soleil s'est levé
Il sèche le village
Et mon chapeau et mes souliers
Gouttes gouttelettes de pluie
Adieu les nuages
Gouttes gouttelettes de pluie
L'averse est finie.

► Quelques mots en japonais

Mot français	Kanji/ Mot japonais	Prononciation
Papa	お父さん otoosan	o too sane
Maman	お母さん okaasan	o kaa sane
l'école	学校 gakkoo	ga koo
la maison/ Le chez-soi	家 ié / 自宅 jitaku	ié / ji ta kou
le maître, la maîtresse	先生 sensei	sèn seï
le chat	猫 néko	né ko
l'oiseau	鳥 tori	to li
la souris	鼠 nézumi	né zou mi
l'orchestre	管弦楽団 kangengakudan	kane guène ga kou dane
le violoncelle	チェロ tchélo	tché lo
l'eau	水 mizu	mi zou
la fleur	花 hana	hha na
la pomme	林檎 ringo	line go

► Beethoven

Recherche des renseignements sur le musicien Ludwig van Beethoven et sur son œuvre.



► Comptine japonaise



La lune

Comptine japonaise

Musical score for 'La lune' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of three staves of music with lyrics underneath.

De - ta De - ta tsu - ki ga

5 ma - rui ma - rui, ma - rui ma - rui, ma - an ma - a - rui,

9 bo - on you - ou na - a tsu - ki ga!

La lune	Tsuki
<p>La lune se lève, se lève, Grosse et ronde, grosse et ronde, ronde, ronde, La lune comme une assiette se lèvera bientôt.</p>	<p>Deta deta tsuki ga marui marui manmarui bon no you na tsuki ga</p>
<p>La lune se cache, se cache, Derrière les nuages, nuages sombres, nuages noirs, noirs, La lune comme une assiette se cachera bientôt</p>	<p>Kakureta kumo ni, kuroi kuroi makkuroi, sumi no you na kumo ni.</p>
<p>La lune apparaît, réapparaît Grosse et ronde, grosse et ronde, ronde, ronde, La lune comme une assiette se lèvera bientôt.</p>	<p>Mata deta tsuki ga, marui marui manmarui, bon no you na tsuki ga.</p>

► Quelques comptines

Une coccinelle
Joue à la marelle
Sur mon violoncelle
En vain je t'appelle
Ohé coccinelle

Douce coccinelle
Que fais tu ma belle
Sur mon violoncelle ?
En vain je t'appelle
Ohé coccinelle

Mais toi, coccinelle
Tu ouvres tes ailes
Sur mon violoncelle
En vain je t'appelle
Ohé coccinelle

Plus de coccinelle

Vole l'infidèle
Sans mon violoncelle
En vain il t'appelle
Ohé coccinelle...

La gamme

Qui chante en do?
L'escargot!
Qui chante en ré?
L'araignée!
Qui chante en mi?
La fourmi!
Qui chante en fa?
Le lama!
Qui chante en sol?
La boussole!
Qui chante en la?
Le cobra!
Qui chante en do?
Le chameau!

Mais moi je chante de bas en haut:
Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do!

© Jacques Charpentreau

J'ai perdu le do de mon violoncelle
Ah si papa il savait ça tra la la
Ah si papa il savait ça tra la la
Il dirait Ohé !

Tu n'connais pas la cadence
Tu n'sais pas comment l'on danse
Tu n'sais pas danser

Au pas cadencé
Au pas, camarade
Au pas, camarade
Au pas, au pas, au pas
Au pas, camarade
Au pas, camarade
Au pas, au pas, au pas.

J'ai perdu le ré...
J'ai perdu le mi...
J'ai perdu le fa...
J'ai perdu le sol...
J'ai perdu le la...

J'ai perdu le si...
J'ai perdu le do...



Le coq a dit kokoriko,
Petit coco
Le canard a dit kincoinkincoïn,
Petit coquin,
Le pigeon a dit kouroukoukou,
Petit filou
Mais comme tous ces vilains
N'ont pas accordé leurs violons
Je n'ai rien compris à leur chanson.

► Chant : Bonhomme métronome



Bonhomme métronome



Paroles et musique:
Bertrand SACHS

6

1) Il sert à quoi, ce bon-hom-me, a-vec sa ba-
4) Ils jouent tous et ça nous don-ne u-ne sym-pho-

quette? On di-rai-t un mé-tro-no-me, en ha-bit de fête!
nie où tou-tes ces notes qui son-nent vien-nent faire leur nid

Je sup-pose que ce doit ê-tre, mais je n'sais pas trop _____
et quand le chef les ras-sem-ble sous sa di-rec-tion _____

4 ème couplet à la coda ⊕

ce qu'on nomme un chef d'or-ches-tre, ou un ma-es-tro? _____
on é-pro-u-ve tous en-sem-ble la même é-mo-tion! _____
plus vite

1. Quand il monte sur son es-tra-de et com-mence à s'a-gi-
2. Puis il poin-te sa ba-guet-te sur un grou-pe d'ins tru-
39 3. Entrent à leur tour dans la dan-se ceux qui frottent, frappent et se-

ter, cer-tains de ses ca-ma-ra-des en-semble se mettent à grat-
ments dé-cen-chant u-ne tem-pê-te de fan-fares et sif-fle-
43 couent; ce qui fait que la ca-den-ce prend son en-vol tout à

ter les vio-lons, les vio-lon-cel-les, les al-tos, les con-tre-
ments des flûtes et des cla-ri-net-tes des haut-bois et des bas-
48 coup la caisse claire et les tim-ba-les le gui-ro, les cloches en

bas-ses, on en-tend dans l'air qui pas-se
sons _____ des cors, trom-bones et trom-pet-tes
fer _____ les bon-gos et les cym-ba-les

comme un bou-quet d'é-tin celles!
un tu-ba, mon Dieu, quel son! la même é-mo-tion! _____
mè-nent un raf-fut d'en fer!

Merci aux salles partenaires

Palace Lumière ALTKIRCH

Espace Grün CERNAY

Le Colisée COLMAR

Florival GUEBWILLER

Espace Rhéna KEMBS

Bel Air MULHOUSE

Le Saint-Grégoire MUNSTER

Rex RIBEAUVILLE

La Passerelle RIXHEIM

La Coupole SAINT-LOUIS

Vidéo-club STETTEN

Relais Culturel THANN

Gérard Philippe WITTENHEIM

L'équipe départementale « Ecole et cinéma »

Pour Goshu le violoncelliste

Valérie Guyot, conseillère pédagogique ASH
Catherine Hunzinger, chargée de mission Action Culturelle DSDEN 68
Stéphanie Pain, Coordinatrice «Ecole et Cinéma»
Laurence Picaudé, CDDP 68
Jean-Jacques Freyburger, Conseiller pédagogique Arts visuels
Olivier Walch, Conseiller Pédagogique Education Musicale

et pour l'aide technique Jean-Marie Ottmann, reprographie DSDEN 68