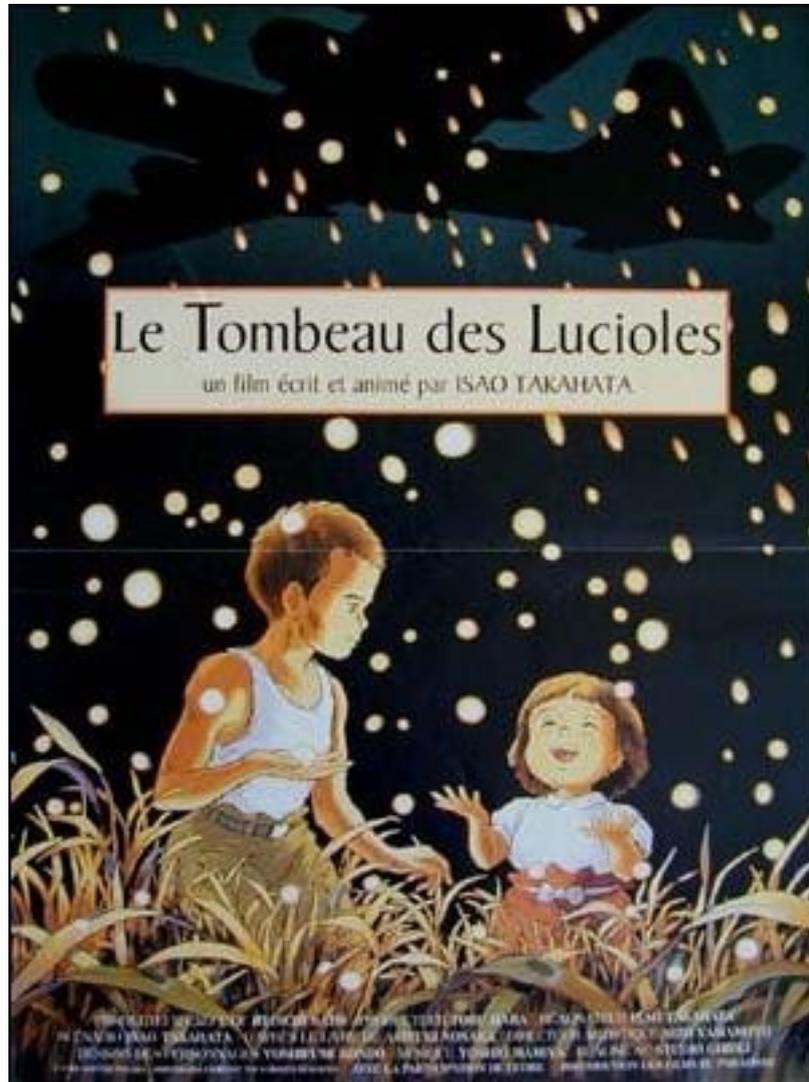


DOSSIER PEDAGOGIQUE COMPLEMENTAIRE



Collège au cinéma 53

TABLE DES MATIÈRES

DOSSIER PEDAGOGIQUE COMPLEMENTAIRE.....	1
1.Takahata Isao.....	3
1.Prévert et Grimault.....	3
2.En compagnie de MIYAZAKI.....	3
3.L'animation à visage humain.....	4
4.Le studio Ghibli.....	5
5.Filmographie principale (réalisations réparties par structure de production).....	6
2.Notes sur le film.....	7
1. De la nouvelle de Nosaka au film de Takahata:.....	7
2. Le personnage de Seita :.....	7
3.Les bonbons au fond de la boîte.....	9
4. Entretien avec Isao Takahata.....	10
3.Analyse du film.....	14
1.Analyse générale.....	14
2.Analyse détaillée d'une séquence : la mort de Seita.....	16
4. Annexes:	20
1.Quelques dates majeures du cinéma japonais d'animation.....	20
2.Calendrier historique.....	21
3.Carte du Japon.....	23
4.Extrait du livre.....	24
5.Pistes pédagogiques.....	26
1.Le Japon pendant la Seconde Guerre mondiale	26
2.Jours de guerre	26
3.La guerre et le jeu	27
4.La vie quotidienne au Japon	27
5.Il y a manga et manga	27
6.Le fil rouge	28
7.Pour en savoir plus	29
8.Fiche professeur.....	30
9.Fiche élève.....	32
10.Autres pistes: Avant et après la projection.....	32
11.Etude de la dernière séquence:.....	34
6.Bibliographie et Sites consultables.....	35

1. TAKAHATA ISAO

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

1. Prévert et Grimault

TAKAHATA Isao est né en 1935. Etudiant en littérature française à l'Université de Tôkyô, il se passionne pour l'oeuvre de Jacques PRÉVERT qui aura sur lui une influence déterminante. Entré en 1959 au studio d'animation de Tôei, TAKAHATA qui n'est pas dessinateur, fait ses débuts en tant qu'assistant à la mise en scène sur plusieurs longs métrages. La compagnie vient en effet de se lancer dans la production de dessins animés pour enfants, avec *Le Serpent blanc* de YABUSHITA Taiji, premier long métrage sorti un an auparavant. L'ambition du studio, au départ rivée à un horizon disneyen, va se trouver rapidement dépassée par les aspirations artistiques de quelques collaborateurs hors du commun. Citons l'animateur KOTABE Yôichi, mais aussi ÔTSUKA Yasuo qui se démarque déjà par un exceptionnel sens du mouvement : découvreur de talents, formateur né, c'est lui qui, le premier, remarque les qualités de TAKAHATA Isao. Il révèle de même les dons hors du commun d'un jeune dessinateur : MIYAZAKI Hayao. Ensemble, et avec d'autres, les quatre hommes vont poser les bases d'une esthétique originale qui va profondément marquer le dessin animé au Japon et dans le monde. Parmi les influences majeures qui marquent initialement le groupe, avec certaines oeuvres phares de l'animation soviétique (*Le Petit cheval bossu* d'Ivan IVANOV-VANO, *La Reine des Neiges* de Lev ATAMANOV), il y a celle, fondamentale, de Paul GRIMAULT. TAKAHATA et ÔTSUKA font découvrir à leurs complices *La Bergère et le ramoneur*, le chef-d'oeuvre mutilé de GRIMAULT et PRÉVERT sorti en France en 1953. Dans ce film, bon nombre d'animateurs et de metteurs en scène trouvent le modèle d'une alternative à la production disneyenne. Loin des standards dominants, une autre idée de l'animation est possible par laquelle s'exprime une sensibilité originale et une autre conception du mouvement. Encouragés par l'exemple français dans leur recherche d'une personnalité artistique, ÔTSUKA, TAKAHATA et MIYAZAKI vont, en quelques années, amener à maturité une véritable école du mouvement qui s'oppose fondamentalement aux tendances minimalistes développées par nombre de studios japonais, sous l'impulsion de TEZUKA Osamu, pour répondre aux cadences exigées par la télévision. Pour TAKAHATA Isao, le film de GRIMAULT et PRÉVERT est un premier jalon dans la quête d'un réalisme en animation. Ce que TAKAHATA retient du film, avant sa dimension idéale - qui marquera profondément l'imaginaire de MIYAZAKI - c'est sa vision sociale et son ancrage dans une réalité culturelle définie : la France populaire de l'après-guerre. Dès ces premières années, TAKAHATA forme le projet d'explorer une direction similaire.

2. En compagnie de MIYAZAKI

Sa première mise en scène pour le cinéma lui en offre l'opportunité. Tenu un temps à l'écart de la réalisation du fait de son engagement syndical, TAKAHATA accède finalement à cette responsabilité avec *Les Aventures de Hols, prince du soleil* (1968). Le film est l'occasion de mettre en pratique un ensemble de partis pris techniques et une orientation stylistique radicalement neufs. ÔTSUKA dirige l'animation tandis que MIYAZAKI, animateur sur le projet, participe également à sa conception graphique. Épopée fougueuse préfigurant à bien des égards le futur *Princesse Mononoke*, rompt nettement avec le caractère enfantin des productions précédentes de Tôei. Pour TAKAHATA, il est un point de départ. Avec MIYAZAKI en particulier, c'est le début d'une longue

route commune faite d'alternances et d'innombrables collaborations, au fil des passages d'un studio à l'autre. À partir de *Hols* et jusqu'au début des années 1980, TAKAHATA va construire ses mises en scène en fonction de l'apport déterminant de MIYAZAKI. Cette intime complicité artistique éclate au grand jour dans les deux courts métrages de *Panda Kopanda* réalisés par TAKAHATA au studio A Production à partir de 1972.

En 1974, c'est toujours en collaboration avec MIYAZAKI que TAKAHATA aborde un nouveau défi : la réalisation de *Heidi*, première série télévisée annuelle adaptant un roman célèbre de la littérature pour enfants. *Heidi* connaît un succès retentissant, et sera suivi de plus d'une vingtaine de séries annuelles d'orientation similaire dont *Marco* en 1976 et *Anne des Pignons-verts* en 1979, toutes deux réalisées par TAKAHATA. Dans l'intervalle, MIYAZAKI Hayao a abordé à son tour la mise en scène en réalisant *Conan le fils du futur* (1978), une série télévisée de science-fiction qui le révèle au grand public.

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

3. L'animation à visage humain

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

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

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

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

Chie la petite peste, achevé également en 1981 et réalisé au studio Telecom, complète la palette de TAKAHATA Isao. Avec ce troisième long métrage, le réalisateur aborde un nouveau registre et des motifs plus proches de son tempérament et de son parcours personnel. L'action de cette comédie burlesque, adaptée d'une bande dessinée, se situe dans les quartiers populaires de la ville d'Ôsaka et décrit le quotidien mouvementé d'une petite gargote familiale. Sous des dehors graphiques qui nous apparaîtront caricaturaux, la mise en scène porte toute son attention à la

psychologie des personnages et à la réalité sociale qu'elle aborde avec un humour chaleureux qui évoque tout à la fois le cinéma d'OZU Yasujiro et celui de Jacques TATI. Mais chez TAKAHATA, la comédie peut emprunter les voies de l'onirisme et du féerique pour mieux revenir à son sujet crucial : la communauté humaine dont le modèle dépasse le cadre strict de la famille pour s'ouvrir au voisinage, au quartier, au village.

Gauche et *Chie* marquent en définitive l'acte de naissance du style cinématographique de TAKAHATA. Sans MIYAZAKI, qui n'anima plus ses films, et dans les conditions quasi artisanales de leur production, TAKAHATA expérimente et fixe librement ses motifs, sa manière, qui trouveront leurs développements futurs dans les grandes réalisations de la période Ghibli : *Pompoko* et *Nos voisins les Yamada* notamment.

4. Le studio Ghibli

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

Chacun des films de TAKAHATA conçus au studio Ghibli adopte une esthétique et une forme dramatique singulière adaptées à son propos. Une mise en scène très « cinématographique » est adoptée dans *le Tombeau des lucioles* (1988), pour traiter en animation d'un sujet que l'on croyait jusque-là réservé au cinéma en images réelles. *Souvenirs goutte à goutte* (1991) revient sur une thématique à la fois pastorale et musicale, traitant de la frontière entre deux mondes, la campagne et la ville, le passé et le présent, l'adulte et l'enfant, jouant de la juxtaposition de deux rythmes, de deux musiques à travers lesquels TAKAHATA recherche évidemment l'harmonie. Le procédé consistant à juxtaposer des traitements graphiques distincts pour rendre compte des différentes essences de la réalité - ici le présent et les souvenirs d'enfance - trouve son aboutissement dans *Pompoko* (1994), un film récompensé par le prix du long métrage au festival d'Annecy. Racontant la lutte du peuple des *tanuki* - des chiens viverrins - pour préserver leur espace vital menacé par l'urbanisation galopante du Japon, *Pompoko* travaille la question de la relation de l'homme à la nature dans son essence même. Il emprunte sa forme narrative au *mukashi-banashi*, un registre traditionnel de récit oral japonais, et met en place une représentation graphique à trois niveaux des *tanuki*, réalisant ainsi une transposition en image de récits animaliers dont les protagonistes changent insensiblement de nature, passant de l'animal réel à l'animal anthropomorphe. MIYAZAKI répond sur ce thème à TAKAHATA avec *Princesse Mononoke* (1997). Mais leurs visions diffèrent sur le fond comme sur la forme : dans *Princesse Mononoke*, l'homme entre en conflit avec les forces de la nature personnifiées par des animaux mythiques, dans *Pompoko*, au contraire, l'homme-tanuki s'oppose au *tanuki* homme sur le devenir de la communauté.

L'homme est définitivement au centre de l'oeuvre de TAKAHATA, et l'animation un champ d'exploration formelle. Son dernier opus en date, *Nos voisins les Yamada* (1999), observe la vie quotidienne d'une « famille moyenne » japonaise avec poésie, humour et tendresse. Abandonnant

le dessin traditionnel sur cellulo, TAKAHATA se livre ici à un retournement magistral, en livrant un film réalisé entièrement en numérique dont l'impression première est celle du caractère brut de l'image sur papier, avec ses épaisseurs de crayon changeantes. À cette esthétique dénudée, cette recherche de l'épure, MIYAZAKI vient de répondre par une oeuvre baroque, poussant le détail du trait dans un « jusqu'au-boutisme » fascinant : le *Voyage de Chihiro* (2001).

Si les deux oeuvres parallèles du studio Ghibli ne cessent de se répondre, une différence fondamentale distingue en revanche le cinéma de TAKAHATA de celui de MIYAZAKI : c'est son adresse au public. À la différence du réalisateur de *Mon Voisin Totoro*, TAKAHATA ne s'adresse pas de façon première au public des enfants, raison pour laquelle, sans doute, son audience reste aujourd'hui en France plus confidentielle. Retournant l'argument, souvent invoqué, à savoir qu' « un bon film pour enfants est un film visible aussi par un public adulte », TAKAHATA Isao défend la conviction qu' « un bon film pour adultes est un film visible par les enfants ». C'est dans cette ouverture, qui place l'enfance au coeur de ses préoccupations, que TAKAHATA recherche une éthique du cinéma dans son ensemble, et du cinéma d'animation en particulier.

Xavier Kawa-Topor et Ilan Nguyen

5. Filmographie principale (réalisations réparties par structure de production)

Tôei Animation

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

1968 - *Les Aventures de Hols, prince du soleil* (long métrage) 1969 - *Gegege no Kitarô* (série TV)

1969-70 - *A-tarô le terrible* (série TV)

1971 - *Gegege no Kitarô* (série TV), *l'Equipe de baseball/ des Apaches* (série TV)

A Production

1971-1972 - *Lupin lit* (série TV)

1972 - *Panda Kopanda* (court métrage)

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

Zuiyô, puis Nippon Animation

1974 - *Heidi* (série TV)

1975 - *Un chien des Flandres* (série TV) 1976 - *Marco* (série TV) 1977 - *Bouba l'ourson* (série TV)

1978 - *l'Histoire de Perrine* (série TV), *Conan, le fils du futur* (série TV) 1979 - *Anne aux cheveux roux* (série TV)

Telecom Animation Film

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

réalisations indépendantes

1981 - *Gauche le violoncelliste* (long métrage)

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

Studio Ghibli

1988 - *Le Tombeau des lucioles* (long métrage) 1991 - *Souvenirs goutte à goutte* (long métrage) 1994 - *Pompoko* (long métrage) 1999 - *Nos voisins les Yamada* (long métrage)

2. NOTES SUR LE FILM

1. De la nouvelle de Nosaka au film de Takahata:

Tiré du récit autobiographique de Akiyuki Nosaka *La Tombe des Lucioles* (1967), ce film raconte l'histoire d'un jeune garçon, Seita, 14 ans, et de sa petite sœur, Setsuko, 4 ans, qui ont survécu au bombardement incessant de Kobe par les Américains. Orphelins, ils trouvent refuge chez leur tante qui semble ne pas être ravie d'avoir deux bouches de plus à nourrir. Seita décide alors de s'installer dans un vieux refuge pour pêcheurs hors de la ville avec sa petite sœur, poussés par la méchanceté de leur tante.

Nosaka est un homme excentrique, provocateur, une personnalité à part; il a écrit la nouvelle de « La tombe aux lucioles » d'un trait, dans un café, en quelques heures. Il s'agit pour lui d'une catharsis, d'un exutoire, lui-même ayant vécu la mort de sa petite sœur de quatre ans à la suite du bombardement de Kobé. Il adopte pour ce récit une écriture oppressante aux longues phrases sans respiration qui laissent le lecteur dans un état nauséeux. Il s'agit pour lui d'une expiation.

À la suite de la parution de cette nouvelle, Nosaka refuse toutes les propositions d'adaptation cinématographique: comment le cinéma pourrait-il rendre compte des bombardements de Kobé, comment une enfant de quatre ans pourrait-elle interpréter un tel rôle ?

Takahata propose alors son projet de film d'animation à Nosaka qui accepte l'idée d'une vision cohérente, fouillée de Kobé à travers des décors recréés et assumés comme tels. Comme le dessin d'animation ne joue pas sur une reconstitution historique qui se donne comme réelle, il représente une piste possible pour tenir un propos historique.

« Le tombeau des lucioles » propose un récit homogène où le décor est en accord avec les personnages. Pour traiter ce sujet grave, historique et tragique, Takahata crée des personnages qui ont une vraie densité psychologique et rendent compte de la réalité humaine. Takahata s'est d'ailleurs attaché à choisir un dessinateur qui vit près des enfants et sait capter avec une grande justesse leurs attitudes et leurs expressions. « *Je n'aurais jamais fait subir à une petite fille comédienne ce que j'ai fait subir au personnage de papier* », déclare le réalisateur.

En adaptant la nouvelle, le réalisateur en modifie le propos ainsi que le montre l'analyse de la première séquence :

- Ce n'est pas une histoire individuelle, c'est un drame collectif : Seita représente une victime parmi d'autres dans le hall de la gare;
- Il s'agit d'une mise en abyme : Seita, mort, revient sur son passé pour revoir et comprendre les circonstances de sa mort.
- Le spectateur est témoin, la couleur rouge met à distance la réalité du récit, on accompagne Seita, on est derrière lui.
- Le « il » de la nouvelle est remplacé par le « je » de Seita, un « je » collectif qui invite le public japonais à revenir sur ce qui s'est passé à la fin de la guerre.
- Takahata interroge le spectateur sur le processus de marginalisation très rapide (deux mois) de Seita. Il montre son inquiétude par rapport à la perte du lien familial, du lien social alors que les Japonais se pensent dans le collectif... Que se passe-t-il si ces liens disparaissent ?

2. Le personnage de Seita :

Seita est le personnage principal, il dit « je », c'est lui que le spectateur accompagne tout au long du film. Il incarne un garçon à mi-chemin entre l'enfance et l'âge adulte. Takahata s'attache à en faire un portrait complexe loin de tout manichéisme. Quelle est la part de responsabilité personnelle de l'adolescent dans le déroulement des événements ?

Le contexte familial et historique dans lequel il évolue l'amène très vite à représenter un adulte de substitution. Ainsi, comme sa mère est cardiaque et son père absent, c'est à lui de s'occuper des provisions et de conduire sa petite sœur à l'abri au moment du bombardement.

Plus tard, chez la tante, il manifeste son désir d'échapper à la tutelle des adultes de diverses façons : plus d'école, plus d'aciérie, pas d'engagement dans des activités patriotiques. Sa seule

fonction semble celle de veiller sur Setsuko. Comme un père de substitution ou comme un frère complice ?

En fuyant la maison de la tante, croit-il assumer le rôle paternel ou bien joue-t-il à Robinson ? Il s'avère qu'il n'est pas assez armé pour se substituer à son père absent bien qu'il s'identifie fortement à lui (même port de l'uniforme, photo qui l'accompagne tout au long du film) . Il ne parvient pas à voir la réalité en face : il tarde à annoncer la mort de sa mère tout comme à comprendre la défaite du Japon et donc la disparition de son père. Il manque aussi de lucidité par rapport à l'état de Setsuko et refuse de revenir chez la tante ...ce qui aurait peut-être permis de la sauver .

Quand tous ces liens familiaux disparaissent, il ne lui reste plus qu'à se laisser mourir; plus rien ne le retient à la vie.

Bien sûr, le film montre aussi la grande indifférence des adultes dans ces circonstances historiques particulières : la tante, le paysan manquent de générosité tout comme le médecin semble bien indifférent au sort de Setsuko lorsqu'il diagnostique les ravages de la malnutrition. Pourtant à diverses reprises, Takahata met en scène des marques de générosité : dans la gare, lors de la première séquence, une main anonyme dépose de la nourriture près de l'un des enfants ; une voisine propose aussi son aide à Seita juste après le bombardement.; le mari de la tante la réprimande parce qu'une nouvelle fois , elle s'est fâchée contre les deux enfants; le paysan conseille à Seita de s'excuser et de rentrer chez sa tante ; le policier menace le paysan qui a violemment battu l'adolescent et libère Seita... ces quelques manifestations altruistes sont insuffisantes bien sûr mais elles montrent le souci du réalisateur de ne pas montrer Seita seulement comme une victime mais comme un personnage qui a sa part de responsabilité individuelle dans le déroulement du récit .

Passé plutôt inaperçu lors de sa sortie en France en 1996, *Le Tombeau des lucioles* est pourtant un authentique chef d'oeuvre, le récit à la fois sublime et horrible d'une enfance sacrifiée. Suscitant un malaise palpable, les premiers instants du film annoncent la couleur: "la nuit du 21 septembre 1945, je suis mort". Ce sont les mots de Seita, 14 ans, s'éteignant dans une cruelle indifférence. Le reste du film sera raconté en flash back, écartant tout malsain suspens: le récit sera douloureux, réaliste, sans concession. Parfois insoutenable, la dureté du Tombeau des lucioles n'a d'égale que sa poésie, permettant ainsi quelques respirations dans un cadre de désolation assez étouffant.

Le tombeau du titre est le refuge que trouvent Seita et Setsuko après avoir quitté le foyer de leur tante. Un abri sombre, lugubre, illuminé par la présence de lucioles. Le tombeau en question étant en quelque sorte une image de l'existence que mène les deux jeunes enfants, deux lucioles dont le scintillement se fait de plus en plus faible dans un univers où le spectre de la mort est omniprésent. L'existence également dans un Japon réduit en cendres par les bombardements, sans pour autant que le film donne dans le patriotisme nauséabond: les conflits demeurent un toile de fond mais le récit se concentre exclusivement sur les deux principales figures. *Le Tombeau des lucioles* est avant tout un film sur l'enfance face à la guerre, d'un réalisme proche du documentaire Takahata se détachant ainsi du côté fantaisiste et magique d'un Miyazaki pour sa première réalisation au sein du studio Ghibli.

Le tombeau des lucioles est une oeuvre de paradoxes: à la fois beau et atroce, sombre et lumineux, doux et amer. On ne peut en revanche que difficilement se résoudre à une rassurante formule voulant que "de la mort émane la vie", car si le dernier plan montre une métropole en paix, elle est également perçue du point de vue de deux fantômes, deux jeunes enfants sacrifiés.

Le tombeau des Lucioles est donc un film qui repose sur une morale. L'auteur, Isao Takahaka, en plus de se fonder sur un récit émouvant et vrai, donne sa vision du militarisme et du patriotisme.

Ici, le réalisateur et scénariste ne se positionne pas seulement contre les Américains, mais également contre les Japonais, qui ont fait preuve d'un patriotisme exagéré et stupide.

3. Les bonbons au fond de la boîte

Il serait regrettable que, trompé par les préjugés sur l'animation japonaise, le public passe à côté du *Tombeau des lucioles*, qui mérite au contraire toute son attention. Bien que nippon, ce dessin animé d'Isao Takahata n'a rien de commun avec les " japoniaiseries " qui inondent le petit écran, ni avec les *mangas* souvent violents ou graveleux dont raffolent aujourd'hui les jeunes lecteurs... Et, comme d'autres films d'animation avant lui, il n'est pas expressément destiné aux enfants. Il faut espérer que la sortie, l'an dernier, de l'épatant *Porco rosso* de Hayao Miyazaki aura dissipé les idées reçues et généralisations hâtives sur la qualité des dessins animés japonais aussi bien que sur leur capacité à toucher un public plus âgé

Isao Takahata, qui a connu Miyazaki à la Tôei, a fondé avec lui les studios Ghibli en 1984. Leur partenariat a donné le jour à *Nausicaä*, *Mon voisin Totoro*, *Kiki l'ensorceleuse*, *Only Yesterday*, *Porco rosso*, *Pompoko*... qui ont rencontré le succès (les deux derniers dépassant respectivement les scores remportés au Japon par *Basic Instinct* et *Le Roi lion*). Quand Miyazaki explore les voies du merveilleux et de l'aventure, Takahata enracine ses films dans le réel : après un documentaire prenant la forme du dessin animé (*L'Histoire de la rivière Yana*), il s'empare d'une longue nouvelle autobiographique d'Akiyuki Nosaka, pour en faire son premier film important.

Personnage haut en couleurs ayant fait cent métiers et tenté l'aventure de la politique, auteur des *Pornographes* (roman à scandale défendu par Mishima), Nosaka raconte dans *La Tombe des lucioles* un épisode crucial de sa vie, dans un style emporté par l'urgence du récit. Après que les B-29 américains eurent déversé sur Kobé des milliers de tonnes de bombes incendiaires, Seita, un adolescent de quatorze ans, et Setsuko, sa petite sœur de quatre ans, voient leur mère mourir de ses brûlures et restent sans nouvelles de leur père embarqué sur la flotte de guerre du Soleil Levant. Très mal reçus par leur tante, ils finissent par s'installer dans un abri désaffecté en pleine campagne et y vivent des jours heureux au milieu des lucioles. Mais la fillette ne tarde pas à mourir de malnutrition, bientôt suivie par son grand frère. L'auteur avoue avoir " embelli " son histoire : c'est une mère adoptive qu'il a perdue sous les bombes, et sa sœur d'adoption qu'il a vue mourir le 27 août 1945, après des mois de famine. Et s'il a choisi de faire mourir Seita, c'est par culpabilité : " *Car en vérité, je n'étais pas aussi tendre que l'adolescent du récit. J'étais cruel : c'est en mangeant le dû de l'autre que j'ai survécu ; c'est en refoulant cette cruauté que j'ai écrit ce récit qui m'a permis par la suite de gagner ma vie.* " Le film reprend fidèlement le récit tel que Nosaka l'avait fictionnalisé. Mais sans aucune complaisance, sans pathos, sans effets mélodramatiques. Takahata ne cherche guère à toucher le spectateur par la souffrance, la faim, l'agonie et la mort des deux enfants, annoncées et donc désamorçées par la séquence initiale (" *La nuit du 21 septembre 1945, je suis mort* ", le reste du film étant un long flash-back) ; il joue au contraire de l'émotion des instants de bonheur. Si l'attitude de la fillette heureuse de goûter à une certaine liberté rappelle la réaction dérisoire du petit Anglais de *Hope and Glory* remerciant Hitler pour la destruction de son école, elle n'en est pas moins bouleversante. C'est la vie qui nous émeut, non la mort (cette dernière étant d'ailleurs montrée sans concession : le cadavre de la mère grouille de vermine, celui de Seita est traité comme un détritüs encombrant...).

Certes, Takahata oppose parfois les petites joies quotidiennes à la mort qui menace ou frappe : sur l'attendrissant contenu de son porte-monnaie répandu à terre par Setsuko pour compter sa fortune (plus de boutons que de pièces) tombent des gouttes de la pluie noire qui suit les bombardements ; lorsque la fillette économise ses bonbons en léchant les miettes collées à la paume de sa main ou en buvant l'eau parfumée par les friandises, on ne peut s'empêcher de penser que c'est là une alimentation insuffisante ; la poésie du vol nocturne des lucioles est brisée dès le lendemain matin par la mort des insectes, qui permet à Setsuko de révéler à son frère qu'elle sait que sa mère est morte... Mais les instants les plus émouvants sont sans conteste des descriptions de petites joies quotidiennes (les ronds dans l'eau du bain, la découverte de bonbons collés au fond de la boîte que l'on croyait vide...) ou de consolations apportées par la nature (la lueur des lucioles, le chant des grenouilles sur les nénuphars, les tomates chapardées...). C'est dans ces moments, ou encore quand la fillette boude dodelinant des épaules ou éclate en sanglots, que Takahata justifie le mieux l'usage de la technique de l'animation. En effet, ne mettant

pas en scène des animaux, n'ayant aucun recours au merveilleux ou au fantastique, ne faisant pas preuve d'audace graphique, ce film extrêmement réaliste aurait pu, serait-on en droit de se dire de prime abord, être réalisé en prises de vues réelles, évitant ainsi la peine de faire dessiner minutieusement près de 55 000 " cellos ". Or c'est précisément en affichant le soin particulier à reconstituer, ou plutôt à interpréter graphiquement certains détails (le vol des lucioles, les reflets dans l'eau, la démarche d'un crabe, les mimiques et larmes d'une enfant) que le réalisateur éveille l'attention du spectateur. C'est par ce surcroît de réalisme qu'il crée la poésie.

D'aucuns pourront reprocher au film de ne pas porter sur la guerre un regard historique, et en particulier, comme *Rhapsodie en août* de Kurosawa, d'occulter l'origine de la guerre et la responsabilité japonaise et de ne montrer que la cruauté des bombardements américains faisant des milliers de morts parmi les civils. Ce serait oublier que, nonobstant le caractère essentiellement poétique et psychologique de son propos, Takahata porte sur la guerre un regard non dépourvu de préoccupations politiques et sociologiques. Car si les bombes yankees ont causé la mort de leur mère, la souffrance des deux enfants est principalement due au patriotisme fanatique des adultes, à leur égoïsme et leur cupidité, à l'absence de solidarité... Takahata dénonce ainsi l'orgueil déplacé des Japonais, jusque dans la défaite -- du soldat hurlant " *Vive l'empereur !* " dans les ruines en flammes aux policiers demandant que l'on ôte les mendiants de la gare de Tokyo avant l'arrivée des Américains -- et oppose l'inhumanité de l'idéal et du fanatisme à l'humanité de la survie et du quotidien.

Gilles Ciment (Texte paru dans Positif n°425-426,)

4. Entretien avec Isao Takahata

Quelle a été votre formation ?

J'ai fait des études supérieures de littérature française à l'université polytechnique de Tokyo.

Comment, après ces études, en êtes-vous venu au cinéma d'animation ?

Au cours de mes études, j'ai vu *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault, et cela a changé ma vie : j'ai décidé que je ferais des dessins animés.

Quels sont vos goûts en matière d'animation ?

J'ai naturellement beaucoup apprécié les premiers longs métrages de Disney (*Blanche Neige, Pinocchio, Fantasia...*) mais je m'en suis éloigné, alors que mon admiration pour le chef-d'œuvre de Grimault et le texte de Prévert reste intacte. Si j'aime le travail de Frédéric Back ou de Youri Norstein, *Le Roi et l'Oiseau* me tient particulièrement à cœur : sans doute Grimault est-il parvenu, plus que tout autre, à marier littérature et animation. Il m'a éveillé à la culture française, et à la sensibilité européenne, dont vous devez trouver des traces dans *Le Tombeau des lucioles...*

Quel emploi occupiez-vous à la Tôei Animation, où vous avez débuté ?

Comme tous les jeunes qui entrent dans la société, j'ai commencé par les menus travaux, y compris le balayage ! Ce qu'on appelle " assistant ". Puis je suis devenu scénariste, animateur et enfin réalisateur, en commençant en 1968 par *Horus, le Prince du soleil*, série télé d'inspiration mythologique qui se passe au nord de l'île d'Hokaido

Aviez-vous une certaine autonomie, en tant que réalisateur ? Pouviez-vous choisir vos sujets, par exemple ?

Oui, heureusement, mais c'était toujours un choix d'équipe, fait avec mes collaborateurs.

Qu'est-ce qui vous a poussé à quitter la Tôei pour fonder avec Hayao Miyazaki le studio Ghibli ?

J'ai d'abord réalisé deux films pour d'autres studios, en 1981-1982 : *Les Aventures de la petite Mei* et *Goshu le violoncelliste*. Puis Hayao Miyazaki a voulu adapter en dessin animé *Nausicaä, le manga* qu'il avait dessiné par désœuvrement. Il avait déjà dirigé l'animation de *Horus* : de cette époque date une grande amitié entre nous. Nous avons ensuite fait plusieurs films ensemble à la

Tôei, pour lesquels il était mon principal collaborateur, comme intervaliste ou chef-animateur. Ce sont nos excellentes collaborations qui nous ont incités à créer le studio, pour produire *Nausicaä* en 1984. Ce film et le suivant, *Laputa, château dans le ciel* (1986), ayant rencontré un grand succès, l'existence du studio Ghibli fut vite connue et j'eus alors le sentiment que mon rôle dans la création et la direction de ce studio de production était achevé, et que je pouvais en laisser la gestion à Miyazaki, qui n'est donc pas seulement réalisateur : il est aussi un très bon gestionnaire. Toshio Suzuki, directeur de production du studio, joue également un rôle essentiel

Combien de personnes travaillent au studio ?

Cent personnes travaillent en permanence, puisque nous enchaînons les films sans interruption. Le studio est divisé en départements : décors, animation, gouachages, prises de vues... La moyenne d'âge n'atteint pas trente ans.

Une fois installé le studio Ghibli, vous avez mis en chantier votre propre long métrage, Le Tombeau des lucioles (Hotaru no haka). Pourquoi avoir choisi un thème aussi difficile ?

Il est vrai que l'on trouve très peu de sujets "durs" dans le cinéma d'animation de long métrage. Je ne l'avais moi-même jamais tenté dans mes films. Je me suis dit que la tragédie pouvait pourtant être un genre pour le dessin animé

Le Japon a une longue tradition de récits où dessins et textes sont liés (les tenants actuels en sont les *mangas* et les dessins animés), et ces récits n'étaient pas forcément des farces. Comme d'autre part je considère que le dessin animé ne doit pas s'adresser uniquement aux enfants, je veux faire en sorte que toute la famille aille voir mes films. La guerre est horrible, des enfants meurent, et cela apparaît rarement à l'écran. Pour ce film j'ai recherché une manière simple de montrer ces choses. Ce n'est pas parce que c'est un film d'animation qu'il doit épargner les spectateurs, même les plus jeunes : ils doivent prendre conscience de la réalité. Personne ne me l'a reproché au Japon.

Quel fut l'accueil du film au Japon ?

Le film a été qualifié de chef-d'œuvre. Plus que la tragédie de deux enfants victimes des bombardements et leurs effets, je voulais exprimer la réalité de ce qu'était la réaction des enfants, leur état d'esprit.

Le roman d'Akiyuki Nosaka dont est tiré le film est-il connu ?

C'est un des livres les plus importants de l'après-guerre, qui fut un best-seller, mais quinze ans avant que je ne l'adapte. Tous mes films sont des adaptations littéraires, surtout de romans étrangers. Dans le cas de ce roman autobiographique, on pourrait croire qu'il s'agit d'une histoire purement japonaise, mais elle est universelle : le drame de ces deux enfants pourrait se dérouler à n'importe quelle époque, pendant n'importe quelle guerre. J'ai simplement ajouté quelques scènes, comme le prologue et l'épilogue où les fantômes de Setsuko et de Seita contemplant le Japon moderne. Mon intention était de rafraîchir la mémoire de mes contemporains, leur dire que les morts sont toujours présents d'une certaine manière, et que nous nous devons de préserver leur souvenir.

A première vue, contrairement à Mon voisin Totoro de Miyazaki sorti au Japon en même temps, le sujet et le traitement du Tombeau des lucioles n'a rien de spécifique à attendre de l'animation. Qu'avez-vous vu dans cette technique qui soit indispensable au traitement d'un sujet si réaliste ?

C'est difficile à expliquer. Je suis convaincu que l'animation est le meilleur moyen de montrer le réel. Avec les prises de vues réelles, on ne peut pas montrer objectivement la réalité, parce qu'il y a nécessairement reconstitution, malgré les apparences. Le dessin animé, qui ne cherche pas à se cacher d'être une interprétation artistique, peut donc s'engager à montrer le réel -- j'ai d'ailleurs réalisé, un an avant *Le Tombeau des lucioles*, un documentaire sous forme de dessin animé, *L'Histoire de la rivière Yana*. D'autre part, les bombardements et les villes rasées seraient très coûteux à réaliser au cinéma. Par ailleurs, l'animation me semble dans ce cas plus adaptée pour

bien faire sentir le temps qui passe.

Enfin, il aurait été difficile, voire impossible, de faire jouer le rôle de la petite Setsuo à une enfant de quatre ans. Des comédiens ne pourraient jamais atteindre la précision et la pureté des Setsuko et Seita dessinés. Le crayon, des milliers de dessins, des erreurs mille fois corrigées peuvent montrer cette émotion. Modifier à volonté l'expression des visages, gommer, recommencer à l'infini : jamais un acteur n'aurait la patience nécessaire. Pour approcher ce que je recherchais pour Setsuko, il aurait fallu des centaines de prises avec une fillette, même surdouée. J'aurais été un véritable bourreau d'enfant !

Précisément, le " jeu " de la fillette est surprenant de réalisme, dans sa gestuelle, ses mimiques... Comment avez-vous procédé ?

D'abord, je me rappelle comment étaient mes enfants à cet âge. Ensuite, je me suis rendu dans des garderies d'enfants pour les observer. Ce qui est vrai à propos des personnages l'est aussi pour les paysages, les détails du décor, les mille et un éléments minuscules qui composent une image. L'animation procure une liberté, une créativité que ne possède pas le cinéma traditionnel, et tourner un film me frustrerait considérablement : j'aurais toujours le sentiment d'avoir abandonné le travail en cours...

Le film partage avec Mon voisin Totoro des motifs tels que la mère souffrante, les enfants livrés à eux-mêmes et à leurs peurs, la campagne... Y a-t-il concertation entre Miyazaki et vous lors de l'élaboration de vos scénarios, ce qui expliquerait des goûts et des préoccupations en commun ?

Nous ne parlons pas de nos scénarios. Mais Miyazaki faisait partie de mon équipe à la Tôei, et il a donc entendu mes conseils : " Apprenez à observer au plus près la réalité, pour traiter du cœur des enfants, les réactions d'être aimés, etc. "

Vous montrez les bombardements incendiaires qui ont touché Kobé. Pourquoi avez-vous évité le sujet (sans doute plus attendu) de la bombe atomique, à laquelle le spectateur pense néanmoins constamment ?

Bien sûr la bombe atomique est un problème contemporain, une question qu'il faut traiter. Mais mon sujet était les problèmes rencontrés par deux enfants qui ont perdu leurs parents sous les bombes. Atomiques ou pas, peu importe. J'ai vécu une situation dramatique à l'âge de dix ans : j'ai perdu mes parents pendant deux jours suite à un bombardement. Il y a donc un brin d'autobiographie dans le film.

Lorsqu'elles reviennent dans leur maison, qui fait face à l'abri de Seita et Setsuko, les jeunes filles écoutent Home Sweet Home. Cela a-t-il un sens que ce soit un disque occidental ?

C'est significatif, en effet. Cette chanson était chantée en anglais même pendant le conflit mondial, et on l'entend jouer dans le film chez des Japonais aisés, qui n'ont finalement pas trop souffert de cette guerre.

Vous montrez des adultes ayant tous un comportement dénué de toute solidarité ou compassion (hormis le vieux policier).

Il n'y a aucun parti pris : pendant la guerre, et pas seulement au Japon, les adultes n'ont généralement pas été très bienveillants à l'égard des enfants ; des spectateurs plus âgés que moi m'ont confirmé que cela se passait exactement ainsi. Ce n'était pas de la méchanceté, c'était la guerre ! Je veux que les spectateurs d'aujourd'hui, en voyant l'attitude de la tante, du paysan et des autres adultes, s'interrogent sur l'attitude qu'eux-mêmes auraient dans une situation extrême.

Pouvez-vous nous parler de votre film Les souvenirs ne s'oublient jamais (Only Yesterday / Omohide poro poro) ?

C'est l'histoire d'une jeune citadine de Tokyo qui part à la campagne pour les récoltes. Le film se déroule à deux époques : les années 60 et le présent. J'ai voulu décrire les petits riens quotidiens

qui sont très importants pour les adolescents et peuvent paraître ridicules aux adultes. Or ces petites choses sont parfois déterminantes pour l'avenir des jeunes. Le film a beaucoup séduit les jeunes filles japonaises, qui s'y sont reconnues

L'idée de votre dernier film, Pompoko (Heisi tanuki gassen pompoko), vient-elle d'Hayao Miyazaki, qui s'était déjà plu à mettre en scène dans Porco Rosso un animal que les Japonais affectionnent mais ne respectent pas ?

J'avais en fait parlé à Miyazaki de l'idée de réaliser un film sur les *tanukis* à plusieurs reprises depuis quelques années. Mais il est directeur des studios Ghibli : c'est donc lui qui a décidé quand il était temps de mettre le film en chantier.

La faculté de transformation des tanukis appartient-elle réellement à la mythologie japonaise ou est-elle le fruit de votre imagination ?

Ce n'est pas à proprement parler de la mythologie, avec tout le sérieux que cela suppose. C'est plutôt une tradition familière : le *tanuki* -- le blaireau japonais, animal peu intelligent, comparé au renard ou au loup, par exemple -- peut prendre toute apparence, de la bouilloire à l'humain, mais on se moque facilement de lui. Quant à l'histoire racontée dans le film, je l'ai imaginée. Dans la légende, ils peuvent se transformer en être humain : s'ils étaient intelligents, avec cette capacité, on ne devrait pas en trouver autant écrasés sur nos routes ! Je me suis dit que peut-être les *tanukis* ont perdu ou oublié cette faculté de se métamorphoser

Le propos du film s'inscrit-il dans un courant de prise de conscience écologiste au Japon ?

C'est un des éléments qui a contribué au succès du film. Je voulais montrer le monde actuel par les yeux des *tanukis*. Finalement, ce qui leur arrive, c'est ce que nous vivons : nous sommes des *tanukis* obligés de nous déguiser en citadins ! C'est particulièrement vrai, par exemple, pour les ruraux qui viennent travailler à Tokyo, et qui sont victimes du stress, des maladies cardiaques... Il y a aussi une certaine magie à restituer par l'image ce qui a disparu : les hydravions italiens dans *Porco rosso*, la campagne autour de Tokyo dans *Pompoko*. L'extension urbaine est une réalité vécue par beaucoup de Japonais -- et cela doit être la même chose pour les Français -- et ils partagent souvent les idées développées dans le film à ce sujet. Un autre point important est que le *tanuki* est une espèce minoritaire. Au Japon, au nord d'Hokaido, vit l'ethnie des *Aïnous*, les premiers habitants de l'archipel, avant l'arrivée des Japonais, qui subissent aujourd'hui un sort comparable à celui des Amérindiens en Amérique du Nord et des Indios en Amérique du Sud : ces races minoritaires, parquées dans des réserves, sont confrontées à la race dominante. Cela peut se traduire par des positions extrêmes comme le terrorisme, ou encore par un refuge dans la religion. Les *tanukis* représentent ces minorités opprimées, et le film décrit les différentes voies qui s'offrent à eux.

A ceux qui veulent tuer ou chasser tous les hommes, certains tanukis demandent d'en garder quelques uns, pour pouvoir continuer à manger des hamburgers ! Cette dénonciation de l'aculturation, plus qu'une minorité, ne vise-t-elle pas le Japon tout entier ?

C'est un signe d'humeur, en effet, mais c'est aussi la réalité, concernant les *tanukis* ! Ceux-ci ont toujours côtoyé les hommes qui conquéraient leur territoire, d'abord en déboisant pour cultiver, puis en urbanisant les campagnes. Ils mangent certaines plantes de jardin et fouillent dans les poubelles. Ils ont donc toujours vécu avec les humains

Le public japonais a-t-il vu les symboles le concernant ?

Beaucoup de gens ont pleuré quand les *tanukis* reconstituent par l'illusion le paysage tel qu'il était avant l'extension du grand Tokyo.

Propos recueillis par Gilles Ciment à Annecy le 4 juin 1995 (et publiés dans Positif n°425-426, juillet-août 1996) Merci à Futaba Ueki pour la traduction.

3. ANALYSE DU FILM

1. Analyse générale

Peu avant les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, les attaques aux bombes incendiaires sur les secteurs civils densément peuplés des principales villes japonaises ont été les plus destructives de l'Histoire. Les feux ont fait rage avec une telle férocité que beaucoup n'ont pu s'échapper et sont morts dans les flammes. Les nuages, chargés de la cendre des bâtiments en flamme, font tomber des douches de pluie noire. Dans ce cadre de désolation et ces conditions cauchemardesques, Seita et Setsuko, deux lucioles égarées, débutent leur ultime voyage ensemble.

Seita fait de son mieux pour protéger sa petite soeur des horreurs qu'ils rencontrent le long du chemin. Après avoir vu sa mère entre la vie et la mort, le corps entièrement brûlé, il dit à Setsuko qu'elle doit attendre un peu avant qu'ils puissent aller la voir. La petite fille est contrariée. Elle trouve aussi étrange que Seita ait récupéré l'anneau de leur mère alors qu'il lui a dit qu'elle se trouvait dans un hôpital loin de là. De façon subconsciente, Setsuko sent que quelque chose ne va pas. Refusant d'écouter les paroles apaisante de son frère, elle va s'accroupir un peu plus loin et commence à sangloter doucement. Alors, dans une tentative désespérée de distraire sa soeur de ses inquiétudes, Seita commence à faire des acrobaties sur une barre fixe. Mais les jeux du garçon n'ont aucun effet sur Setsuko, qui ne regarde même pas. Ce n'est pas un jouet que la petite fille désire mais bien la présence réconfortante de sa mère. Malheureusement le cadre désertique choisi pour la scène donne l'impression qu'ils sont désormais seuls au monde.

Plus tard, les deux enfants se rendent sur une plage, comme celle où ils avaient l'habitude d'aller en vacances avec leur mère. Une manière de remonter le temps... Jouant dans le sable, Setsuko découvre un cadavre. Elle demande à son frère si l'homme dort ; il lui dit de ne pas regarder. La triste vérité est qu'indépendamment de la direction dans laquelle ils regardent, ils ne peuvent pas échapper aux réalités de la guerre. En dépit de la volonté de Seita, le spectre de la mort envahit constamment leur monde illusoire. Dans une des scènes les plus intenses du film, Seita voit sa soeur jouer par terre. Quand il lui demande ce qu'elle fait, elle répond qu'elle enterre les lucioles de la même manière que leur mère avait été enterrée. On lui avait dit la dure vérité il y a bien longtemps... et Seita réalise tragiquement que tous ses efforts pour la protéger étaient vains.

C'est des solides fondations familiales que Seita tire la force pour continuer à se battre. Leur mère était chaleureuse et sensible, et leur père était fort et fier. Comme la plupart des enfants, Seita et Setsuko dépendent totalement de leurs parents pour leur fournir une base sûre sur laquelle s'appuyer pour se lancer dans la vie. Après avoir bravé seul les bombardements, après avoir réussi à s'enfuir et à protéger sa petite soeur, Seita suppose que leur mère les attendra, et que leur père " les vengeront ". Il assure à Setsuko qu'une fois réunis avec leurs parents, tout ira bien. Mais leur mère a été blessée lors des bombardements. Elle succombera à ses blessures, son corps infesté de vers est rapidement emporté puis jeté dans une fosse commune.

Tous les espoirs de Seita reposent maintenant sur le père. Plus tard, pourtant, il apprend que même le père dont il était si fier a perdu la guerre pour le Japon. Comme s'il était encore vivant, Seita lui lance "comment as-tu pu nous faire ça?". Son père a disparu sans laisser une trace et désormais tout qu'il reste à Seita est Setsuko. Mais de toute la famille entière, elle est la plus fragile, la moins apte à survivre dans les conditions difficiles qui sont les leurs. Couverte de morsures d'insectes et d'éruptions cutanées, émaciée, et souffrant de diarrhée à cause de la malnutrition, Setsuko voit son état se dégrader. Voyant le dernier pilier de sa famille commençant à s'effriter, Seita entreprend de tout faire pour la sauver. Malheureusement, il est déjà trop tard. Setsuko s'endort une dernière fois pour ne plus jamais se réveiller. Seita a vu la guerre emporter sa famille entière et sa raison de vivre...

Dans une entrevue, Nosaka a avoué qu'ayant été l'unique survivant, il s'est senti coupable de la mort de sa soeur. Dans les moments difficiles, il s'était souvent nourri d'abord, et sa soeur en

second lieu. Ce sentiment de culpabilité hantera Nosaka pendant des années. Il écrira ainsi une nouvelle sur cette tragique expérience, dans l'espoir de purger les démons qui le tourmentent. Le même tourment que connaît Seita. Près des braises rougeoyantes des cendres de sa soeur, il s'assied, absorbé dans sa tristesse, mangeant son dernier repas avec elle. Par négligence, il a entraîné sa mort, de sorte que lui puisse vivre comme il le rêvait. Désormais, toute la nourriture du monde ne peut pas remplir le vide qu'il ressent dans son coeur. Maintenant que sa soeur s'en est allée, le jeune garçon réalise l'inutilité de son existence. Recherchant ce qu'il a perdu, il descend à la gare et décide de rejoindre sa famille en se laissant mourir.

La version animée du *Tombeau des lucioles* par Takahata demeure en grande partie fidèle à l'histoire originale à une exception principale - les fantômes. Dans la nouvelle, l'identité du narrateur n'est pas claire, mais on peut supposer que c'est la voix de l'auteur (du moins en partie). Ce narrateur raconte l'histoire dans la perspective de la troisième personne. Dans le film, l'esprit de Seita est libre de se déplacer, et comme narrateur, parle dans la perspective de la première personne. Le monde des fantômes est lavé dans rouge léger - le séparant visuellement du monde des vivants. Cette couleur n'évoque étonnamment ni la colère ni l'inquiétude, mais plutôt la chaleur et la sérénité. Le film commence par la mort de Seita. C'est la fin d'un voyage, et le commencement d'un autre. Nosaka, comme esprit de Seita, est le fantôme de son ancien individu. Il emmène l'esprit de Setsuko avec lui et tous deux montent à bord d'un train qui les fait revenir dans le temps. Examinant le passé, Seita retrace sa vie, pendant qu'ils visitent chaque endroit familial.

Le premier flash-back de Seita est déclenché par l'écho de la réplique nostalgique de Setsuko "si nous nageons, nous aurons faim." Pendant une chaude journée d'été, avant la guerre, les deux enfants s'amuse à la plage. Pendant que Seita nage jusqu'à une bouée et regarde vers le rivage, l'ondulation lente et silencieuse des vagues apaise ses inquiétudes. Leur mère, dans un beau kimono, vient les prévenir que le déjeuner est prêt. Elle a préparé des nouilles froides et les boissons fraîches, et elle les évente doucement pendant qu'ils mangent. A ce moment-là, ils ont une maison où aller, plus qu'il ne faut à manger, et une mère affectueuse qui s'occupe d'eux. Mais c'est le passé. Indiquant qu'un danger approche, les pleurs d'une sirène tirent Seita de ses souvenirs. Le rappelant à la dure réalité, il assiste aux retrouvailles d'une jeune femme et de sa mère devant l'hôpital de Kaisei - le même hôpital qui aurait peut-être pu sauvé leur mère. La journée à la plage a fatigué et affamé les deux enfants, mais ils ont une longue route à faire avant de retrouver le foyer peut accueillant de la tante.

Le deuxième flash-back se produit peu de temps après le premier. La tante prend les kimonos de la mère, en vue les échanger contre du riz. On ne sait pas vraiment si, à ce moment-là, elle a déjà parlé à Setsuko au sujet de la mort de leur mère. Cependant, elle insiste sur le fait que désormais ses affaires ne sont plus aucune utilité, et parle à Seita à son sujet au passé. Setsuko, qui ne dormait pas et avait écouté la conversation, se lève soudainement et en pleurs tente de toutes ses forces d'empêcher sa tante d'emporter les biens de sa mère. Son frère est obligé de la retenir. Regardant la scène, le fantôme de Seita se détourne et couvre ses oreilles ne pouvant supporter les cris de révolte de sa petite soeur. La vue du kimono de sa mère lui rappelle un des moments passés heureux. C'est le printemps et la famille s'est réunie pour une photo sous les cerisiers en fleur. Le père de Seita le tapote sur le dos tandis que Setsuko embrasse la mère, se blottissant contre son kimono. La chute des pétales de fleur des cerisiers se dissolvent bientôt, en grains de riz blancs qui coulent d'un récipient - des souvenirs qui se transforment en alimentation précieuse.

Dans une entrevue, Nosaka a raconté que juste après avoir récupéré les ossements de sa soeur et commencé à errer sans but, l'électricité a été rétablie dans la ville. Les lumières ont balayé l'obscurité d'un coup. Après avoir lutté en enfer, il se retrouve soudainement au paradis. A la fin du film, Seita et Nosaka sont arrivés au terme d'une longue et douloureuse expérience. Des décennies après les événements que Nosaka a vécus et des années après sa semi-autobiographie thérapeutique, c'est Takahata qui met en quelque sorte un terme, avec sa version

de l'histoire, au voyage de Seita et à l'agonie personnelle de Nosaka. En laissant Seita mourir et rejoindre à sa soeur, il permet aux enfants de se retrouver dans un monde exempt de faim, de peur, et de violence. Avec ce film, il a finalement chassé les derniers démons de Nosaka. On peut donc considérer que "Hotaru Haka" finit sur une note positive, malgré le sentiment amer de révolte et d'injustice que l'on ressent. Le passé mène au futur, comme la guerre mène à la paix, comme la mort mène à la vie, et comme l'obscurité mène à la lumière. La dernière scène du film montre les fantômes de Seita et Setsuko partageant un moment de silence et regardant au loin les lumières d'une métropole moderne. Le monde a été reconstruit et vit maintenant dans un âge de paix. Les lumières rougeoient comme les lucioles de la vie.

2. Analyse détaillée d'une séquence : la mort de Seita.

Séquence n° 1: la mort de Seita vu par son double fantomatique assiste à son agonie, une nuit de septembre 1945, dans un hall de gare désert.

Plan 1 - Ecran noir. Vrombissement assourdissant, comme un train lancé à vive allure. Puis le silence. Un jeune garçon en uniforme d'écolier, apparaît progressivement, face à la caméra, immobile, dans la lumière rouge qui découpe sa silhouette sur le fond noir de la nuit. Les yeux comme masqués par l'ombre de sa visière, il ne desserre pas les lèvres tandis que résonne sa voix off : « la nuit du 21 septembre 1945, je suis mort ». Soudain, son regard change d'axe, comme pour suivre la scène qui se déroule devant lui, à sa droite.

Plan 2 - Dans la pénombre, un large pilier cerné par un halo de lumière. Quelques objets aux formes estompées disparaissent à vue, suggérant un retour au passé, tandis qu'apparaît, au côté opposé, un jeune corps amaigri adossé à la maçonnerie. On devine qu'il s'agit du même personnage - Seita - représenté dans son agonie, la fatidique nuit de septembre 1945.

Plan 3 - Le garçon en uniforme - double fantomatique de Seita - s'avance, le regard fixe.

Plan 4 - La caméra s'est elle aussi sensiblement rapprochée. Le fantôme de Seita entre dans le champ (raccord dans le mouvement), sur le côté droit du cadre et s'immobilise de trois quart dos. L'angle de vue souligne la mise en abîme: le spectateur observe à distance le double fantomatique assistant lui-même à l'agonie du personnage.

Plan 5 - Depuis les pieds nus du moribond - en gros plan -, la caméra remonte le long du corps vêtu de haillons, manifestant une attention documentaire aux détails : une main ouverte au bout d'un bras ballant, les épaules affaissées, le visage terreux. Le regard est fixe, mais une faible respiration anime encore le buste du garçon.

Plan 6 - Lumière du jour. Adoptant un point de vue aérien, la caméra redevenue fixe mais plongeante, révèle l'environnement de la scène : une « salle des pas perdus » arpentée par des voyageurs affairés, parmi lesquels plusieurs adultes en uniforme. Un homme, rasant le pilier, évite de justesse les jambes du garçon dont il s'écarte vivement et qu'il contourne en pestant. « Quelle vermine! » Derrière le pilier, dépassent les pieds nus d'un autre misérable.

Plan 7 - La caméra, revenue à hauteur d'homme, offre un plan d'ensemble sur le hall de la gare, avec son enfilade de piliers. Tandis que les passants se croisent, les commentaires vont bon train : «- Quelle saleté ! ». «- Il est mort? ». Les voix off, bien que distinctes et proches, restent anonymes, tout comme les passants qui suivent des trajectoires autonomes. Le cadre - qui découpe les corps - renforce cette perception fragmentaire de l'environnement humain.

Plan 8 - Plan en légère contre-plongée, sur le mourant. Bien que la caméra se soit rapprochée, le visage de Seita, tête baissée, n'est toujours pas visible. L'identité du personnage, au milieu de la foule, se réduit donc à un corps lui aussi anonyme. La voix d'un badaud évoque l'arrivée

imminente des Américains. Une femme - dont on n'aperçoit que les jambes et une main - dépose furtivement quelques vivres devant le garçon et s'éloigne.

Plan 9 - La caméra cette fois a changé d'axe et livre un gros plan sur le visage du garçon, hagard. Aucun mouvement perceptible sauf celui de la caméra qui s'approche en un très lent zoom avant. L'environnement sonore de la gare s'est estompé pour laisser place aux voix intérieures du personnage. Une petite fille appelle : «- Maman ? » tandis que celle de Seita questionne : «-Quel jour sommes-nous ? ». Au même instant, la tête du garçon bascule en avant, entraînant avec elle le corps tout entier qui s'affaisse comme une marionnette dont on viendrait de couper le dernier fil.

Plan 10 - Lumière nocturne. Plus aucun bruit La gare semble déserte. Le jeune garçon à terre, en position foetale, sur le dallage sombre.

Plan 11 - Gros plan sur le visage inerte du garçon allongé, le regard fixe. Dans un bourdonnement, une mouche vient se poser sur sa joue et s'envole au moment où ses lèvres balbutient un mot qui s'exhale dans un dernier souffle : « Setsuko... »

Plan 12 - Un bruit de pas qui approchent. Un balayeur - dont la seule partie inférieure du corps est visible - entre dans le champ, un seau et un balai à la main, et s'immobilise devant Seita gisant au pied du pilier.

Plan 13 - La caméra s'est éloignée. Et si l'on voit maintenant le balayeur en pied, les traits de son visage sont indistincts. Avec le manche de son balai, l'homme secoue la dépouille du garçon pour s'assurer de son décès : « Encore un ! ». Puis il s'accroupit et l'inspecte. Un second balayeur vaque dans la salle désertée où gisent ça et là d'autres enfants agonisants. Au côté du mort, le premier balayeur découvre une énigmatique petite boîte rouge. Comme il l'agite, un tintement mat se fait entendre. Son collègue lui conseille de jeter l'objet.

Plan 14 - Par la baie ouverte, le balayeur prend la pose d'un lanceur de base-ball pour lancer la petite boîte devant lui, le plus loin possible. Bruits d'insectes.

Plan 15 - La boîte rebondit bien haut, au-dessus des herbes sombres....

Plan 16 - ... et s'échoue au sol. Le choc fait sauter le couvercle : des éclats blancs, échappés de la boîte, se répandent sur le sol. Quittant l'abri des végétaux, de petites sphères vertes phosphorescentes - des lucioles - s'envolent dans les airs tandis que naissent les notes mélancoliques d'une ritournelle enfantine.

Plan 17 - Plan d'ensemble sur l'étendue végétale. Les boules lumineuses qui montent vers le ciel forment comme une constellation d'étoiles. Le rouge irradie progressivement les hautes herbes parmi lesquelles une silhouette enfantine se redresse, évoquant la poupée d'une boîte à musique. C'est une petite fille, la tête coiffée d'un capuchon.

Plan 18 - Point de vue opposé. La caméra, placée dans le dos de la fillette, dévoile la façade sombre du hall de gare. Par la baie ouverte, dans la pénombre de la salle, le corps du garçon à terre. La succession des plans, comme l'angle de vue utilisé ici, reprend le dispositif des plans 1 à 4. Le personnage apparu face à la caméra, est maintenant présenté de trois quart dos, regardant le corps de Seita. La distance qui sépare chacun des jalons visuels de cette nouvelle mise en abîme est plus importante, elle accentue ainsi la profondeur de champ. Mais c'est aussi le spectateur qui est « mis à distance »...

Plan 19 - Dans la lumière rouge, gros plan sur la petite fille - l'esprit de Setsuko - de face. Soudain saisie d'inquiétude, elle s'élance en avant, prête à lancer un appel. Mais une main la retient par l'épaule. La caméra remonte le long du bras inconnu, à mesure que la fillette se

retourne, pour découvrir le visage de Seita, au sourire apaisant. Dans ce geste se devine toute l'affection fraternelle du personnage pour cette petite fille candide.

Plan 20 - Plongée en vue subjective sur Setsuko - la caméra est placée au côté de Seita. La fillette, qui reconnaît son frère, se retourne, le visager rayonnant de joie. L'apparition de l'esprit de Seita, qui s'intercale au plan 19, entre la petite fille et la caméra, construit une relation triangulaire qui place désormais le spectateur dans une position d'accompagnement vis-à-vis des deux enfants.

Plan 21 - Seita sourit à son tour. Il hoche la tête en signe d'assentiment et se penche vers la fillette.. Signe d'approbation qui lie les trois parties entre elles : le garçon confirme ainsi à sa soeur qu'ils se sont bien retrouvés. Et le spectateur est non seulement le témoin mais le complice de ces retrouvailles puisqu'il a vu et - a donc reconnu - Seita avant sa soeur.

Plan 22 - Plan large sur les enfants, raccordé dans le mouvement au précédent. Environné du scintillement des lucioles, Seita, avec des gestes attentionnés, arrange le petit capuchon sur la tête de sa soeur, puis il s'accroupit dans l'herbe. La fillette ne le quitte pas des yeux. Ces gestes matériels, qui renouent avec ceux de la vie, invitent à penser que les deux esprits se préparent à marcher sur les pas de leur existence passée. Tout suggère que le double de Setsuko attendait celui de Seita pour reprendre une promenade interrompue.

Plan 23 - Gros plan subjectif sur la main de Seita qui ramasse la petite boîte en métal échouée dans l'herbe. Un tintement mat se fait entendre. Entre les doigts du garçon - et sous ses yeux - l'objet reprend subitement l'apparence intacte de son état originel. La gangue de boue disparue, une étiquette au dessin coloré, indique - en caractères japonais - « Bonbons Sakuma »

Plan 24 - Seita se redresse. Il donne la boîte à sa soeur qui la secoue pour entendre encore le bruit des bonbons contre le métal, puis la presse contre son coeur. Seita s'avance vers la fillette, se penche légèrement pour lui tendre la main et l'entraîne avec lui dans sa marche. Les deux personnages sortent du champ à gauche. Sur le fond noir de la nuit, où brillent les insectes lumineux, vient s'inscrire le titre du film : « Le Tombeau des lucioles ».

Plan 25 - Un quai de gare désert, la nuit, baigné de lumière rouge. Par le bord droit de l'écran, un train, formé de deux wagons, entre dans le cadre et, sans marquer d'arrêt, s'éloigne comme en direction du passé. Le bruit du train se mêle à la mélodie enfantine tandis que s'affiche à l'écran le générique.

Plan 26 - Autre vision fantomatique. Plan d'ensemble en contre-plongée. Le train, sortant d'un tunnel, traverse un pont et disparaît. Suite du générique.

Plan 27 - Vue de l'intérieur du wagon désert, écrasés par la lumière des plafonniers, Setsuko et Seita sont assis immobiles, côte à côte, sur une banquette. Derrière eux, le passage d'un point lumineux sur le bord de la voie, donne la mesure de la vitesse du train. Au premier plan, une luciole traverse le cadre en voletant. Setsuko approche de ses yeux la boîte en métal.

Plan 28 - Plan rapproché sur les deux enfants. Seita, parfaitement immobile, le regard fixé devant lui. L'ombre de sa visière masque à nouveau le haut de son visage. Comme Setsuko tente vainement d'ouvrir la boîte de bonbons, Seita, sortant finalement de sa torpeur, dévisse le couvercle récalcitrant. La gamine fait glisser dans le creux de sa main deux bonbons qu'elle partage avec son frère. Chacun savoure sa sucrerie - comme un souvenir délicieux - tandis que la lumière orangée d'une luciole parcourt l'espace, croisant à l'occasion un feu rouge clignotant. Un signal sonore - une sirène? - retentit.

Plan 29 - Les deux wagons traversent un pont, cette fois de la gauche vers la droite, quand une lumière rouge - aussi soudaine et violente qu'un éclair - vient subitement embraser l'image,

baignant le paysage d'un rougeoiement persistant. Est-ce le signe d'un retour effectif au passé ? Quoiqu'il en soit, la musique a disparu et le vrombissement sourd du train vient se confondre avec le roulement d'explosions lointaines.

Plan 30 - Dans le wagon, Seita et Setsuko se sont retournés pour observer à travers les vitres. La masse sombre des toits des maisons défile devant l'horizon embrasé par les flammes. Dans le ciel rougeoyant, des torches descendent lentement en petites grappes vers le sol. Au-dessus, les silhouettes sombres d'une multitude d'avions bombardiers.

Plan 31 - Gros plan de trois quart face sur les deux enfants observant attentivement la scène. Le regard du garçon est grave. Un sifflement strident monte graduellement pour se confondre avec le grondement des bombardiers. La lumière passe alors du rouge au jaune, avant de virer à un blanc intense où va se fondre l'image des deux enfants, comme sous l'effet d'une corrosion lumineuse.

4. ANNEXES:

1. Quelques dates majeures du cinéma japonais d'animation

Au Japon, l'animation n'est pas un registre cinématographique mineur. Bien au contraire, il s'adresse à des publics très divers. Bien évidemment, il est apprécié des enfants, mais il peut aussi passionner les adultes au travers de productions spécialement réalisées à leur intention. En Occident, on parle souvent improprement de « manga » pour qualifier le cinéma d'animation japonais. Or au Japon, ce terme sert aujourd'hui à désigner la bande dessinée. C'est le célèbre peintre graveur KATSUSHIKA Hokusai qui, en 1814, créa le terme générique *manga*, pour nommer un ensemble de ses travaux.

1917: les débuts de la production japonaise d'animation, à travers les premiers films de trois pionniers : SHIMOKAWA Ôten, KITAYAMA Seitarô et KÔUCHI Jun.ichi. Dans les années 1920, ils sont rejoints par l'animateur de papier découpé MURATA Yasuji, et par deux disciples de KITAYAMA, YAMAMOTO Sanae et KIMURA Hakusan.

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

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

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

1958: *la Légende du serpent blanc* de YABUSHITA Taiji est le 1^{er} long métrage de Tôei.

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

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

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

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

1977 : *le Croiseur spatial Yamato*, adaptation animée d'un *space opera* tragique en bande dessinée de MATSUMOTO Reiji, déclenche un engouement désigné au Japon par le terme d'« *anime-boom* ». Cet auteur se verra adapté à maintes reprises dans les années suivantes, avec

des titres comme **Galaxy Express 999** ou **Albator**.

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

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

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

1988: **le Tombeau des lucioles** de TAKAHATA et **Mon voisin Totoro** de MIYAZAKI sortent en salles en un programme commun ; avec **Akira**, ÔTOMO Katsuhiro adapte lui-même sa bande dessinée au cinéma.

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

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

2001 : sortie du film **le Voyage de Chihiro** de MIYAZAKI Hayao. En trois mois à peine d'exploitation, le film bat tous les records d'entrées au Japon (déjà plus de 18 millions de spectateurs). En octobre, ouverture à Tôkyô

2. Calendrier historique

Depuis janvier 1945, de nombreux raids eurent lieu sur le Japon. Le 19 mars 1945, Tokyo fut bombardée par 234 B-29 qui larguèrent leurs bombes incendiaires. 26 kilomètres carrés de la ville furent rasés et 84 000 habitants tués. A la mi-juin, 4 grandes villes japonaises avaient été détruites, mettant 9 millions de Japonais à la rue. Le Japon était soumis à un bombardement constant. Lors de ces bombardements, l'aviation américaine perdit 343 avions et 243 équipages. Le 16 juillet 1945 à Los Alamos au Nouveau-Mexique, la première bombe atomique fut mise à feu par l'équipe de Robert Oppenheimer. C'est alors qu'Hiroshima (alors 7e ville du Japon, centre industriel de guerre et comptant 343 000 habitants), fut choisie par l'état-major américain comme cible de la bombe atomique. Le 26 juillet 1945, lors de la conférence de Potsdam, les Alliés exigèrent de Tokyo une capitulation inconditionnelle sous peine de "destruction totale". Les Japonais refusèrent de se rendre.

Nagasaki

Après le refus du Japon, il fut décidé de bombarder Nagasaki, ville comptant 250 000 habitants. Le 9 août 1945, le B-29 Bockscar piloté par le major Sweeney largua la bombe atomique Fatman sur Nagasaki. 60 000 personnes moururent en l'espace de quelques secondes et bien d'autres ensuite par les radiations. Le lendemain, le Japon accepta de capituler et l'empereur Hirohito l'annonça lui-même à la radio le 14. La guerre du Pacifique était terminée.

Hiroshima

Le 6 août 1945 à 8h15 du matin, le B-29 Enola Gay piloté par le colonel Paul Tibbets, largua la bombe atomique Little Boy sur Hiroshima. 71 379 personnes furent tuées sur le coup et beaucoup d'autres périrent du fait des radiations. Après cela, les États-Unis dirent au Japon de se rendre sous peine de voir d'autres bombes atomiques tomber sur ses villes. Le gouvernement japonais refusa.

Mars

9 Mars 1945

279 Boeing B-29 basés dans les îles Marianne entament une campagne de bombardements incendiaires à basse altitude contre les villes japonaises dont Tokyo.

16 Mars 1945

La résistance japonaise à Iwo Jiwa se termine. La victoire a été très coûteuse pour les américains puisque 6 891 Marines sont morts et 18 070 hommes ont été blessés. Cependant Iwo Jiwa se révèle être une base de secours très utile puisque à la fin de la guerre 2 251 Boeing B-29 auront utilisé l'île pour des atterrissages d'urgence.

17 Mars 1945

307 Boeing B-29 larguent 2 300 tonnes de bombes incendiaires sur Kobe au Japon.

21 Mars 1945

La première sortie d'un Yokosuka Ohka, un avion suicide japonais, est un échec.

Avril

1 Avril 1945

Les avions suicide japonais Ohka réalisent leur premier succès en endommageant sérieusement le cuirassé américain USS West Virginia et trois autres navires dont le porte-avion britannique HMS Indefatigable.

7 Avril 1945

Le croiseur cuirassé japonais de 71 000 tonnes, le Yamato, et quatre destroyers sur huit qui tentaient d'empêcher le débarquement américain à Okinawa sont coulés par des attaques aériennes permanentes d'avions embarqués de l'US Navy.

Les Boeing B-29 seront désormais escortés par des chasseurs pour toutes leurs missions sur les îles principales japonaises.

12 Avril 1945

Le destroyer américain USS Mannert L. Abele est coulé par un avion suicide japonais de type Ohka au large d'Okinawa.

30 Avril 1945

Adolf Hitler et Eva Braun se suicident dans le bunker de la Chancellerie à Berlin.

Mai

7 Mai 1945

La signature de la capitulation sans condition de toutes les troupes allemandes est signée au quartier général du Général Eisenhower. La signature est ratifiée à Berlin et la guerre en Europe se termine officiellement à minuit.

22 Mai 1945

Les autorités américaines annoncent que des ballons japonais ont touché les Etats-Unis et continueront de les toucher. Un ballon est tombé dans le Montana et un autre en Colombie britannique.

Juillet

2 Juillet 1945

Les autorités japonaises lancent une évacuation massive de Tokyo en raison des raids aériens américains.

10 Juillet 1945

La dernière phase de l'engagement des porte-avions américains débute avec le début des missions de l'US Navy sur les îles principales japonaises.

Août

1 Août 1945

Le Japon reçoit sa plus grosse force de bombardement de toute la guerre. 851 Boeing B-29 bombardent les villes japonaises.

6 Août 1945

Le Colonel Paul W. Tibbets Jr, aux commandes du Boeing B-29 "Enola Gay" du 509th Composite

Group, lâche sur Hiroshima la première bombe atomique. La bombe explose à 8h15 heure locale à 1 900 pieds d'altitude et génère une explosion similaire à celle de 12 500 tonnes de TNT. Des 76 000 bâtiments que comptait la ville, 48 000 sont détruits et 22 000 endommagés gravement. La bombe a rasé 12 kilomètres carrés de la ville et a détruit plus de 80% de ses bâtiments. Les estimations du nombre de victime sont de 71 379 morts et 68 023 blessés.

9 Août 1945

Le Major Charles W. Sweeney lâche une seconde bombe atomique au dessus de Nagasaki par le Boeing B-29 "Block's Car". La cible de l'attaque devait être la ville de Kokura, mais en raison du mauvais temps, c'est la cible secondaire de la mission qui fut visé. En raison de la topographie de Nagasaki avec des collines et des rivières, les dommages ont été bien moins importants qu'à Hiroshima. Mais, 2,3 kilomètres carrés de la ville furent tout de même détruits et les estimations japonaises font part de 25 680 tués et 23 345 blessés.

14 Août 1945

754 bombardiers Boeing B-29 et 169 chasseurs partent pour ce qui sera la dernière mission de guerre de la 20th Air Force.

Le Japon annonce sa reddition sans conditions. **15 Août 1945** Sept avions suicide japonais mènent la dernière attaque Kamikaze de la guerre. **Septembre 2 Septembre 1945** Entourés par la flotte américaine du Pacifique, les dignitaires japonais signent les documents de reddition à bord du cuirassé USS Missouri ancré dans la baie de Tokyo. **10 Septembre 1945** L'USS Midway est livré à l'US Navy à Newport News en Virginie aux Etats-Unis. Il s'agit du premier porte-avion de la classe des 45 000 tonnes livré à la marine américaine.

3. Carte du Japon



4. Extrait du livre

Dans le titre du récit, Nosaka a donné au mot « lucioles » une graphie originale signifiant littéralement: *feu qui tombe goutte à goutte*.

*

*

*

Dos voûté en appui contre le béton dénudé sous la mosaïque tombant en capilotade d'un pilier de la sortie « côté plage » dans la gare des chemins de fer nationaux à Sannomiya, cul par terre, jambes étendues toutes raides ; et bien que rôti tant et plus par le soleil, bien qu'il ne se fût plus lavé depuis près d'un mois, sur ses joues décharnées stagnait une blafarde blancheur ; ses yeux fixaient des silhouettes d'hommes qui - fanfaronnades d'âmes que la nuit gonflait d'orgueil ? - allumaient des torchères et proféraient des injures, à tue-tête, comme des forbans ; ou bien le matin, parmi les élèves se dirigeant comme si de rien n'était vers l'école, il reconnaissait aux balluchons blancs se détachant sur les costumes kaki le lycée de Kôbe, aux cartables sur le dos l'école municipale, aux différents cols des marinières portées sur de larges pantalons les lycées Ken.ichi, Shin.wa, Shôin ou Yamate, et dans ce flot de jambes défilant indéfiniment à côté de lui, ceux qui machinalement avaient baissé les yeux sur l'étrange puanteur - s'ils pouvaient ne s'être aperçus de rien! - ceux-là, perdant leur sang-froid, sursautaient et s'écartaient de lui, Seita, qui déjà n'avait plus la force de se traîner jusqu'aux latrines, à un jet de pierre de là.

Il y en avait un sous chacun des gros piliers de trois pieds de côté, de ces petits vagabonds assis comme sous la protection d'une mère, qui s'étaient ainsi rassemblés dans cette gare, peut-être parce qu'il n'y avait nul autre endroit où on leur permit d'entrer ; peut-être était-ce d'avoir languï après un lieu toujours peuplé par les foules ; peut-être était-ce pour l'eau qu'ils y pouvaient boire, ou dans l'espoir de quelque aumône capricieuse : dès les premiers jours de septembre, c'était à coups de cinquante *sen* le verre de sucre calciné dilué à l'eau et mis dans des bidons de fer qu'avait commencé le marché noir sous le pont de la voie ferrée à Sannomiya, avant que ne surgissent presque aussitôt les patates vapeur, les boulettes de patates, les boulettes de riz, les gâteaux de riz grillés aux haricots, les pâtes de riz grillées au sirop de haricot, les boules de pain farcies, les nouilles, les bols de riz garnis, les riz au curry, et puis les pâtisseries, blé, sucre, fritures, viande de boeuf, lait, conserves, poisson, eau-de-vie, whisky, poires, pamplemousses du pays ; les bottes de caoutchouc, chambres à air pour bicyclettes, allumettes, cigarettes, *tabi* de travail, bambinettes, couvertures de l'armée, brodequinet uniformes militaires, demi-bottes, avec des qui vous avaient à peine mis sous le nez, pour 10 yen là, 10 yen!» la boîte à repas en aluminium préparée le matin même par leur femme et bourrée de gruau, que «pour 20 yen, 'vous dis, 20 yen!», on vous brandissait déjà, suspendues au bout de quelques doigts, les godasses l'on avait aux pieds. Errant au hasard des effluves de nourriture, Seita avait péniblement les deux bouts pendant quinze jours en revendant à un fripier établi sur une simple natte de paille, les souvenirs laissés par sa mère : un sous kimono, un obi, un faux col et un cordon de ceinture, dont les couleurs avaient déteint en baignant dans l'eau au fond d'un abri antiaérien, puis c'étaient son uniforme de collégien en fibranne, ses guêtres, ses chaussures qui y étaient passés, et il se demandait s'il allait finalement y laisser son pantalon, mais entre-temps il avait pris l'habitude de passer la nuit à la gare - des qui revenaient apparemment de la campagne où ils avaient été évacués, leurs capuchons encore soigneusement pliés et attachés à leurs sacs de coutil, c'était une famille avec un garçon arborant sur son sac à dos le grand pavois de ses gamelles, bouilloire, casque d'acier, ceux-là lui avaient donné des pâtes faites de son de riz à moitié pourries, leurs rations de secours pour le train selon toute vraisemblance, comme on eût jeté un bagage devenu inutile dans le soulagement d'être arrivé à bon port ; ou bien encore la pitié d'un soldat démobilisé, la compassion d'une vieille femme ayant un petit-fils du même âge, lui avaient-elles valu la grâce d'un reste de pain, de quelques fèves de soja grillées, que toujours l'on déposait en silence, enveloppés de papier, légèrement à l'écart de lui, comme on eût fait pour une *ts*, la nuit, quand tout retournait subitement au offrande au Bouddha - et quand il lui arrivait d'être chassé par les employés de la gare, prenant sa défense, le garde auxiliaire de la police militaire en faction devant l'accès aux quais le repoussait, si bien que, l'eau au moins ne manquant jamais ici, il resta là, prit racine, et

au bout de deux semaines le courage d'en bouger l'avait abandonné.

Une diarrhée terrible ne le lâchant plus, il reprenait Sans cesse le chemin des toilettes de la gare, où-après s'être accroupi il lui fallait se redresser, lesjambes flageolantes, en poussant de tout son corp sur la porte dont la poignée avait été arrachée, puis il marchait se retenant d'une main aux murs, allantcomme un ballon qui se dégonfle, pour se retrouver enfin le dos en appui contre son pilier; bientôt incapable de décoller de là, cependant que la diarrhée l'assaillait sans merci, tant qu'en un clin d'oeil-autour de son derrière ça avait pris une teintejaunâtre, alors Seita, affolé, mort de honte, voulant à tout prix cacher au moins cette couleur - car son corps inerte lui refusait de prendre la fuite -grattait le sol de ses mains pour rassembler un peu de sable et de poussière, de quoi recouvrir la tache, mais ses mains ne pouvant aller bien loin, les gens devaient sans doute se dire à sa vue que ce petit vagabond rendu fou par la faim s'était oublié sous lui et jouait avec sa propre merde.

Mais déjà la faim n'était plus, la soif n'était plus, la tête pendait lourdement sur la poitrine, « Pouah c'est dégueulasse », « P'têt ben qu'il est mort »,« Quelle honte, laisser traîner ça dans la gare alorsqu'les Américains peuvent arriver d'une minute à l'autre », ses oreilles qui seules tenaient encore à lavie pouvaient distinguer toute une variété de bruits, la nuit, quand tout retournait subitement au silence: des *geta'* résonnant dans le hall, le grondement du train, des pas s'élançant soudainement, la voix d'un petit gosse: « Mamaaan !», ou celle d'un homme, là tout près de lui , qui parle entre ses dents , le bruit des seaux d'eau déversés à toute volée par les employés de la gare, "Quel jour qu'c'est aujourd'hui ? »oui, quel jour ça pouvait-y bien être, combien d'temps qu'il était là? dans une lueur de conscience il vit le sol en béton juste sous ses yeux; sans pour autant s'apercevoirqu'il gisait sur le côté dans une posture identique à celle qu'il avait quand il était assis, lecorps plié en deux, les yeux obstinément fixéssur la fine couche de poussière qui, à la surface du sol, frémissait au rythme de sa faible respiration, et se demandant seulement « quel jour qu'y peut être, quel jour qu'c'est ? », Seita expira...

C'était au coeur de la nuit du **21 septembre 1945**, le lendemain du jour où fut décrété le « Plan général pour la protection des orphelins de guerre », et un employé de la gare qui examinait, épouvanté, les vêtements infestés de poux de Seita, découvrit dans sa ceinture de corps une petite boîte à bonbons dont il essaya d'ouvrir le couvercle qui, rouillé sans doute, résista, « Qu'est-ce que c'est que ce truc! », « Laisse tomber va, tu peux fiche ça à la poubelle », « Ç'ui-ci n'en aura pas non plus pour longtemps ; quand ils ouvrent ces grands yeux vides, c'est foutu », fit l'un d'eux, en scrutant la face pendante d'un autre petit vagabond, plus jeune encore que Seita dont le cadavre, à côté, était resté ainsi, pas même recouvert d'une natte, en attendant que le service de la mairie vînt l'emporter ; avec un geste d'agacement l'employé agita la boîte à bonbons, qui émit un cliquetis, et quand, avec l'élan du base-balleur, il la lança en face de la gare, vers un coin obscur déjà envahi par l'herbe drue de l'été, au milieu des décombres laissés par l'incendie, le couvercle sauta sous le choc, une poudre blanche s'échappa, trois petits fragments d'os roulèrent, surprenant les vingt ou trente lucioles cachées dans les herbes, qui s'égaillèrent affolées en une nuée de scintillements avant de se calmer.

Ces os blancs : ceux de la petite soeur de Seita, Setsuko, morte le 22 août au fond de la tranchée d'un abri antiaérien dans le quartier de Manchitani à Nishinomiya, d'une inflammation aiguë des intestins, si l'on en croit du moins la version officielle, car en réalité, percluse de tous ses membres à l'âge de quatre ans, c'était comme dans un profond sommeil qu'elle avait quitté ce monde, de la même manière que son frère en somme : dépérissement dû à la dénutrition.

5 juin. Une escadre de trois cent cinquante B 29 lâcha ses bombes sur Kôbe, anéantissant totalement par le feu les cinq quartiers de Fukiai, Ikuta, Nada, Suma, et Kôbe Est. Seita, élève de troisième année à l'école secondaire, mobilisé comme ouvrier, devait se rendre aux Aciéries de Kôbe, mais ce jour-là, jour de restrictions d'électricité, c'est à la maison, à quelques pas de la plage de Mikage, qu'il entendit l'alerte ; il enterra alors parmi les tomates, aubergines, concombres, et autres petits légumes du potager familial derrière la maison, un brasero en céramique de Seto dans lequel il plaça, selon un plan conçu de longue date, les riz, oeufs,

haricots, beurre, saccharine, bonites séchées, harengs séchées, prunes séchées, oeufs en poudre se trouvant dans la cuisine, recouvrit le tout de terre, débarrassa sa mère de Setsuko qu'il prit à son tour sur son dos, ôta de son support, pour la mettre sous sa chemise, la photographie de son père posant en uniforme, son père lieutenant dans la marine dont on était sans nouvelles depuis son enrôlement à bord d'un croiseur. Comme il savait, depuis les deux bombardements du 17 mars et du 11 mai, qu'il était tout à fait inutile de vouloir éteindre une bombe incendiaire avec une femme et un enfant sur les bras qu'il ne fallait par conséquent pas compter sur la tranchée creusée sous le plancher de la maison, il envoya sa mère se réfugier dans l'abri bétonné construit par l'association du quartier derrière la caserne des pompiers, . et il s'était mis à bourrer son sac à dos des vêtements paternels rangés dans la garde-robe, quand de tous les postes d'observation antiaérienne retentit avec une étrange pétulance un chassé-croisé carillonnant de cloches et à peine eut-il bondi vers l'entrée de la maison qu'il fut submergé par le fracas des bombes sécrasant au sol puis, la première vague passée, il y eut cette illusion que le silence tout d'un coup était revenu, cependant que les B 29 n'en finissaient pas de pousser leurs mugissements oppressants - jusqu'alors, quand il levait les yeux vers le ciel, ce n'était que points infimes, à la limite du discernable, qui filaient vers l'est en traînant derrière eux leurs moutonnants sillages, comme lors du dernier bombardement d'Ôsaka, cinq jours auparavant , où depuis l'abri antiaérien de l'usine il avait contemplés tout bonnement, se faufilant un banc de poissons à travers les nuages, (...)

5. PISTES PÉDAGOGIQUES

1. Le Japon pendant la Seconde Guerre mondiale

Ce dessin animé « à la japonaise » offre ici un tableau saisissant du Japon à l'extrême fin de la guerre. Le « réalisme » de son trait et surtout de son propos, la fidélité à la nouvelle d'Akiyuki Nosaka qui, elle-même, s'appuyait sur une expérience douloureuse de la guerre font de ce film une représentation documentée de cette période sombre de l'histoire.

Avec des élèves plus jeunes (du premier degré notamment), il conviendra d'expliciter certains faits et de rappeler dans les grandes lignes la place qu'avait pris l'empire du Soleil-Levant dans le conflit et le sort qui fut le sien à la fin de la guerre.

Avec des élèves du second degré, on recensera avec profit toutes les notations extrêmement précises du film sur les événements relatés, le blocus du Japon par les Américains, les bombardements massifs et les souffrances dont la population civile a été victime. Une chronologie des derniers mois du conflit, voire une carte du Japon (afin de situer la ville de Kobé) se révéleront utiles.

2. Jours de guerre

La guerre est représentée par un certain nombre de séquences d'un réalisme sans concession. On pourra rappeler celles qui auront certainement marqué le plus jeune public, en les décrivant et en les commentant : la mort « en direct » du jeune garçon (voir plus loin Séquence) ; le bombardement de Kobé, la ville incendiée et surtout la mort et l'incinération de la mère, méconnaissable et putréfiée sous ses bandages ensanglantés.

La guerre est présente tout au long du film, à travers des détails moins évidents mais très significatifs : les alertes qui jettent la population dans les abris ; les familles qui ne se retrouvent plus ; la solidarité qui s'effrite. La vie est surtout marquée par le rationnement et le manque de nourriture : le riz est réservé à ceux qui fournissent l'« effort de guerre », les provisions de sel s'épuisent et l'on a recours à l'eau de mer, la moindre parcelle de terre est cultivée, même en ville... La faim, la malnutrition sont omniprésentes : Setsuko est faible et couverte de boutons ; Seita passe son temps à chercher de la nourriture, quitte à voler dans les champs ou dans les poubelles...

3. La guerre et le jeu

Malgré la misère, la violence et la peur, le film laisse place à des moments de joie et de tendresse. On les rappellera et on montrera comment ils contribuent à rétablir une sorte de vie quotidienne normale. Seita et Setsuko pêchent des coquillages dans la rivière ; ils vont à la mer comme s'il y avait encore des jours de vacances ou de fête ; ils font la cuisine, cuisent la soupe, activités qui font revivre ces temps heureux où leur mère les appelait pour le souper. Enfin, ils attrapent des lucioles : on pourra s'interroger sur le symbole que représentent ces jolis insectes, puis, par contraste, sur le sens terrible du titre du film.

Les activités auxquelles sont contraints Seita et Setsuko sont aussi celles d'enfants qui jouent à être Robinson Crusoe en temps de paix : le frère et la sœur organisent en effet leur survie dans un abri près d'une rivière à la campagne. On pourrait, à l'occasion d'une étude de ce thème, rappeler le film de Soren Kragh Jacobsen, L'étoile de Robinson (Ours d'argent à Berlin en 1997), qui raconte l'histoire du petit Alex, Juif polonais, qui réussit à survivre seul dans le ghetto de Varsovie durant l'Occupation.

4. La vie quotidienne au Japon

Le film peut être considéré sous un angle plus documentaire. Les images qui constituent les décors dessinent un univers cohérent et réaliste, installé dans le temps de la vie quotidienne. Il y a les paysages (que l'on pourra retrouver dans les estampes japonaises) marqués par l'eau, la pluie, la végétation et les cultures, avec les lucioles, les moustiques, le cri du crapaud-buffle et des oiseaux. Il y a aussi la ville, ses rues, ses maisons fermées de panneaux coulissants ou s'ouvrant sur des jardins... Il y a enfin les intérieurs, les vêtements (kimonos, sandales), les repas pris sur tatami, la vaisselle : bols et baguettes... On pourra avec les plus grands revoir des films de Mizoguchi ou de Ozu pour compléter l'inventaire de ces éléments du mode de vie traditionnel japonais.

5. Il y a manga et manga

Les mangas sont arrivés en France dans les années 1990, notamment avec l'adaptation à l'écran de Dragon Ball diffusé par le Club Dorothée. Ils ont immédiatement suscité une vive controverse. Le terme, pourtant, ne date pas d'hier. Il signifie étymologiquement « images dérisoires » et on le doit au peintre Hokusai. Après la Seconde Guerre mondiale, ces BD en format de poche et en noir et blanc, publiées sur papier bon marché, prennent un essor considérable. Elles sont très diversifiées et visent des publics très différents. Les mangas ne sont donc pas tous violents ni tous peuplés de héros surnaturels qui passent leur temps à se battre. Au cinéma, les mangas deviennent des « anims ». C'est aujourd'hui la Toei Animation qui produit et diffuse à travers le monde ces séries très violentes ou, au contraire, à l'eau de rose dont la qualité n'est pas toujours la vertu première et qui suscitent parfois des polémiques en France. C'est cependant à cette école-là que se rencontrent en 1960 les deux plus grands artistes actuels de l'animation japonaise : Isao Takahata et Hayao Miyazaki. Leurs exigences (qualité du graphisme, représentation du temps, étude de la psychologie des personnages) sont bien plus élevées que celles de la Toei. Ils partent donc fonder le studio Ghibli dans la banlieue de Tokyo. On doit notamment à Miyazaki Nausicaa, Porco Rosso, Mon voisin Totoro, Princesse Mononoke... Takahata, lui, a fait des études supérieures de littérature française à Tokyo. Il aime à rappeler qu'il s'est inspiré de Grimault et Prévert. Il est aussi l'auteur de Pompoko et du très récent Mes voisins les Yamada.



6. Le fil rouge

Le prégénérique du film offre ici l'occasion de mettre en place différents éléments du récit symboliquement forts et de faire s'entrelacer l'imaginaire enfantin et la réalité terrible de la guerre et de la mort.

Extraite de la nuit noire qui emplit préalablement tout l'écran, la silhouette rouge d'un jeune garçon résume à elle seule la dualité de cette séquence prégénérique : inquiétant, hiératique, silencieux, ce corps monochrome semble irréel ; le regard du garçonnet, dirigé hors cadre, est étrangement masqué par l'ombre de la visière de sa casquette. D'emblée, le rouge profond de la silhouette, qui tranche sur la nuit noire environnante, envoûte. Les couleurs, dans cette séquence, et plus généralement, dans la totalité du film, aident à la compréhension du scénario en instituant des repères. On s'interrogera constamment : pourquoi des plans ou séquences sont-ils colorés de rouge ? Quels sens la couleur assigne-t-elle ici ? Brisant le silence total qui régnait jusqu'alors, une voix off intervient enfin, comme la voix intérieure de ce corps irréel. La phrase qu'elle prononce est terrible et conforte l'étrangeté de la situation : « La nuit du 21 septembre 1945, je suis mort... »

Changement de corps, changement de point de vue, changement de couleurs. Le second plan désigne l'objet du regard du jeune garçon : un corps d'adolescent affaibli celui-là, en guenilles, respirant à grand-peine, détaillé ensuite en un lent travelling et sous différents points de vue qui attestent tous l'imminence de la mort dont il était précédemment question. C'est donc bien l'« autre corps » du jeune garçon que l'on a sous les yeux. On devine qu'en l'espace d'un champ/contrechamp, le garçonnet assiste à sa propre mort. D'ailleurs, un bref plan ne tarde pas à réunir ces deux corps, à faire définitivement admettre une situation pourtant inimaginable, voire intolérable : un corps irréel (un fantôme donc) assiste à l'agonie lente du corps réel qu'il était. Sa corruption se déroule en couleurs froides, livides, comme vidées de leur substance. C'est ici la marque de la crudité d'une situation vécue comme réelle. Cette « réalité » s'accuse d'ailleurs peu à peu, le corps moribond retrouve un contexte : de la pénombre environnante apparaissent un pavage, des passants dont on ne voit jamais les visages, leurs voix, les bruits d'un hall de gare, de trains qui passent... Une petite fille crie : « Maman... »

Ainsi, en l'espace de deux plans, la relation entre l'irréel fantomatique et le réel morbide se joue principalement sur le registre des couleurs. Le rouge est associé aux fantômes de l'enfance heureuse, les couleurs froides, pâles, et particulièrement le blanc des corps exsangues qui tranche sur le noir de la nuit, seront celles de la mort proche.



Dans un gros plan presque en noir et blanc, l'enfant expire en prononçant un ultime nom : Setsuko. Tout est donc joué. Mais le film doit-il s'achever ici ou plus simplement commencer par la fin ? À la mort vécue doit se substituer le récit d'une vie. La situation appelle forcément un autre flash back. Un objet trouvé sur le corps de l'adolescent à l'agonie va en constituer le prétexte, le

déclencheur. Une équipe d'employés « nettoient » la gare de ses corps pour le moins « gênants » avant l'arrivée des Américains. Ils apparaissent comme des fossoyeurs ou des vautours, anonymes en uniformes noirs, dans la pénombre et le silence de la gare que n'habite que l'écho sinistre de leurs voix : bref, une sorte d'enfer où meurent des enfants. En un plan d'ensemble plus large, l'un des employés trouve une boîte de bonbons sur le corps du jeune garçon, la secoue, puis, dans un plan suivant, dans la nuit, jette au loin l'objet.



Cette boîte est en train d'échapper au monde de la mort. Elle va libérer tous les signes de la vie auxquels elle est symboliquement rattachée. Même s'il en sort des débris d'ossements (blancs, remarquera-t-on), elle fait renaître et se relever tout ce qui, joyeusement, se rapporte au monde de l'enfance et se colore de rouge : les bruits d'insectes, d'abord, puis la musique, très mélodieuse, occupent vite le silence pesant qui régnait ; des lucioles, myriade de points lumineux qui s'égaient dans la nuit, forment comme des étoiles folles, s'échappent de la boîte ; une petite fille, tout sourire, s'émerveille de ce ballet de lucioles ; le jeune garçon, enfin, réapparaît en posant fraternellement sa main sur l'épaule de la fillette. La boîte jetée dans la nuit était souillée, cabossée. Celle que saisit la main du jeune garçon s'embellit et retrouve, comme par enchantement, une nouvelle jeunesse.

Tous ces éléments sont désormais unis dans un même plan qui ouvre vraiment le film : son titre apparaît, Le tombeau des lucioles, oxymore qui associe encore un terme qui se rapporte à la mort et un autre qui exprime la lumière de la vie.

Un jeune garçon, une petite fille, une boîte de bonbons, des lucioles, une dominante rouge, la nuit, la mort : tous les éléments sont ici présents, énigmatiques, qui vont constituer les éléments récurrents d'un récit dont les deux pôles sont la vie et la mort, l'enfance et l'histoire. Non sans ambiguïté : ce rouge est autant celui de l'enfance que celui des fantômes (donc des morts) que ces enfants sont devenus, que celui des ciels embrasés lors des bombardements dans le film à venir, que celui du sang qui va couler et des plaies qui vont s'aviver. Quant aux lucioles, chacun sait que ces charmants insectes ont une durée de vie bien éphémère...

Ainsi, le film qui vient de s'annoncer ici dans un bien étrange et bien grave pré-général se place d'emblée sous le signe d'une tension entre deux contraires qui s'entremêlent étroitement. Il s'y exprime cette lutte constante entre les forces de la vie et la mécanique implacable de la mort qui, jusqu'au bout, se révèle être le moteur du récit.

7. Pour en savoir plus

ABBAD Francis, Histoire du Japon : 1868-1945, Armand Colin, coll. « Cursus. Histoire », 1999.
GARÇON François, La Guerre du Pacifique, Casterman, coll. « XX^e siècle », 1997.
KAIKO Takeshi, L'Opéra des gueux, P. Picquier, coll. « Picquier poche », 1996 ; NAKAZAWA Keiji, Mourir pour le Japon : la véritable histoire d'une famille anéantie par Hiroshima, Albin Michel, 1990. Deux récits romancés sur le thème de la survie au Japon dans l'immédiate après-guerre.
RAFFAELLI Luca, Les Âmes dessinées : du cartoon aux mangas, Dreamland, coll. « Image par image pocket », 1996.

« L'animation et le réel », entretien avec Isao Takahata sur Le tombeau des lucioles, Positif, n° 425-426, juillet-août 1996.

Quelques informations sur [Le tombeau des lucioles](#) et le studio Ghibli.
www.multimania.com/fierrots/

Ce dossier a été réalisé par Anne Henriot, professeur de lettres et de cinéma au lycée Eugénie Cotton de Montreuil (93).

8. Fiche professeur

Par [Vincent Marie](#)

Problématique : Quelles sont les relations entre cinéma et Histoire et/ou cinéma et histoire initiées par ce film d'animation ?

Classes concernées : Troisième en histoire géographie et français

Objectifs : Il s'agit de réfléchir sur le problème de la reconstitution en Histoire et sur l'adaptation « autobiographique » en français à travers les questions suivantes :

Un film de fiction peut-il être un document pour l'Histoire ?

Qu'est-ce qui est vrai dans un film historique où tout est faux ? Vrai par le récit et non dans le récit ?

Qu'est ce qui relève de l'autobiographie, de la mise en abîme ?

Plus largement, le film permet de nourrir le débat sur la « vérité de la fiction ».

D'une histoire Vécue...

La tombe des lucioles: nouvelle de Akiyuki NOSAKA comme source d'inspiration du film d'animation.

Le film d'animation tire du récit original (la nouvelle de Akiyuki NOSAKA) son thème principal : deux enfants livrés à la débâcle d'un pays en ruine et son sujet : la mort. Ainsi, le récit littéraire comme le récit cinématographique s'ouvre la nuit du 21 septembre 1945 par l'agonie dans l'enceinte de la gare déserte de Sannomiya, près de Kôbe d'un jeune vagabond : Seita. Son esprit ayant rejoint celui de la petite Setsuko, sa sœur âgée de quatre ans, les fantômes des deux enfants montent à bord d'un train qui les ramène vers le passé jusqu'au jour des bombardements américains sur la ville de Kôbe... leur maison est détruite, leur mère mortellement blessée, Seita et Setsuko trouvent refuge chez des parents éloignés. Malgré le rationnement des vivres et les alertes aériennes, des moments heureux jalonnent l'existence des réfugiés : une promenade nocturne et la découverte des lucioles, une escapade au bord de la mer... mais leur tante, pour qui la charge de deux orphelins devient vite un problème, leur fait subir brimades et remontrances...

Une mise en scène en contrepoint

La représentation de la mort qui rythme de ses apparitions intermittentes l'ensemble du film est d'une crudité totale, souvent choquante : depuis l'agonie de la mère des suites de ses terribles blessures, à l'incinération du cadavre de la petite fille par son frère, rien n'est épargné au spectateur des scènes traumatisantes auxquelles les personnages sont confrontés : mouches et vers pullulant, corps calcinés des victimes des bombardements, découverte d'un corps inanimé sur la plage... Mais la violence de ces images n'est pas non plus surlignée par la mise en scène. Elle reste prosaïque, abordée de plain-pied, comme composante factuelle du réel, sans être sursignifiée. C'est peut-être ce qui explique son impact émotionnel sur le spectateur : sa force de « réalité ».

Une mise en abîme de deux deuils

Une mise en scène de deux deuils est retranscrite habilement dans la mise en scène du film d'animation. En effet, la mort, et plus encore son apprentissage, le deuil sont très présents. Deuil, tout d'abord, que Nosaka entreprend, en écrivant la Tombe des lucioles pour enterrer symboliquement la petite sœur qu'il a laissé mourir en 1945 et avec elle ce sentiment de culpabilité qui le poursuit des années durant. Mais le titre évoque aussi le deuil accompli par la petite sœur elle-même, creusant un trou dans la terre pour y enfouir, avec les insectes phosphorescents, le

souvenir de sa mère morte sous les bombardements de Kôbé (la mère adoptive de Nosaka est elle aussi morte lors des bombardements). Mise en abîme de deux deuils, l'un dans l'autre, comme deux sépultures ouvertes sur une profondeur béante que le récit entreprend de refermer.

...à une Histoire reconstituée

Ce film d'animation propose aussi une représentation très documentée du Japon en 1945.

Le contexte de guerre du Pacifique et les circonstances de la capitulation du Japon : le blocus du Japon par les américains, la débâcle militaire et la destruction de la flotte, le bombardement de Kôbe comme de toutes les villes japonaises d'une certaine importance, la reddition du Japon sans conditions... sont autant d'évènements qui ancrent le film d'animation dans un contexte historique très précis. Il est alors intéressant de restituer ces faits dans le contexte de la guerre du Pacifique d'une part, et des circonstances de la capitulation du Japon d'autre part en dressant avec les élèves une petite chronologie des évènements :

1. Le 7 décembre 1941 attaque japonaise sur la base de Pearl Harbor ; les japonais contrôlent presque tout le Pacifique
2. Juin 1942 Midway
3. Mai-juin 1945 les forces américaines contrôlent la totalité de l'océan pacifique
4. Août 1945 Hiroshima, Nagasaki
5. Septembre 1945 Capitulation Japonaise
6. 1948 tribunal international à Tokyo

Le sort de la population civile dans le conflit. Un quotidien marqué par :

1. **les alertes aériennes**. Elles sont nombreuses et récurrentes. C'est alors l'occasion pour le cinéaste de montrer quelques belles vues aériennes du port de Kobé. Par ailleurs c'est aussi le seul moment où l'ennemi (en l'occurrence les soldats américains) est matérialisé. C'est en effet seulement à travers le symbole étoilé qui orne la carcasse de ces zincs dans le film que les américains apparaissent dans le film (physiquement aucun soldat n'apparaît). Takahata en profite pour nous dresser un tableau de ces longues heures d'attente dans les abris souterrains de la ville.
2. **la pénurie et le rationnement** : il est intéressant de noter l'évolution dans la façon de s'approvisionner de Seita dans le film et la différence entre la ville et la campagne. La malnutrition touche les jeunes enfants en premier et les vieillards.
3. La **propagande** en faveur de l'effort de guerre et la question des responsabilités

Le point de vue de Takahata : une ironie tragique.

La question que se pose Takahata est celle des responsabilités dans l'issue tragique du drame : Celle de Seita tout d'abord car en dépit des apparences, ce qui le condamne c'est son incapacité à prendre la mesure de la réalité : sa trajectoire est constamment dictée par la fuite et la dissimulation. Celle des adultes ensuite car dénuée de toute affection pour les enfants comme de tout humanisme, la tante, si prompte à exalter l'effort de guerre, est sur plus d'un plan, coupable aux yeux du spectateur du déclenchement de la tragédie. De plus ni le paysan, ni le médecin ne saura manifester la moindre générosité. Celle de l'Etat japonais enfin car c'est le lendemain du jour où fut décrété le Plan général pour les orphelins de guerre que Seita décède dans la gare de Sannomiya. L'ironie tragique du drame est alors à son comble !

Une condamnation sans appel du nationalisme japonais par le truchement de la fiction.

A travers cette ironie tragique, Takahata condamne sans appel la guerre et le nationalisme qui la sous-tend. A l'instar d'Hergé dans *Le Lotus bleu* ou de Nakazawa dans la série *Gen d'Hiroshima*. L'impérialisme japonais est ici dénoncé de façon plus ou moins virulente. Ainsi, nous pourrions nous demander avec les élèves comment le cinéaste rend-il compte de l'horreur des bombardements américains sur les populations civiles tout en condamnant sans appel le nationalisme japonais qui conduit à la guerre ?

CONCLUSION

D'une certaine manière on pourrait parler ici de « naturalisme », tant la restitution historique

touche à la réalité les plus concrets dans le film d'animation. Mais la représentation s'attache aussi à saisir des atmosphères, à travers les infinies modulations de la lumière, renforçant l'inscription du récit dans un passé vécu « au jour le jour ». Par cette inclination esthétique voire quasi autobiographique, le film prend en charge sa propre subjectivité, en faisant appel aux ressources émotionnelles de la mémoire.

9. Fiche élève

D'une histoire vécue...

Ex 1 : Dans le titre du récit, Nosaka a donné au mot « lucioles », une graphie originale signifiant littéralement : feu qui tombe goutte à goutte ; d'après vous pourquoi ? Comparer le titre du film et celui de la nouvelle ?

Ex 2 : Comparer l'extrait du début de nouvelle d'Akiyuki NOSAKA et le début du film d'animation.

« C'était au cœur de la nuit du 21 septembre 1945, le lendemain du jour où fut décrété le « Plan général pour la protection des orphelins de guerre », et un employé de la gare qui examinait, épouvanté, les vêtements infestés de poux de Seita, découvrit dans sa ceinture de corps une petite boîte à bonbons dont il essaya d'ouvrir le couvercle qui, rouillé sans doute résista, « qu'est-ce que c'est que ce truc ! », « laisse tomber va, tu peux fiche ça à la poubelle », « ç'ui-ci n'en aura pas non plus pour longtemps ; quand ils ouvrent ces grands yeux vides, c'est foutu », fit l'un d'eux, en scrutant la face pendante d'un autre petit vagabond, plus jeune encore que Seita dont le cadavre, à côté, était resté ainsi, pas même recouvert d'une natte, en attendant que le service de mairie vînt l'emporter ; avec un geste d'agacement l'employé agita la boîte à bonbons, qui émit un cliquetis, et quand avec l'élan dans base-balleur, il la lança en face de la gare, vers un coin obscur déjà envahi par l'herbe drue de l'été au milieu des décombres laissés par l'incendie, le couvercle sauta sous le choc, une poudre blanche s'échappa, trois petits fragments d'os roulèrent, surprenant les vingt ou trente lucioles cachées dans les herbes, qui s'égaillèrent affolées en une nuée de scintillements avant de se calmer »...

Ex 3 : Après avoir réalisé une petite biographie sur l'auteur de la nouvelle, vous vous interrogerez sur la portée autobiographique de l'œuvre : en quoi peut-on parler de mise en abîme de deux deuils ?

...à une Histoire reconstituée

Ex 1 : Dresser une petite chronologie de la guerre du Pacifique de Pearl Harbor à la reddition définitive du Japon.

Ex 2 : Quel est le sort de la population civile dans le film ? Quel point de vue le réalisateur adopte-t-il sur la question des responsabilités du drame qui se joue sous nos yeux ?

Ex 3 : Comment le cinéaste rend-il compte de l'horreur des bombardements américains sur les populations civiles tout en condamnant le nationalisme japonais qui a conduit à la guerre ? Pouvons nous parler de « naturalisme » ? Dans quels autres œuvres de fiction (films, bandes dessinées, romans...) l'impérialisme japonais est-il critiqué ?

10. Autres pistes: Avant et après la projection...

Avant la projection:

- Ecoute de la bande son du générique (cf fichier joint- à lire avec le lecteur VLC téléchargeable gratuitement)

Qu'entend-on?

- la musique (elle fait penser à une boîte à musique ou un manège (distraction d'enfant ou remémoration de l'enfance...)
- une boîte qu'on ouvre (bonbons. Sucrieries = enfance)
- sons de sortes de criquets (les lucioles)
- le train (déplacement)
- les bruits de grondement de moteurs (escadrille d'avions = guerre)

- Précisions historiques et géographiques.
- Evocation du titre....

Après la projection :

- Le titre: (un oxymore ?)

Les lucioles (mouches-à-feu) produisent de la lumière afin de se trouver un compagnon ou une compagne pour l'accouplement. En général, le mâle vole alors que la femelle reste dans l'herbe . La durée de vie de cet insecte est relativement court (4 semaines pour la femelle qui meurt après la ponte et encore moins de temps pour le mâle qui meurt après quelques accouplements!) . Lumière éphémère donc....mais symbolique dans le film (on pourra remarquer la lumière fournie par l'envol des lucioles dans la nuit de la caverne: en fait il faudrait plus de 5000 lucioles pour fournir l'intensité lumineuse d'une bougie....) Les lucioles sont également en lien avec le passé, le souvenir : elles sont les lumières qui illumine le bateau sur lequel est embarqué le père (réminiscence d'une fête?) mais elles s'échappent aussi de la boîte à bonbons au début du film, déclenchant le flash-back...

Le tombeau évoque quant à lui la caverne dans laquelle les enfants se réfugient et où Setsuko meurt. C'est aussi les trois autres morts qui ponctuent le film: Seita / la mère - doublement représentée par le bûcher et par l'enterrement des lucioles (d'où le titre) - et celle du père (seulement évoquée).

Métaphoriquement, c'est aussi la disparition du Japon impérial, et donc du père - idole.

- L'évocation du contexte historique dans le film:

La ville traditionnelle (constructions en bois), les bombardiers, les abris, le rationnement, le pillage....mais on fera remarquer que tout est vu par le filtre des enfants. Les grands événements de la période (du 5 Mai au 21 Septembre 1945) sont passés sous silence (le largage des deux bombes atomiques et la reddition du Japon). Pourquoi?

- Seita et sa soeur se sont progressivement marginalisés (passant du quartier résidentiel où ils habitaient avec leur mère dans Kobe, à la maison de la tante en banlieue puis dans la caverne).
- Seita était uniquement préoccupé à assurer leur sauvegarde, puis leur survie .
- Le retour de la famille aisée dans sa résidence à la fin constitue une véritable surprise... La guerre est finie sans que l'on s'en rende compte!

- Analyse comparée de la dernière et de la première séquence.

L'étude de la première séquence, mise en perspective avec la dernière, permet de fermer la boucle (puisqu'il s'agit d'un flash back...) mais en ouvrant une autre fenêtre sur le Japon d'aujourd'hui . En effet, la dernière séquence nous renvoie, à partir d'un enchaînement sur la boîte à bonbons (qui fonctionne comme la « madeleine de Proust: boîte à souvenirs – on pourra évoquer les diverses apparitions et utilisations de la boîte -) sur le début de l'histoire (Setsuko « ressucite ») mais nous projette habilement à l'époque actuelle (flash forward) . Il s'agit donc bien du point de vue de l'auteur d'une mise en perspective historique générale . Takahata se situe à un niveau non pas individuel (comme la nouvelle) mais bien collectif.

11. Etude de la dernière séquence.:

	<p>Le feu du bucher s'estompe. Le sandwich que mange Seïta se transforme en boîte à bonbons... L'image rougeoie (code de l'apparition fantomatique des personnages) et l'on voit Setsuko renaître du bucher et accourir vers Seïta.</p>
	
	<p>Le second plan montre Seïta assis sur un banc. C'est là que Setsuko va le rejoindre. Il lui donne la boîte à bonbons et elle d'endort sur ses genoux. La lumière diminue...</p>
	<p>Raccord dans l'axe. Gros plan sur Setsuko, paisible, endormie dans les bras de son frère. On peut y voir comme une réconciliation de Seïta envers lui-même. Un apaisement....</p>
	<p>Le contre champ en plan large nous fait découvrir par un lent travelling vertical le Kobe moderne. La ville s'est elle aussi relevée de ses cendres, comme Setsuko.... L'Histoire continue....</p>

6. BIBLIOGRAPHIE ET SITES CONSULTABLES

Bibliographie :

L'oeuvre originale :

NOSAKA (Akiyuki), *La Tombe des lucioles* - nouvelles, éd. Philippe Picquier, coll. Picquier Poche, n°27, 1995 (traduction Patrick De Vos). Tirage épuisé indisponible.

Traductions françaises de l'oeuvre de NOSAKA Akiyuki : *Contes de guerre*, éd. du Seuil, 2003 (illustration d'Olivier Besson)

Le Dessin au sable, éd. Philippe Picquier, 2003.

Les Embaumeurs, éd. Actes Sud, 2001 (traduction Jacques Laloz).

Les Pornographes, éd. Philippe Picquier, coll. Picquier Poche, n°45, 1996. (traduction Jacques Laloz). Tirage épuisé indisponible.

La Vigne des morts sur le col des dieux décharnés - récits, éd. Philippe Picquier, coll. Picquier Poche, n°204, 2003.

Sur l'oeuvre de TAKAHATA en général :

- TAKAHATA (Isao), *Réflexions au fil de mes réalisations (Eiga wo tsukurinagara kangaeta koto)*, Tôkyô, TOKUMA Shoten, 1991 (vol. 1), 1999 (vol. 2) [compilation en deux recueils de divers écrits de TAKAHATA, de 1955 à 1999]

- KAWA-TOPOR (Xavier) et NGUYEN (Ilan), *Cahier de notes sur Gauche le violoncelliste*, (édité par Les enfants de cinéma dans le cadre du dispositif « Ecole et cinéma »), février 2003. - catalogue de la 1^{ère} édition de « Portrait d'un cinéaste sous l'arbre », festival de cinéma jeunes publics en Poitou-Charentes, du 4 au 11 novembre 2002 [invitation à TAKAHATA, et programmation organisée entièrement autour de son oeuvre et de son parcours, suivant un certain nombre de directions thématiques] - catalogues du festival « Nouvelles images du Japon, films d'animation et cinéma numérique » (Forum des images, 1999, 2001 et 2003) [invitations à TAKAHATA en 1999 et 2003, et à trois de ses collaborateurs essentiels, ÔTSUKA Yasuo et MIYAZAKI Hayao, en 2001, KOTABE Yôichi, en 2003] - *AnimeLand*, hors série n°3 sur TAKAHATA, MIYAZAKI et le studio Ghibli, Paris, janvier 2000

Vidéoqraphie :

Films de TAKAHATA Isao disponibles en vidéo

Horus, Prince du soleil, DVD, Wildside video, 2004. *Panda ! Go Panda !*, DVD, import Japon, 2001. *Heidi*, DVD, (5 volumes), Déclic image, 2002. *Goshu le violoncelliste*, DVD, LCJéditions, 2001. *Le Tombeau des lucioles*, DVD, Kaze, 2002.

Pompoko - The raccoon war, DVD, import Japon, 2002. *Mes voisins les Yamada*, DVD, TF1 vidéo, 2002.

Sites:

<http://crac.lbn.fr/image>

<http://www.abc-lefrance.com/fiches/aurevoirlesenfants.pdf>

<http://www.filmdeculte.com/>

<http://gciment.free.fr/>

http://www.butta-connection.net/films/le_tombeau_des_lucioles/analyse2.htm

http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_lucioles.htm

Voir aussi : http://cinehig.clionautes.org/article.php3?id_article=230
fiches pédagogiques

Yves Maussion

Coordinateur cinéma audiovisuel

Action culturelle . Rectorat de NANTES