

Vertige graphique

Le Sommet des dieux, de Jirô Taniguchi. Adapté du roman de Yumemakura Baku, Éditions Kana, « Made in », 5 volumes, 1 592 p.

Éric Paquin

Numéro 213, mars-avril 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10429ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, É. (2007). Vertige graphique / *Le Sommet des dieux*, de Jirô Taniguchi. Adapté du roman de Yumemakura Baku, Éditions Kana, « Made in », 5 volumes, 1 592 p. *Spirale*, (213), 8-9.

Tous droits réservés © Spirale, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Un scandale, vraiment ?

LE SCANDALE DES ARTS PREMIERS
de Bernard Dupaigne
Mille et une nuits, 216 p.

par SUZANNE JOUBERT

Un article de Christian Rioux dans *Le Devoir* des 15-16 juillet 2006, au sujet de l'inauguration du musée du quai Branly, consacré aux arts primitifs ou premiers — objet de la controverse suscitée par sa création même —, mettait le lecteur sur la piste d'un pamphlet de l'ethnologue Bernard Dupaigne : *Le scandale des arts premiers*. Écrit en bonne partie entre guillemets, ce réquisitoire truffé de citations — rapidement lassant tant il est documenté avec une furibonde minutie — constitue une mise en accusation, si ce n'est un libelle, mais également un dossier administratif des musées français, avec leurs querelles d'influences et les jeux politiques qui les entourent. Rien qui puisse intéresser longtemps le lecteur non spécialisé. Sans doute ce livre aura-t-il eu une influence locale en poussant le nouveau musée, accusé d'esthétisme débilissant, à renforcer la présentation historique ou ethnologique des artefacts. Mais il demeure malheureusement incapable de traiter philosophiquement la question de base : qu'est-ce qui justifierait de considérer tous les trésors des arts dits primitifs ou populaires, peu importe leur provenance, comme une catégorie à part, et donc de les présenter dans l'environnement interprétatif des musées de l'homme ou des civilisations, plutôt que de les rapprocher du public des musées d'art en leur reconnaissant parfois le statut de chef-d'œuvre, ce que cherche justement à faire le nouveau musée ? Dupaigne, qui s'insurge entre autres contre ce qu'il considère comme un pillage de l'ancien Musée de l'Homme, mentionne au passage certains arguments, mais toujours sur le ton de l'évidence qui se passe d'explication, ou alors avec un mépris rageur. Cette discussion devrait pourtant avoir lieu en dehors des questions des juridictions ou des budgets muséaux. Ainsi, l'objet d'art africain, jugé comme l'un des plus beaux de sa catégorie, doit-il absolument être présenté entouré de documents explicatifs qui le replacent dans son contexte culturel parce qu'il avait à l'origine un usage religieux, symbolique, ou pratique ? Perd-il vraiment tout sens lorsqu'il est exposé à titre d'objet d'art, accompagné d'une seule vignette descriptive ? Ou se trouve-t-il alors, au contraire, enfin promu à un statut d'égalité avec les grandes œuvres de l'art mondial auxquelles on reconnaît un rôle important pour l'humanité et qui émeuvent les foules sans beaucoup d'explications ? Car il faut savoir qu'une hiérarchie implicite subsiste en Occident depuis quelques siècles, alors que des créateurs ont voulu accéder à une certaine aristocratie de l'esprit en se distinguant des artisans considérés comme travailleurs manuels. Cette hiérarchie suppose que l'art ne puisse être utilitaire et que l'objet d'usage appartienne à une catégorie mineure. Cela, au grand dam d'artisans québécois et canadiens de haute volée qui espèrent toujours voir leur exposition dans les musées d'art contemporain et doivent se contenter d'articles dans les revues consacrées aux « métiers d'art ». ●

Vertige graphique

LE SOMMET DES DIEUX de Jirô Taniguchi

Adapté du roman de Yumemakura Baku, Éditions Kana,
« Made in », 5 volumes, 1592 p.

Premier auteur de mangas à avoir conquis l'exigeant lectorat européen de bande dessinée, Jirô Taniguchi est surtout reconnu pour ses livres intimistes qui peignent la vie de « salary men » retournant sur les lieux de leur enfance. On pense notamment à *Journal de mon père* et à *Quartier lointain*, qui fut la toute première œuvre japonaise à être primée au Festival de la bande dessinée d'Angoulême (meilleur scénario 2003). Pour l'ancien cadre de grande entreprise que fut Taniguchi, ces œuvres sont l'occasion d'amorcer une réflexion sur le passage du temps, les racines et les traditions, dévoilant en sous-texte une critique du monde du travail actuel, vain et déshumanisé. Prenant superficiellement ses distances du domaine japonais, le mangaka y excelle dans la représentation d'éléments de la réalité quotidienne, jouant sur les silences, une certaine lenteur et l'expressivité tout en retenue de ses personnages. D'autres albums, d'un grand lyrisme et à la mise en décor minutieuse, se penchent également sur la relation qu'entretient l'être humain avec la nature (*Seton, L'orme du Caucase* et *L'homme de la toundra*), passant d'une chasse au loup épique à un hommage senti à Jack London.

Lorsque Yumemakura Baku lui propose d'adapter son populaire roman *Le sommet des dieux* en 1998, Jirô Taniguchi n'en est donc pas à dessiner ses premières montagnes, ayant en outre déjà réalisé deux mangas d'alpinisme : *La terre de la promesse* (une nouvelle graphique incluse dans *Terre de rêves*) et *K*, récit d'une audacieuse opération de sauvetage sur les cimes du K2. Le réalisme somptueux des illustrations de l'Annapurna et du Karakoram dans ces deux œuvres aurait apparemment charmé le romancier japonais qui, dans une postface de la bande dessinée, confie avoir « toujours pensé que si l'occasion se présentait

un jour d'adapter le sommet des dieux en manga, personne d'autre que Jirô Taniguchi ne pourrait s'en charger ». Également convoitée par le bédéiste, cette adaptation verra donc le jour, déclinée en cinq volumes imposants parus en 2000 chez Shueisha.

La version française du *Sommet des dieux* proposée par Kana (suivant le sens de lecture original de droite à gauche) a valu à Taniguchi son second prix au Festival d'Angoulême, celui du meilleur dessin de 2005 pour le tome 3. De l'avis d'une majorité de critiques, cette bande dessinée exerce un étrange magnétisme chez qui ose franchir la jaquette de l'ouvrage. Tandis qu'on peut légitimement douter, en effet, de l'intérêt de se plonger dans une longue bande dessinée de 1600 pages entièrement consacrée à l'alpinisme, il apparaît vite impossible de se détacher de cette œuvre vertigineuse qui garde le lecteur en haleine jusqu'à la dernière case par son séduisant mélange de testostérone et d'introspection. La fascination éprouvée est due à la fois au graphisme élégant des sommets alpestres, reflet de la quête existentielle dont ils sont le cadre, et à une structure narrative qui masque et dévoile, une couche à la fois, les desseins profonds de ses deux héros masculins.

À hauteur d'homme

Le sommet des dieux s'ouvre en 1993 dans les ruelles de Katmandou où déambule Fukamachi Makoto, un bel athlète japonais de quarante ans aux longs cheveux et au regard triste. Resté seul au Népal après l'échec d'une expédition entre amis sur l'Everest qui s'est soldée par deux morts, il entre par hasard dans un magasin d'antiquités et s'étonne d'y découvrir un vieux « Vest Pocket Autographic Kodak Special », un appareil photo des années vingt qu'il décide d'acheter. Photographe de profession, Fukamachi se souvient

par ÉRIC PAQUIN



P. 16 (entière) du volume 5 du **Sommet des dieux**
— sens de la lecture de droite à gauche

que le modèle correspond à celui qu'emportait avec lui George Mallory, un Britannique disparu durant son ascension de l'Everest en 1924. Persuadé qu'il s'agit précisément de cet appareil, il interroge des sherpas et apprend que l'homme qui l'a découvert en montagne est un Japonais installé à Katmandou sous un nom népal. Mais le grimpeur viril et taciturne que parviendra à rencontrer Fukamachi refuse de lui révéler l'endroit où il a trouvé l'objet et ce qui aurait pu advenir de la pellicule qu'il abritait. Or, cette pellicule pourrait contenir la preuve que Mallory a été le premier homme à fouler le sommet de l'Everest, un record qui n'a été officiellement accompli qu'en 1953 par le Néo-Zélandais Edmund P. Hillary.

Retré à Tokyo, Fukamachi poursuit ses recherches avec l'ambition apparente de réécrire l'histoire de l'Himalaya. Mais le mystérieux Japonais rencontré à Katmandou ne cesse de le hanter, y compris dans ses rêves où il se voit en train de le suivre durant une ascension en montagne. Les renseignements qu'il obtient lui confirment qu'il s'agit de Habu Jōji, un alpiniste de renom disparu de la circulation et vivant probablement dans l'illégalité au Népal. Délaissant Mallory, le journaliste commence alors une seconde enquête sur cette personnalité controversée de l'alpinisme japonais. Anciens compagnons de cordée et autres acteurs du milieu rencontrés par Fukamachi, tous se souviennent de Habu comme d'un obsédé de la montagne, avide d'exploits et de premières places, mais secret et antiso-

cial, dans un domaine où la survie dépend en grande partie de l'entraide et de la confiance en ses partenaires. Au fil des témoignages, Fukamachi est de plus en plus convaincu que Habu prépare un coup spectaculaire dont le décor sera l'Everest.

Cette longue mise en situation menée sous forme de reportage — par opposition au récit plus linéaire des trois derniers tomes dans lesquels Fukamachi rejoint Habu au pied de l'Himalaya — est prétexte à plusieurs récits rétrospectifs illustrant d'intenses moments de bravoure à fleur de paroi réalisés par Habu à tous les âges de sa carrière et par son élégant rival Hase Tsueno. Dans ces séquences, Taniguchi fait alterner les plans contemplatifs, exposant la majesté de massifs parfois étalés sur une planche entière, et l'action proprement dite, qu'il développe dans une succession de vignettes plus petites, au découpage réglé au quart de tour, sans les procédés tonitruants des habituels mangas sportifs (mise en page éclatée, lignes de vitesse, expressivité exagérée des personnages). Taniguchi s'attache plutôt dans ces planches à créer un paysage qui reflète la relation que ses protagonistes entretiennent avec l'environnement sauvage auquel ils font face. Il s'agit donc d'un véritable travail de « paysagiste », mettant en valeur l'aspect décoratif des montagnes par l'exploitation de leur plein capital expressif et formel.

Nombreuses sont par exemple les vignettes dont le cadre est ouvert sur l'extérieur avec une image qui « coule » jusqu'au bord de la plan-

che. Peignant un espace naturel où l'oxygène raréfié est propice aux hallucinations, ces dessins témoignent du sentiment de plénitude ressenti par l'alpiniste, et plus spécialement par Habu pour qui l'atteinte des plus dangereux sommets équivaut à quitter la terre et à « pénétrer dans le domaine des dieux ». Par opposition à ces tableaux, les quelques scènes urbaines du livre sont toutes dessinées dans des cases conventionnelles, hermétiquement fermées, renvoyant tant à l'exiguïté bien rendue des appartements tokyoïtes qu'au sentiment d'aliénation qu'y éprouvent les héros. Au-delà de la dimension spatiale, l'utilisation de vignettes ouvertes, souvent situées en fin de planche, illustrent aussi l'écoulement du temps ou sa dilatation. Scott McCloud, qui s'est intéressé à cette technique typique de la bande dessinée japonaise dans *L'art invisible*, suggère que lorsque le dessin sort de la case pour aller jusqu'au bord de la page, il se forme une sorte d'« hémorragie temporelle ». Le temps n'étant plus « prisonnier de sa case », il « s'échappe dans un espace éternel et sans âge ». Support par excellence des enchaînements, la bande dessinée pratiquée par Taniguchi se révèle ainsi souvent vouée à l'état et à la méditation, davantage qu'au mouvement.

Rendez-vous avec soi

Pourquoi la montagne? Quel démon dévore donc ceux qui gravissent ses flancs et les incite à sacrifier tout le reste : la carrière, la famille et, ultimement, la vie? Les réponses à ces questions — posées du début à la fin du *Sommet des dieux* dans des récitatives au lyrisme exacerbé — varient d'un alpiniste à l'autre. Adversaire de Habu, Hase Tsueno est un athlète agile et gracieux qui a effectué ses premières escalades pour vaincre sa peur des hauteurs. Quant à Habu, la montagne prendra son compagnon de cordée préféré — le jeune Kishi, mort sous ses yeux — et lui fera perdre « une partie de son âme », mais il lui reste fidèle. C'est ainsi qu'à quarante-neuf ans, l'alpiniste meurtri entreprend une ascension inédite, la plus périlleuse jamais réalisée de l'Everest : par son flanc sud-ouest, en hiver, en solitaire et sans oxygène. Il acceptera ultimement la compagnie de Fukamachi, chargé de photographier son périple après avoir marché, littéralement, dans ses traces.

L'énigme majeure entretenue par cette œuvre — les motivations de Fukamachi lui-même et son propre rapport à l'alpinisme — ne se résout d'ailleurs qu'au fil de la transformation que subit le personnage dans la dernière partie du récit. Après avoir joué le rôle de révélateur d'un Habu en fin de carrière à travers ses recherches et l'objectif de son appareil photo, Fukamachi deviendra graduellement le principal acteur du drame, passant du statut d'observateur et de narrateur à celui de sujet et de protagoniste, changement de point de vue qui n'est pas sans conséquence sur le plan graphique (la modification des cadrages, par exemple). Tandis que dans les premiers tomes Fukamachi apparaît littéralement accablé d'un poids, celui des « décisions qu'il n'a pas su prendre » tout au long de sa vie, la séduction exercée chez lui par le coriace Habu, inflexible mais pur, s'explique par le fait que celui-ci n'a jamais renoncé à ses rêves, lui faisant réaliser sa propre impuissance et le poussant à exprimer enfin son plus secret désir : « L'Everest, le plus haut sommet du monde. S'il existe des réponses à mes questions, c'est probablement là qu'elles sont toutes. Peut-être que si je parvenais là-haut, je trouverais la solution à tous les tourments qui m'oppressent sur cette terre. »

Pourquoi la montagne? Pourquoi endurer volontairement toutes les souffrances qu'elle exige de nous? Au cours d'une ascension finale, le héros de Baku et de Taniguchi aura l'impression d'atteindre « une altitude où il n'y a plus rien de mauvais », goûtant tour à tour l'air inaltéré qu'on y respire, l'éclaircie qui nous surprend parfois tel un miracle, le bruit du vent qui agite la toile de la tente (lieu fermé, propice au questionnement), et même ce temps figé, provoqué par le gel éternel qui conserve jusqu'aux cadavres humains d'expéditions des décennies passées. « Dans ce paysage aux dimensions titanesques, il prenait conscience de sa propre existence » : toutes les questions et toutes les réponses sont alors « balayées comme de vulgaires débris ». Celui qui affronte la nature s'affronte donc d'abord lui-même... Renonçant à l'illusion du bonheur en bon héros de manga mélancolique épris d'absolu, il lui suffira dorénavant de bien se connaître et de savoir — avant de pouvoir réintégrer le monde et de vieillir auprès de la femme qu'il aime — qu'il est parvenu à réaliser son plus grand rêve. ●