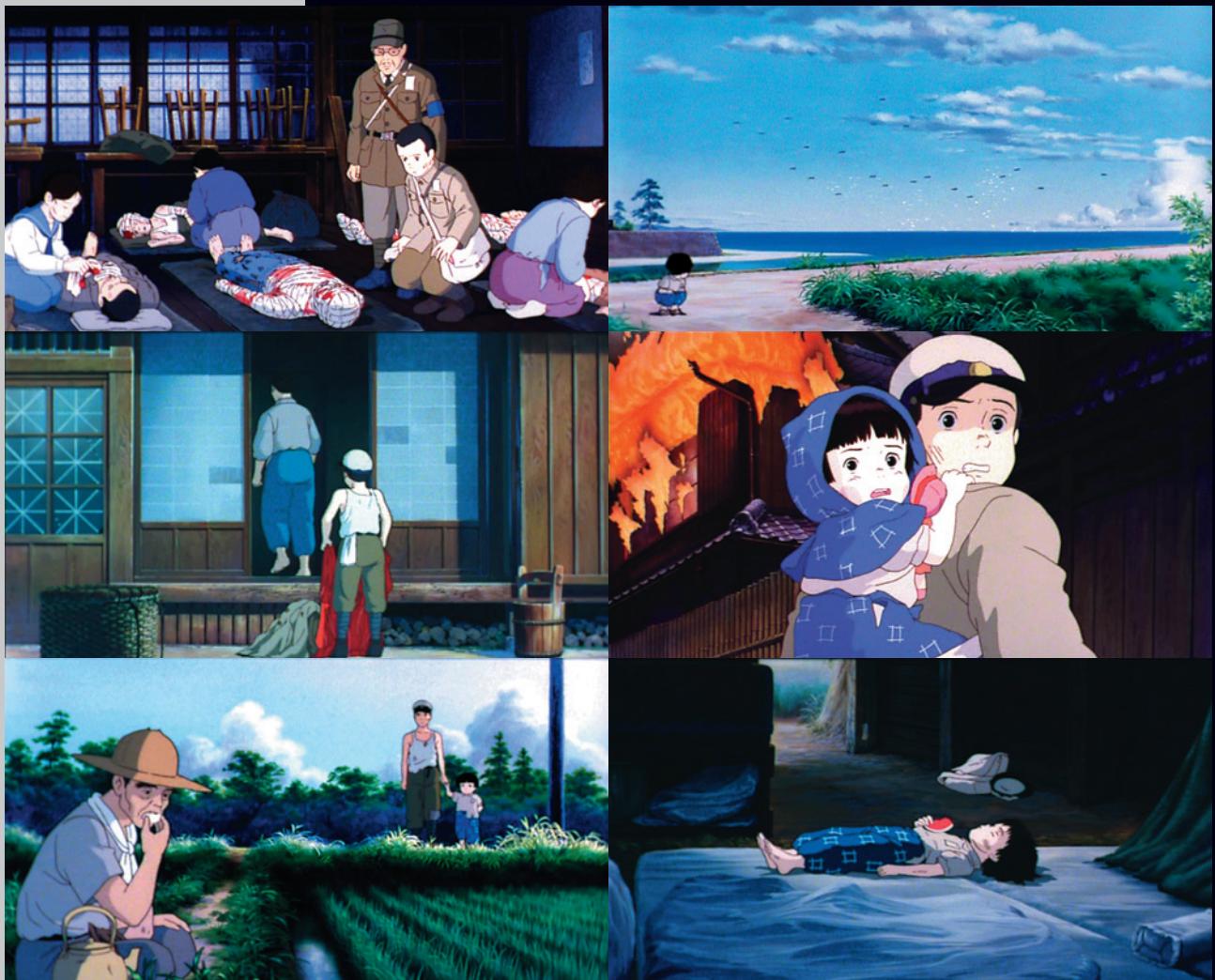
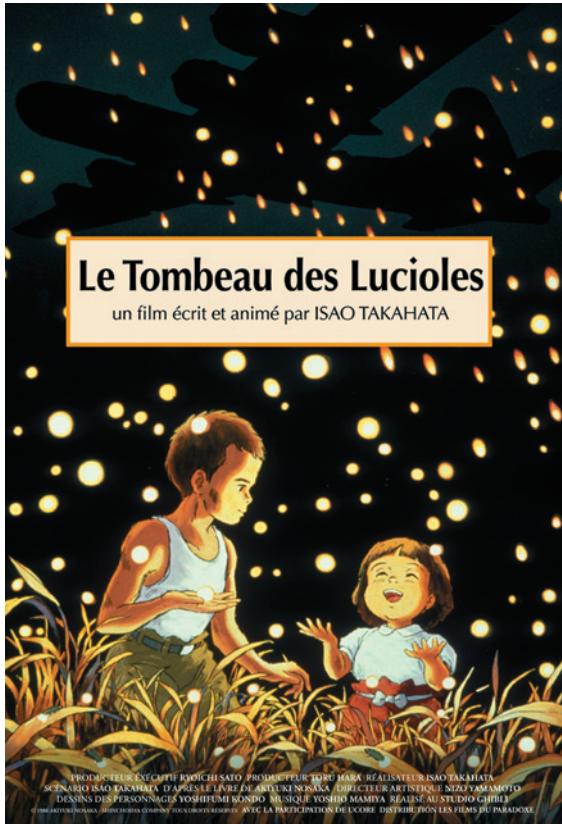


TAKAHATA ISAO

# Le Tombeau des lucioles





## SYNOPSIS

Dans la nuit du 21 septembre 1945, Seita, un jeune vagabond, agonise dans l'enceinte de la gare déserte de Sannomiya, près de Kôbe. 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 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 en bord de mer... Mais leur tante, pour qui la charge de deux orphelins devient vite un problème, leur fait subir brimades et remontrances. Sur un mot malheureux de leur hôte, les enfants décident de partir s'installer par eux-mêmes dans un abri, au bord d'un étang. Passé l'idylle des premiers jours de cette vie de "robinsons", la réalité de la pénurie s'impose à nouveau. Seita ne trouve bientôt plus à s'approvisionner chez les paysans voisins. Setsuko est affaiblie par la gale. Pour la nourrir, le garçon en vient à voler la nuit dans les champs, puis dans les maisons vides à la faveur des bombardements. Mais la santé de la fillette continue de se dégrader. Bientôt, son état de faiblesse devient critique. Seita, parti en ville vider le compte bancaire de leur mère, apprend la défaite du Japon et la mort de son père militaire. Lorsqu'il revient au bord de l'étang, il est trop tard. Setsuko, épuisée, sombre dans un sommeil sans retour. Seita incinérera son corps au sommet d'une colline. Là s'achève le voyage des deux enfants, tandis que les silhouettes rougeoyantes de leurs fantômes, elles, contemplent depuis les hauteurs les paysages urbains d'une cité d'aujourd'hui.

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet :

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

**Édité par le :**

Centre national du cinéma et de l'image animée

Les photographies du *Tombeau des lucioles* sont la propriété de Shinchôsha/Studio Ghibli.

**Remerciements :**

Les Films du Paradoxe, Jean-Jacques Varret, Christelle Hermet, Anne-Laure Morel.

**Conception graphique :**

Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

**Impression :**

IME BY ESTIMPRIM  
ZA de la Craye  
25110 Autechaux

**Direction de la publication :**

Jacques Petat  
Films de l'Estran  
41/43, rue de Cronstadt  
75015 Paris  
f.estran@noos.fr

1<sup>er</sup> tirage : 3<sup>e</sup> trimestre 2005  
Suite du 1<sup>er</sup> tirage : juillet 2015.

# LE TOMBEAU DES LUCIOLES

TAKAHATA Isao

**LE FILM**Xavier Kawa-Topor  
et Ilan Nguyen

LE RÉALISATEUR	2
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	4
DRAMATURGIE	5
GENÈSE DU FILM	6
LES PERSONNAGES	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	12

**INFOS**

INFORMATIONS DIVERSES	16
-----------------------	----

**PASSERELLES**

LE JAPON EN 1945	19
L'AUTEUR	20
LE LIVRE	21
LES ENFANTS, LA GUERRE ET LE CINÉMA	22
L'ANIMATION JAPONAISE	23
LE FILM & LE SPECTATEUR	24

**RELAIS**

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

### TAKAHATA Isao



Takahata Isao

À soixante-dix ans, dont plus de quarante de carrière cinématographique, Takahata Isao est l'instigateur essentiel de ce que le dessin animé a produit au Japon de plus novateur, et souvent de plus noble, des années 1960 à nos jours. Ses réalisations ont marqué une à une l'histoire de ce registre, dont elles n'ont cessé de repousser l'horizon créatif. Takahata apparaît aujourd'hui comme le créateur d'une œuvre singulière, exigeante, souvent téméraire et pourtant de plus en plus aboutie. Il est l'un des rares réalisateurs d'animation au monde à avoir su mener, dans un cadre commercial, un incontestable itinéraire d'auteur. Dans le même temps, toute sa carrière est inspirée par un même esprit, une idée d'exigence partagée, de compagnonnage artisanal avec un grand nombre de proches collaborateurs, comme autant de relations de complémentarité et de camaraderie créative. Ces deux versants de son travail se rejoignent dans une même éthique qui désigne Takahata comme un cinéaste de la dignité humaine. Figure à la stature intellectuelle établie, cultivant une curiosité encyclopédique, Takahata est cinéaste d'animation par conviction foncière : il n'est pas dessinateur d'animation, et son travail graphique se limite aux croquis explicatifs des stades préparatoires, et à l'établissement de la continuité graphique (*Storyboard*). Son itinéraire créatif est tout entier orienté vers une recherche passionnée : "l'invention du réel" en animation. Loin de toute évaison vers des univers chimériques, le cinéma de Takahata rend compte de la réalité humaine de son pays dans ses dimensions les plus intimes.

L'une des premières étapes décisives de cet itinéraire, est la rencontre avec l'œuvre de Jacques Prévert, que Takahata découvre dans le cadre de ses études de littérature française à l'Université de

Tôkyô. La poésie de Prévert exerce sur lui un attrait décisif, au point qu'il la traduira par la suite. Mais l'homme de cinéma le passionne tout autant. Au studio d'animation de Tôei, où Takahata est entré en 1959 en tant qu'assistant-metteur en scène, *la Bergère et le ramoneur*, le chef-d'œuvre mutilé de Prévert et Grimault, exerce une fascination particulière sur toute une génération de talents : parmi eux les animateurs Ôtsuka Yasuo, Kotabe Yôichi, Miyazaki Hayao qui deviendront pour Takahata d'indéfectibles compagnons de route. *La Bergère et le ramoneur* s'impose d'évidence à leurs yeux comme le modèle d'une alternative à la production disneyenne. Loin des standards américains, une autre idée de l'animation est possible par laquelle s'expriment une sensibilité originale et une autre conception du mouvement. Pour Takahata en particulier, le film de Grimault et Prévert est un premier jalon dans la quête d'un réalisme propre au dessin animé. Ce qu'il retient du film, avant sa dimension onirique – qui marquera notamment l'imaginaire de Miyazaki –, c'est sa vision sociale et son ancrage dans une réalité culturelle définie. Encouragés par l'exemple français dans leur recherche d'une personnalité artistique, Ôtsuka, Takahata, Kotabe et Miyazaki vont, en quelques années, amener à maturité une véritable école du mouvement qui s'oppose fondamentalement aux tendances minimalistes développées à partir de 1963 par nombre de studios japonais pour répondre aux cadences exigées par la télévision. *Hols, prince du soleil* (1968), premier long métrage réalisé par Takahata, en est le manifeste esthétique. Avec Miyazaki notamment, 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* en effet, et jusqu'à la fin des années 1970, Takahata va construire ses mises en scène en fonction de l'apport déterminant de Miyazaki. L'osmose artistique

entre les deux hommes produit notamment *Heidi* (1974), série télévisée annuelle qui établit un nouveau standard de qualité dans le format télévisé, et se trouve à l'origine d'un long cycle d'adaptations littéraires sous l'intitulé générique des "Œuvres classiques du monde entier".



*Heidi* (1975) est le produit d'une collaboration entre Takahata, Miyazaki et Kotabe. (© Zuiyō Production)

### L'affirmation d'un style personnel

Achevés l'un et l'autre en 1981, *Gauche le violoncelliste* et *Chie la petite peste* marquent l'acte de naissance du style cinématographique de Takahata. Sans Miyazaki qui, désormais réalisateur de son côté, n'anamera plus pour lui, Takahata explore, expérimente et fixe librement ses motifs, sa manière, qui trouveront leurs développements futurs dans ses grandes réalisations de la période suivante.



*Gauche de violoncelliste* (Gôshu, le violoncelliste, 1981) inaugure un ton plus intime. (© Films du Paradoxe)

Au-delà d'un style graphique, c'est tout un traitement psychologique des personnages et une certaine idée de la dramaturgie que Takahata doit réinventer. La forte personnalité de Miyazaki avait jusque-là produit une certaine caractérisation archétypale des personnages : comme le confirmeront ses longs métrages successifs, les protagonistes de Miyazaki ont ce caractère entier, universel et héroïque qui les rend si parfaitement aptes à l'épopée et à la féerie. En travaillant avec d'autres dessinateurs, Takahata explore une voie plus personnelle fondée, entre autres, sur la nuance

psychologique. *Gauche le violoncelliste*, qui décrit l'itinéraire intime d'un jeune musicien vers la révélation de soi et l'ouverture aux autres, est à ce titre un film charnière. Que la musique soit chronologiquement le premier motif dramatique choisi par Takahata, mélomane averti, pour explorer une voie plus personnelle n'est pas anodin. Pas plus que ne l'est l'énergique veine comique de *Chie la petite peste*, une comédie burlesque par laquelle Takahata aborde des motifs plus proches de son tempérament et de son parcours personnel. 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 populaire qu'elle aborde avec un humour chaleureux qui évoque tout à la fois le cinéma d'Ozu Yasujirô et celui de Jacques Tati.



Les quatre longs métrages réalisés à ce jour par Takahata Isao au studio Ghibli, fondé en 1985 autour de Miyazaki, sont autant de jalons décisifs dans "l'invention du réel" en animation. L'homme est au centre de chaque film et l'animation un vaste champ d'exploration formelle. Dernier opus en date, *Nos voisins les Yamada* (1999), observe la vie quotidienne d'une prétendue "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 sur support numérique, et dont l'impression première est celle du caractère brut, vivant du dessin sur papier, avec ses épaisseurs de tracé changeantes au gré des coups de crayon. Il y a, dans ce choix de Takahata pour un "réalisme de la sensation", un véritable parti pris formel qui, loin de restreindre les possibilités d'expression du cinéma image par image, ouvre au contraire son champ d'investigation esthétique dans des directions qui, du *Tombeau des lucioles* à *Nos voisins les Yamada*, ne sont diamétralement opposées qu'en apparence. Car le réalisme, chez ce cinéaste, ne se réduit pas à un quelconque naturalisme qui consisterait à imiter l'apparence de la réalité. Il ne bannit ni la comédie, ni la poésie, ni même l'onirisme. Mais chacun de ces motifs procède de la réalité : ils surgissent du quotidien et de son observation documentaire. À ce titre, Takahata Isao se rapproche, dans ses motifs et sa manière, du cinéma d'Abbas Kiarostami qui démontre de façon exemplaire la nécessité d'organiser une sorte de fiction pour rendre compte du réel, ou, selon les propres mots du réalisateur iranien, de proposer "des mensonges destinés à produire une vérité encore plus grande". Et quel plus grand "mensonge" qu'un dessin animé ?

## Une mise au tombeau

**1.**

Nuit du 21 septembre 1945. Le double fantomatique de Seita revoit son agonie dans un hall de gare. Retrouvant l'esprit de sa petite sœur Setsuko, il prend place avec elle dans un train qui les ramène vers le passé.

**2. 0h05'13**

Flash-back. Les avions américains bombardent Kôbe. La fuite épandue des deux enfants les conduit jusqu'à un renforcement dans la paroi d'une digue, où ils trouvent refuge.

**3. 0h10'00**

L'alerte passée, Seita et Setsuko partent à la recherche de leur mère.



**4. 0h14'18**

Dans une salle de classe aménagée en hôpital de fortune, Seita se rend au chevet de sa mère agonisante.

**5. 0h19'14**

Après l'incinération du corps de sa mère, Seita prend le train pour Nishinomiya, où réside la tante chez laquelle les enfants ont trouvé refuge.

**6. 0h21'00**

Seita dissimule l'urne funéraire dans le jardin avant d'entrer dans la maison. Puis, après que Setsuko s'est endormie, il trouve à l'objet un meilleur abri.

**7. 0h22'42**

Seita est revenu à l'emplacement de leur maison détruite pour y déterrer les quelques provisions enfouies avant l'alerte, parmi lesquelles une boîte de bonbons.

**8. 0h24'15**

Comme la tante annonce son intention d'aller rendre visite à leur mère, Seita est contraint à révéler le décès de celle-ci.

**9. 0h25'32**

Après un bain avec son frère chez une voisine, Setsuko s'émerveille de la découverte d'une nuée de lucioles sur la berge d'un étang...

**10. 0h28'17**

La tante, que l'oisiveté des deux enfants impatientes, manifeste son favoritisme vis-à-vis de ses pensionnaires réguliers, au détriment des réfugiés.

**11. 0h30'07**

Dans un abri anti-aérien où les habitants du quartier se sont réfugiés, Setsuko se plaint. Elle a chaud. Des boutons sur son torse la démontent.

**12. 0h30'30**

Une belle journée ensoleillée. Seita propose à sa sœur une escapade au bord de la mer.

**13. 0h33'22**

Ses pas sur la plage mènent Setsuko devant un cadavre étendu sous une toile. Seita détourne sa curiosité.

**14. 0h34'01**

Seita, en nageant, revoit les images heureuses d'une journée en bord de mer en compagnie de sa mère et de sa sœur. Une nouvelle alerte aérienne le ramène à la réalité. Les enfants fuient vers un abri.

**15. 0h35'31**

La tante propose à Seita de vendre les vêtements de leur mère pour acheter du riz. Setsuko s'agrippe à sa tante pour l'en empêcher.

**16. 0h36'35**

Dans une pluie de pétales de fleurs, la famille de Seita pose devant le photographe... La tante verse du riz blanc dans un bocal en verre... Mais les jours passent et les vivres se raréfient. Leur hôtesse propose aux réfugiés de faire cuisine à part.

**17. 0h39'45**

Seita se rend à la banque pour retirer de l'argent avec lequel il achète un réchaud, un peigne pour Setsuko et une ombrelle en lambeaux.

**18. 0h41'17**

Chez la tante, Seita prépare le premier repas indépendant des deux enfants, qu'ils dévorent.

**19. 0h42'35**

La boîte de bonbons étant vide, Seita y verse de l'eau et régale Setsuko du sirop ainsi obtenu. Dans la nuit, les pleurs de Setsuko finissent d'exaspérer la tante.

**20. 0h45'51**

Nouvelle alerte nocturne. Les doubles fantomatiques des enfants fuient jusqu'à un tertre en contrebas duquel ils découvrent l'entrée d'une ancienne galerie de mine, au bord d'un étang.

**21. 0h46'21**

Il pleut, les deux enfants attendent à l'abri, sur le seuil de la galerie. Setsuko ne veut plus rentrer chez la tante. Seita lui propose de s'installer dans l'abri pour y vivre.

**22. 0h47'33**

Ayant pris congé de la tante, les deux enfants installent leur cabane au bord de l'étang. La nuit venue, Seita propose à sa petite sœur d'attraper des lucioles.

**23. 0h51'00**

Les deux enfants libèrent les insectes sous leur moustiquaire. Dans la multitude des points lumineux, Seita revoit la scène d'une revue navale à laquelle son père participait.

**24. 0h55'04**

Au matin, Setsuko creuse un trou dans le sol pour, dit-elle, donner aux lucioles une sépulture comme celle de sa maman dont leur tante lui a appris le décès. Seita, en l'écouter, fond en sanglots.

**25. 0h57'05**

Seita et Setsuko, sales, dépenaillés et sans argent, sont venus demander son aide au paysan chez qui ils s'approvisionnent habituellement. L'homme conseille à Seita de retourner auprès de leur tante.

**26. 0h58'53**

Sur le chemin, l'attaque d'un avion fait plonger les deux enfants au milieu d'un champ. Seita dévore les tomates à sa portée, et encourage Setsuko à l'imiter. Les enfants s'éloignent chargés de légumes volés.

**27. 1h00'16**

Devant la cabane, Seita peigne sa petite sœur

infestée de poux qui se plaint de douleurs à l'estomac et de diarrhée.

**28. 1h01'16**

La nuit, Seita est surpris en plein délit de vol dans un champ. Emmené de force au poste de police, le garçon bénéficie de la mansuétude du policier de garde.

**29. 1h04'35**

Pendant une attaque aérienne, Seita s'introduit en pillard dans les maisons désertées. Revenu à la cabane, il prépare un repas pour sa sœur anémiee.

**30. 1h05'57**

La nuit. Une nouvelle alerte aérienne. Seita, chargé d'un nouveau butin, fuit la ville sous les bombardements en acclamant les avions ennemis.

**31. 1h07'25**

Antay retrouve sa petite sœur gisant dans l'herbe, Seita l'emmène consulter un médecin qui diagnostique une anémie due à la malnutrition. Seita décide de retourner à la banque et de vider le compte familial.

**32. 1h11'22**

En ville, le jeune garçon apprend avec retard la reddition sans condition du Japon. Il fixe, hébété, la photo de son père dont la mort est maintenant certaine.

**33. 1h13'19**

Seita retrouve Setsuko allongée sur sa couche, en proie au délire. À la hâte, il lui coupe une tranche de pastèque que la petite fille garde contre son cœur. Mais il est trop tard : la fillette, à bout de forces, s'endort pour ne plus se réveiller.

**34. 1h16'27**

Tandis qu'une tempête de pluie s'abat ailleurs, Seita, allongé dans l'abri les yeux grands ouverts, tient serré contre lui le corps inerte de sa petite sœur.

**35. 1h17'15**

Seita s'est procuré du charbon de bois pour l'incinération du corps de Setsuko. Le phonographe d'une maison bourgeoise égraine les notes de "Home Sweet Home" tandis que défilent en images les souvenirs heureux de la vie de Setsuko au bord de l'étang.

**36. 1h20'25**

Au sommet d'une colline, Seita incinère le corps de sa sœur. La nuit tombe. Des nuées de lucioles s'élèvent dans le ciel. Assis sur un banc, le double fantomatique du jeune garçon est rejoint par celui de sa petite sœur. Face aux enfants, se découpent les silhouettes illuminées des gratte-ciel d'une ville moderne.

## La logique d'un genre



Ainsi que l'emphatise Nosaka lui-même, la structure narrative de l'œuvre originale, *la Tombe des lucioles*, est celle d'un *shinjū-mono* : registre classique de la littérature et des arts de la scène au Japon, qui tire son nom du *shinjū* ou "double suicide amoureux", mettant en scène la destinée tragique d'amants conduits par la force des choses au sacrifice commun. Le film, dans sa fidélité à l'esprit de la nouvelle, adopte la même structure d'une progression invincible vers la mort : d'un point de vue réaliste en effet, la fin tragique des deux enfants n'a rien d'inéluctable et, jusqu'à la mort de la fillette, diverses alternatives salvatrices restent à la portée de son frère. Seule la logique du genre, dramatisation avouée, délibérée du récit, la rend inévitable.

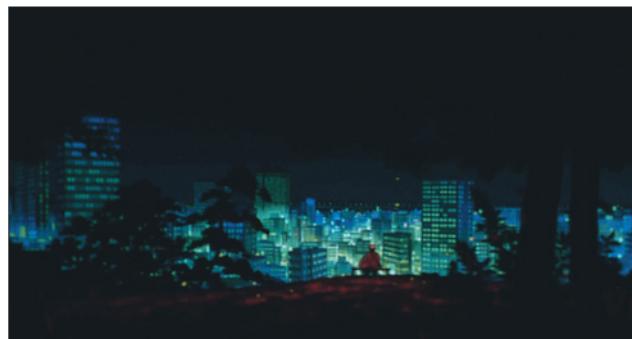
Takahata trouve une équivalence dramaturgique au *shinjū-mono* par la mise en abîme initiale du récit. "La nuit du 21 septembre 1945, je suis mort", nous dit la voix de Seita, avant même que sa silhouette, nimbée de rouge, ne nous apparaisse. Par la suite, et jusqu'à la séquence finale, les "doubles fantomatiques" des deux enfants ponctueront de leurs apparitions la progression de l'histoire, produisant un décalage intentionnel au propos "réaliste" du film et contribuant à en dramatiser l'issue.



Car chaque apparition de ces personnages-témoins entre les enfants et le spectateur est comme un retour à l'inéluctable : elle rappelle l'aspect tragique, surnaturel et prédestiné de la progression narrative. La résonance de leur condamnation plane dès lors sur la vie des deux enfants, même dans les moments heureux, amplifiant ainsi le caractère poignant de leur destin sacrifié. L'une des grandes forces de la dramaturgie de Takahata tient ainsi au rythme qu'il imprime à l'ensemble de son film, par un jeu sur l'intensité de cette succession d'étapes au dénouement déjà dévoilé.

Ce n'est pas la seule logique de l'enchaînement des faits qui intéresse le réalisateur – ou l'inéluctable acheminement de deux enfants vers la mort – que l'apprentissage même de la mort, ou si l'on préfère le "travail de deuil" auquel le réalisateur invite son spectateur. Quatre morts successives ponctuent le film : à l'écran, Seita meurt le premier, sous nos yeux, mais c'est une mort non accomplie, non résolue, puisque l'adolescent glisse aussitôt dans une réalité parallèle, transitoire, où il rejoint sa sœur pour revenir vers le passé.

D'emblée, en quelques plans, Takahata nous livre l'intention profonde de son film. De même que Seita revient sur ses pas pour revivre les circonstances de sa mort, les comprendre et les admettre, de même le film remonte dans le temps pour enterrer, au sens entier du terme, le passé. Il propose, ce faisant, un travail de deuil dont la portée transcende la seule expérience personnelle de Nosaka. Dans le film, chaque décès d'un membre de la famille est une étape le long de l'apprentissage de Seita. La mort de la mère, que Seita ne veut pas révéler à sa petite sœur, celle de son père qu'il ne veut pas admettre, et la lente agonie de Setsuko que l'adolescent ne veut pas voir... Les flash-back du film, visualisant les souvenirs heureux de Seita, sont comme autant de vaines échappatoires vers le passé. C'est finalement au sommet de cette colline où il procède aux funérailles de sa sœur que Seita accomplit son devoir de deuil.



C'est au terme de ce cheminement que les deux enfants, apaisés, peuvent questionner du regard le spectateur – que le fantôme du jeune garçon dévisage dans l'un des tout derniers plans du film –, et l'avenir qu'ils n'auront pas connu – sous la forme d'une ville contemporaine –.

# Mon voisin Totoro - Le Tombeau des lucioles : le “doublé magique” du Studio Ghibli



Miyazaki Hayao et Takahata Isao. À l'origine de la réputation du studio Ghibli, il y a le succès de deux chefs-d'œuvre de Miyazaki, *Nausicaä de la vallée du vent* (1984 – 2<sup>ème</sup> photo en haut à droite) et *la Puta, le Château dans le ciel* (1986 – 1<sup>er</sup> photo en haut à droite). Le studio pourra ainsi lancer simultanément deux longs métrages *Mon voisin Totoro* (de Miyazaki) et *le Tombeau des lucioles* (de Takahata) qui sortiront en 1988.

**Le Tombeau des lucioles** est le quatrième long métrage de Takahata et le premier qu'il réalise dans le cadre du Studio Ghibli, dont la fondation autour de Miyazaki Hayao a été rendue possible, quelques années auparavant, par le succès d'un film, *Nausicaä de la Vallée du vent*. En 1982, en effet, tous ses projets cinématographiques “en panne”, faute de producteur, Miyazaki Hayao se consacre à la publication d'une bande dessinée, *Nausicaä de la Vallée du vent*, une vaste épopée “écologiste” qu'il adaptera rapidement en dessin animé de long métrage, appelant pour l'occasion Takahata à la rescousse, au poste de producteur... À sa sortie en mars 1984, le film suscite l'enthousiasme du public et de la critique. Miyazaki est alors choisi comme personnalité centrale dans la fondation d'un studio auquel il donne le nom de “Ghibli”. Sur le plan financier, le studio s'adosse au groupe de presse TOKUMA, éditeur entre autres du mensuel “Animage”, fondé en 1978, et l'un des premiers magazines “grand public” dédiés au dessin animé.

Dès 1986, après le succès du *Château dans le ciel*, le Studio Ghibli va se lancer dans la production simultanée de deux longs métrages, défi sans précédent dans le parcours des deux hommes. Miyazaki a un projet : la Créature de Tokorozawa , inspiré par la forêt qu'il a l'habitude d'arpenter, près de chez lui. Marqué d'un ton personnel et puissant largement dans les souvenirs d'enfance de son auteur, ce projet – qui deviendra **Mon voisin Totoro** –, se présente sous un jour intimiste, loin des péripéties flamboyantes et du caractère épique de ses réalisations précédentes. Comme tel, il suscite le scepticisme et le rejet des décideurs du groupe TOKUMA. Un concours de circonstances, et une manœuvre

habile vont infléchir le cours des événements. Takahata, de son côté, n'avait pas initialement pour projet de réaliser des films au sein du Studio Ghibli. Mais, au début de l'année 1986, l'idée fait son chemin au sein de la rédaction du magazine “Animage” de lui proposer la réalisation d'un long métrage sur le thème de l'enfance durant la guerre. Takahata en accepte l'idée de principe, sur la proposition d'Ogata Hideo, le rédacteur en chef de la revue, dont la vision personnelle, semble s'orienter plutôt vers une description de la vie des enfants dans le Japon de l'après-guerre. Pour Takahata, l'étape suivante consiste en la recherche d'une œuvre originale susceptible d'être portée à l'écran. C'est finalement Suzuki Toshio, alors rédacteur en chef adjoint d’“Animage”, qui fait lire le récit à Takahata. Lequel, frappé par un certain nombre de traits de ce texte, est convaincu d'avoir trouvé là une matière dont il pourra tirer parti dans la forme du dessin animé. Par un savant entremêlement des projets de Takahata et de Miyazaki et au prix d'une démarche acrobatique visant à associer la maison d'édition Shinchōsha à l'initiative de Tokuma , Suzuki Toshio parvient à réunir les deux groupes autour d'un projet commun : la production couplée des deux films, en vue de leur exploitation conjointe, sous la forme d'un programme unique. Le rôle de celui qui en deviendra par la suite le président, s'avère déterminant pour l'avenir du studio Ghibli. Avec la sortie en salles en avril 1988 du *Tombeau des lucioles* et de *Mon voisin Totoro*, Takahata et Miyazaki réalisent en effet un éblouissant 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, condition première de son indépendance artistique.

## Nuances et profondeur psychologiques

L'attention portée à la composition des personnages est chez Takahata d'une exigence rare dans le registre animé. Chaque protagoniste du Tombeau des lucioles possède ainsi une dimension psychologique singulière, tout en nuance, qui fonde son identité, sa "vérité". Le recours à des comédiens enfants, pour les voix de Seita et de Setsuko, ajoute à l'authenticité des personnages.



### Seita

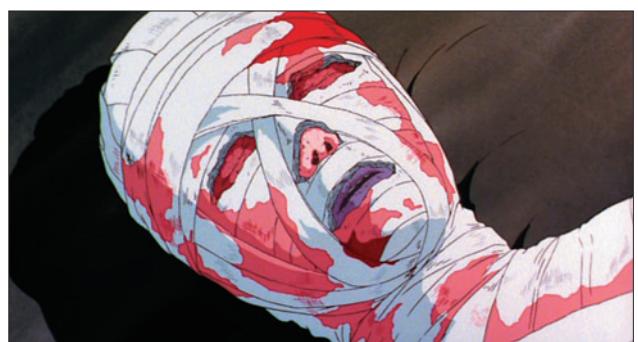
Seita est un jeune garçon de quatorze ans. Du film, il est à la fois le narrateur et le témoin, par le truchement de ce double fantomatique dont les apparitions jalonnent le déroulement de l'histoire. En l'absence de son père parti à la guerre, c'est lui, "l'homme de la maison" qui, à l'annonce des bombardements, envoie sa mère malade vers l'abri le plus proche, et charge sa petite sœur sur son dos pour la soustraire au danger. Mais bien vite, cette responsabilité s'avère trop lourde pour l'adolescent. Malgré toute l'attention et l'affection dont il entoure Setsuko, Seita, dans les circonstances tragiques et implacables de la guerre, sera incapable d'assurer la sauvegarde de la fillette. Le personnage a l'enthousiasme de la jeunesse. Il en a aussi l'inexpérience. Ses accès de rage et de désespoir manifestent son propre sentiment d'impuissance. Face à l'adversité, il recherche ainsi le refuge illusoire de l'enfance : son attitude de déni face à la mort en est la manifestation la plus patente. Mais chaque fuite devant la réalité l'accuse un peu plus. Et le garçon s'engage irrémédiablement sur la voie sans issue de la marginalité, jusqu'à la délinquance. La violence se referme alors sur lui, tel un piège. Lorsque le garçon se ressaisit, il est trop tard : Setsuko, à bout de forces, sombre dans un sommeil sans retour...



### Setsuko

Setsuko est une fillette de quatre ans. De la petite enfance, elle exprime toute la palette des émotions. Son attachement à son

grand frère est entier. Elle s'en remet pleinement à lui avec la confiance et l'abandon propre à son âge. L'impuissance de Seita à la protéger n'en sera que plus cruelle. Contrairement à son aîné, la vulnérabilité de la petite fille est plus physique que psychologique. Il est vrai qu'elle n'a pas la même conscience des événements ni le même cheminement intérieur. Setsuko vit d'emblée le drame de la séparation d'avec sa mère lorsque Seita lui confie sa bague, sur le terrain de sport. Malgré les propos rassurants du grand frère, la petite fille se met à pleurer. Pendant quelque temps, Setsuko manifestera son attente d'un retour. Jusqu'à ce que, par le truchement d'une tombe creusée pour les lucioles, elle fasse son deuil. Comme tout enfant de son âge, malgré les difficultés de l'existence, Setsuko vit pleinement chaque instant du quotidien avec ses joies et ses peines : jeux, rires, pleurs, caprices... C'est une petite fille qui découvre le monde et s'émerveille : de la saveur des bonbons aux fruits, du scintillement des lucioles dans la nuit... Même si elle se plaint régulièrement de démangeaisons ou d'un mal au ventre, Setsuko n'a pas conscience de la gravité de sa maladie. Victime d'anémie, elle glisse progressivement vers la mort. Son décès, aboutissement de la trajectoire mélodramatique du film, est, pour le spectateur, un déchirement. Quant à Seita, en perdant sa sœur c'est comme s'il perdait sa dernière raison de vivre. D'où l'ellipse du récit sur les derniers jours de son existence.



### La mère

La mère de Setsuko et Seita est une présence charnelle qui progressivement s'efface. Elle apparaît tout d'abord furtivement, avant le bombardement initial, sur le seuil de la maison familiale. Jeune femme au teint pâle et à la voix douce ; on apprend qu'elle est malade. La deuxième citation du personnage à l'écran est ce corps sanguinolent enveloppé de bandages, telle une momie, à travers lesquels suintent des plaies purulentes. Son cadavre putride, infesté de parasites, sera ensuite chargé sur un brancard pour être incinéré parmi d'autres. Il y aura finalement cette urne, contenant ses cendres, que Seita tient posée sur ses genoux dans le train qui le ramène chez la tante. Et les vêtements que la tante voudrait vendre et auxquels Setsuko s'accroche en désespoir de cause. Quand le visage de la mère revient à l'écran, c'est à la faveur des souvenirs de Seita. Représentation éthéRée, idéalisée d'une jeune femme belle et douce, élégante et maternelle, mais aussi mère "nourricière" qui, sur la plage, invite ses enfants à venir déjeuner et dont l'image finalement se fond avec les grains de riz blanc que la tante verse dans un bocal en verre.



### Le père

C'est essentiellement la photo posée d'un homme en uniforme d'apparat. Une photo que Seita prend avec lui au moment de quitter la maison familiale et qu'il gardera toujours dans une poche, contre son cœur. Une icône, un modèle pour le garçon qui attend le retour de son père avec une indéfectible conviction, comme il attend la victoire militaire du Japon. Mais cette conviction insensiblement s'érode et, à mesure, le modèle se ternit. Une nuit, dans la multitude des points lumineux que font les lucioles sous la moustiquaire, Seita revoit la scène d'une revue navale à laquelle son père participait à bord du croiseur "le Maya". Feu d'artifice, foule joyeuse, fanfare militaire, le garçon entonne une chanson guerrière et mime une scène de combat. Mais bientôt, son arme imaginaire lui tombe des bras. En ville, où il viendra finalement vider le compte bancaire de la famille, Seita apprenant la reddition sans condition du Japon et la destruction de la flotte, fixe obstinément la photo abîmée en traitant son père "d'idiot", du fond de sa détresse d'orphelin.



### Le paysan

Habitant une maison voisine de la galerie de mine où les enfants ont trouvé refuge, au milieu des champs, cet homme, d'âge mûr, est un modeste cultivateur. Il est représenté accroupi, dans une posture de travail, sous un chapeau qui l'abrite du soleil. Dans le contexte de la guerre et de la pénurie, il a le privilège relatif de pouvoir subvenir directement aux besoins de sa famille. C'est auprès de lui que Seita et Setsuko trouvent à s'approvisionner. Par les visites régulières qu'ils lui rendent, les enfants maintiennent un semblant de lien avec la communauté. Tout se gâte quand le paysan n'a plus de denrées à leur vendre. L'homme prodigue alors à Seita un conseil de bon sens : ils n'ont désormais d'autre choix que de retourner vivre chez leur tante, même si cela doit leur coûter des excuses, car nul ne peut plus survivre en dehors de la communauté.

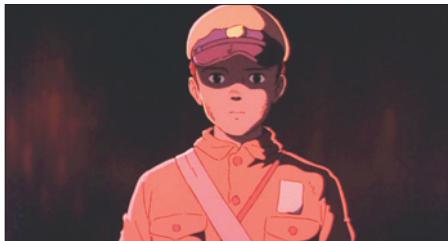


### La tante

Cette parente éloignée accueille les deux enfants dans sa maison de Nishinomiya, selon des dispositions familiales prises avant les bombardements. Passés les premiers jours, son caractère jaloux et hypocrite se révèle. Son manque total d'affection à l'égard de Setsuko exacerbe la détresse affective de l'enfant. Faisant preuve d'une sévérité injustifiée à l'encontre des réfugiés, usant envers eux de discrimination sous le prétexte de l'effort de guerre, cette virago, rangée aux arguments nationalistes, les pousse au départ. Elle porte sa part de responsabilité dans le destin tragique des enfants.

## ***La mort de Seita***

**Séquence 1 :** *La mort de Seita vue par son double fantomatique, qui assiste à son agonie, une nuit de septembre 1945, dans un hall de gare désert*



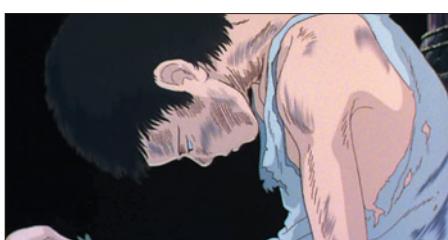
**Plan 1** - Écran noir. Vrombissement assourdissant, comme un train lancé à vive allure. Puis le silence. Un jeune garçon en uniforme d'écolier, apparaît progressivement, face à la caméra, immobile, dans la lumière rouge qui découpe sa silhouette sur le fond noir de la nuit. Les yeux comme masqués par 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 4** - Quelques objets aux contours estompés disparaissent à vue, suggérant un retour au passé, tandis qu'apparaît, du côté opposé, un jeune corps émacié adossé à un pilier. On devine qu'il s'agit du même personnage – Seita – à l'agonie, la fatidique nuit de septembre 1945. Le garçon en uniforme, double fantomatique de Seita, entre dans le champ sur le côté droit du cadre et s'immobilise de trois quarts 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.



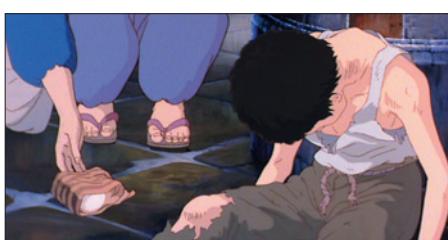
**Plan 5a** - Depuis les pieds nus du moribond, en gros plan, la caméra remonte le long du corps vêtu de haillons...



**Plan 5b** - ... manifestant une attention documentaire aux détails : une main ouverte au bout d'un bras ballant, les épaules affaissées, le visage terne. Le regard est fixe, mais une faible respiration anime encore le buste du garçon.



**Plan 6** - 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.



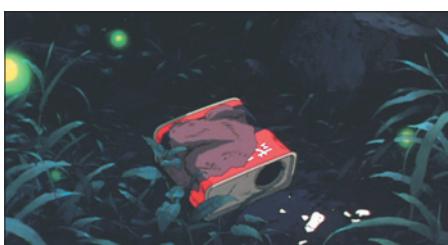
**Plan 8** - La caméra, revenue à hauteur d'homme, offre un plan d'ensemble sur le hall de la gare, avec son enfilade de piliers, tandis que les commentaires des passants vont bon train (7). Puis plan en légère contre-plongée sur le mourant (8). Bien que la caméra se soit rapprochée, le visage de Seita, 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 11** - Après un gros plan de profil avec un zoom avant sur le visage du garçon dont la tête bascule en avant, entraînant avec elle le corps tout entier qui s'affaisse comme une marionnette dont on viendrait de couper le dernier fil (9), et un plan large sur le jeune garçon à terre, en position fœtale (10), 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..."

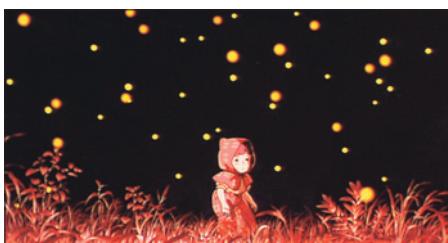


**Plan 12** - Un bruit de pas qui approchent. Un balayeur, dont la seule partie inférieure du corps est visible, entre dans le champ, un seau et un balai à la main, et s'immobilise devant Seita gisant au pied du pilier.

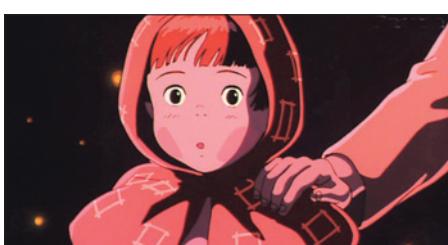


**Plan 16** - Un plan large montre le balayeur en pied (13) qui secoue la dépouille du garçon pour s'assurer de son décès. Un second balayeur vaque dans la salle désertée. Au côté du mort, le premier balayeur découvre une énigmatique petite boîte rouge. Son collègue lui conseille de jeter l'objet.

Il prend la pose d'un lanceur de base-ball pour lancer la petite boîte le plus loin possible (14). La boîte rebondit (15). Le choc fait sauter le couvercle : des éclats blancs, échappés de la boîte, se répandent dans l'herbe. 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 de l'étendue végétale. Les points lumineux qui montent vers le ciel forment comme une constellation d'étoiles. Le rouge irradie progressivement les hautes herbes parmi lesquelles se redresse une silhouette enfantine, évoquant la poupée d'une boîte à musique. C'est une petite fille, la tête coiffée d'un capuchon.



**Plan 19a** - La succession des plans reprend le dispositif des plans **1 à 4**. Le personnage, apparu face à la caméra, est maintenant présenté de trois quarts 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"... 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 la petite fille.



**Plan 19b** - La fillette, qui reconnaît son frère, se retourne, le visage rayonnant de joie (20). 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 23** - Le sourire du garçon confirme à sa sœur qu'ils se sont bien retrouvés (21). Et le spectateur devient le complice de ces retrouvailles puisqu'il a vu et — a donc reconnu — Seita avant sa sœur. Tout suggère que le double de Setsuko attendait celui de Seita pour reprendre une promenade interrompue (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 sœur qui la secoue pour entendre encore le bruit des bonbons contre le métal, puis la presse contre son cœur. 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 ça et là les insectes lumineux, vient s'inscrire le titre du film : "Le Tombeau des lucioles".



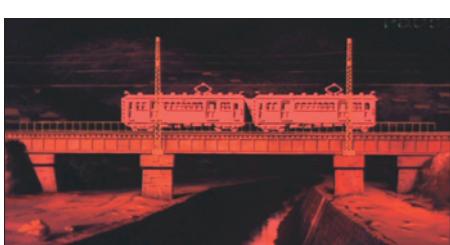
**Plan 26** - Un quai de gare désert, la nuit, baigné de lumière rouge. Par le bord droit de l'écran, un train, formé de deux wagons, entre dans le cadre et, sans marquer d'arrêt, s'éloigne comme en direction du passé. Le bruit du train se mêle à la mélodie enfantine tandis que s'affichent dans la moitié gauche de l'écran les premiers crédits du générique.



**Plan 28** - Après une autre vision fantomatique montrant le train au sortir d'un tunnel (27), vue de l'intérieur du wagon désert. Écrasés par la lumière des plafonniers, les deux enfants 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 volant. Setsuko approche de ses yeux la boîte en métal.



**Plan 29** - 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, récupère la boîte et en 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 31** - 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. Signe d'un retour effectif au passé ? Quoi qu'il en soit, la musique a disparu et le vrombissement sourd du train vient se confondre avec le roulement d'explosions lointaines.



**Plan 32** - Dans le wagon, Seita et Setsuko se sont retournés pour observer l'extérieur à travers la vitre. La masse sombre des toits défile devant l'horizon embrasé par les flammes. Dans un ciel rougeoyant, des torches descendent lentement en petites grappes vers le sol. Plus haut dans le ciel, les silhouettes sombres d'une multitude d'avions bombardiers.



**Plan 33** - Gros plan de trois quarts 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 sourd 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.

\* Les numéros de plans imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés.

## L'épreuve du passé

*"Nous entrons dans l'avenir à reculons".  
Paul Valéry*



Un souci de restituer dans les moindres détails ce que furent les bombardements de Kôbe en 1945. Une simple échelle posée contre un mur avant les premières bombes prend une valeur hyperréaliste, et joue un rôle de faire valoir par rapport aux images de destruction qui suivent.

Deux problèmes au moins, à ses yeux insolubles, avaient fondé le refus constant de Nosaka Akiyuki d'une adaptation au cinéma de sa nouvelle *la Tombe des lucioles*, écrite en 1967. Pour l'auteur, aucun décor de cinéma ne pouvait rendre crédible la restitution du Kôbe en ruine de 1945. De même, aucun enfant ne lui semblait en mesure de jouer le rôle de Seita ni de Setsuko. L'adaptation cinématographique en animation, proposée par Takahata en 1988, déjoue de façon magistrale ces deux problèmes, notamment grâce à la collaboration de Yamamoto Nizô, aux décors et de Kondô Yoshifumi à la direction de l'animation. Marchant en apparence sur les brisées du cinéma en prise de vue réelle par l'acuité du regard qu'il porte sur les réalités humaines psychologiques et sociales, le film atteint une puissance d'évocation rarissime qui constitue à elle seule un puissant manifeste en faveur de l'animation en tant qu'art. À ce titre, il représente l'une des étapes essentielles dans l'itinéraire créatif de Takahata, tout entier orienté vers "l'invention du réel en animation". Mais il propose aussi une lecture du texte de Nosaka à la fois fidèle à l'esprit d'origine et résolument personnelle, attisant dans une perspective historique les questionnements du réalisateur sur la relation de l'individu à la communauté humaine.

### Le naturalisme du décor

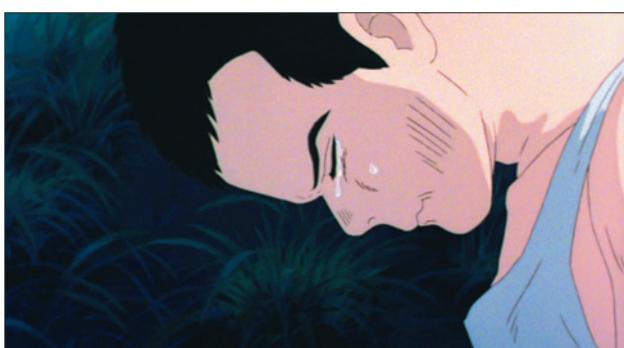
Dans *le Tombeau des lucioles*, l'exceptionnelle minutie du travail réalisé au niveau des décors dans la recréation de la cité de Kôbe en ruine et du cadre de vie quotidien, confère d'emblée à la représentation du passé une saisissante présence. D'une certaine manière, on pourrait parler ici de "naturalisme", tant la restitution

historique touche à la réalité dans ces aspects les plus concrets. 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, le film prend en charge sa propre subjectivité, en faisant appel aux ressources émotionnelles de la mémoire. La comparaison du *Tombeau des lucioles* et de *Mon Voisin Totoro* produits en parallèle, est signifiante sur ce point. Dans les deux films se lit une même exigence vis-à-vis de la création des décors et de la représentation du Japon du passé, qui a contribué à fonder la réputation des films du studio Ghibli en ce domaine. Mais l'intention dramatique qui les sous-tend, et qui oriente leur traitement graphique, est radicalement différente : le monde clos du *Tombeau des Lucioles* dessiné par Yamamoto Nizô et le monde à l'inverse très ouvert décrit par Oga Kazuo dans *Mon Voisin Totoro* sont éminemment significatifs de certaines différences fondamentales dans le travail de ces deux décorateurs. Mais ils s'accordent surtout à chacun des projets : pour Takahata, la description "naturaliste" d'un pays en ruine comme "épreuve du passé" ; pour Miyazaki, l'évocation idyllique d'une campagne japonaise disparue, comme retour à l'enfance.

### Une grammaire des larmes

Quant à l'interprétation des personnages principaux, le travail de Kondô Yoshifumi, chargé de la création des personnages – ou *character designer* – et de la direction de l'animation, s'avère également déterminant pour la réussite du film dans son ambition de représentation du réel. Le talent de Kondô se fonde notamment

sur un sens de l'observation et du détail d'une très grande justesse pour ce qui relève des gestes et des comportements de l'enfance. Il lui permet d'insuffler à ses personnages – notamment à la petite Setsuko – une présence émotionnelle singulièrement juste, un caractère d'authenticité dans l'existence, une consistance dramatique d'autant plus inattendus que, de prime abord, leur apparence graphique nécessairement stylisée pour permettre leur animation, ne les laisse pas supposer. Sur ce point également, le projet esthétique de Takahata diffère encore radicalement de celui de Miyazaki. Les personnages de Takahata sont vecteurs d'émotions avant d'être déclencheurs ou objets d'actions et de péripéties. Contrairement aux personnages de Miyazaki, presque toujours réductibles à un certain nombre d'archétypes qui parcourent l'ensemble de son œuvre, les créations de Takahata correspondent à des personnalités toujours nouvelles. Ainsi, la représentation des émotions, bien qu'elle fasse toujours l'objet d'un grand soin chez Miyazaki, n'est jamais une fin en soi ni l'enjeu premier du film comme ce peut être le cas dans *le Tombeau des lucioles*. La "grammaires des larmes" qui se déploie justement dans ce film épouse toutes les nuances : ici, les moments tragiques sont nombreux et divers, et les représentations des sanglots et des pleurs le sont tout autant. Chez Setsuko, larmes de peur (pendant les bombardements), de douleur (geignements nocturnes prétextes à remontrances de la part de la tante) de caprice, d'incertitude (concernant le sort de la mère), de fatigue ou d'humeur (qui trouve alors remède avec un bonbon), de révolte (contre la vente par la tante des *kimono* de leur mère), de supplication (quand Seita, pris en flagrant délit de vol et emmené au poste, la laisse seule derrière lui) sont autant de nuances distinctes et caractérisées. Quant à Seita, ses sanglots lorsqu'il comprend que sa sœur a appris la mort de leur mère, ou à la sortie du poste de police, sont ceux de l'abandon subit à un désespoir révélé brutalement : silencieux, abondants et incontrôlables, à grosses larmes inextinguibles. Sa détresse est totale.



### La mort en face

L'acuité du regard sur le réel, la précision dans sa représentation, les nuances de la palette des émotions, fondent la mise en scène du *Tombeau des lucioles* comme projet d'adaptation du récit de Nosaka. Le film tire du récit original son thème : deux enfants livrés à la débâcle d'un pays en ruine, et son sujet : la mort. Sa représentation, 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 sur et dans le corps de la mère, brève évocation en image de la crémation collective et anonyme, cadavres calcinés des victimes des bombardements, découverte d'un corps sur la plage... Mais la violence de ces images n'est pas soulignée par la mise en scène. Elle reste prosaïque, abordée de plain-pied, comme composante factuelle du réel, sans être sur-signifiée. C'est peut-être ce qui explique son impact émotionnel sur le spectateur : sa force de "réalité".



### Un sujet de réflexion pour la collectivité

La mort donc, et plus encore son apprentissage, le deuil. Deuil, tout d'abord, que Nosaka entreprend, en écrivant *la Tombe des lucioles* pour enterrer symboliquement la petite sœur qu'il a laissée 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 Kôbe.



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. Il est significatif que la nouvelle de Nosaka, en dépit de sa dimension autobiographique évidente, soit écrite à la troisième personne : Seita est le double que l'auteur s'invente pour revenir sur son passé, le réinventer et le mettre en bière. Le récit se clôt en effet sur la découverte du cadavre du jeune garçon le 22 septembre 1945 et son incinération anonyme. Il est tout aussi significatif que Takahata, en adaptant la nouvelle, renverse complètement la perspective en annonçant l'entrée de jeu : "La nuit

*du 21 septembre 1945, je suis mort*". Une entrée en matière qui met au jour la véritable portée du récit original et qui, ce faisant, prend une orientation morale radicalement différente. En disant "je" et non plus "il", en choisissant d'aborder le récit par la mort de Seita pour faire revenir le personnage sur son passé, le réalisateur s'émancipe des artifices et stratagèmes nosakien, pour cerner la question cruciale qui était à l'origine de l'œuvre littéraire – à savoir la culpabilité du jeune protagoniste – en la posant cette fois, non plus dans une perspective individuelle d'expiation, mais comme sujet de réflexion pour la collectivité, notamment dans une perspective éducative.



### L'image du père

La question que pose Takahata est celle de la responsabilité du jeune Seita dans l'issue tragique du drame. En dépit des apparences en effet, ce qui condamne Seita, c'est son incapacité à prendre la mesure de la réalité. Sa trajectoire est, au contraire, dictée par la fuite. L'attitude du garçon face à la mort est un premier aveu : par différents stratagèmes, Seita tente de bannir le deuil du monde de l'enfance dans lequel il croit trouver un refuge pour sa sœur et pour lui-même. La crudité avec laquelle Takahata expose les images matérielles de la mort trouve ici une raison d'être supplémentaire. Par elle, le réalisateur insiste sur l'absence de "représentation" de la mort chez l'adolescent. Certes, Seita assiste à l'agonie de sa mère et à la crémation de son corps, mais dans des circonstances telles qu'il ne peut la reconnaître. Dès lors, seul un travail sur soi rendrait le deuil possible. Mais ce travail, Seita ne l'accomplit pas. Bien au contraire, la réaction première du garçon sera de dissimuler dans le jardin l'urne contenant les cendres de sa mère pour la soustraire aux yeux de Setsuko, tout comme, sur la plage, il détournera la curiosité de la fillette de ce corps découvert étendu sous une toile. L'autre figure de ce deuil non accompli concerne ce père dont Seita garde précieusement la photo et dont il n'admettra la mort que trop tard. La scène se situe dans les derniers moments du film. En ville, le jeune garçon apprend avec retard la reddition sans condition du Japon. Tous les navires de la flotte ayant coulé, Seita, hébété, fixe des yeux la photo de son père qu'il incendie alors des reproches les plus violents. Brutalement, la croyance chimérique du garçon en un secours qui viendrait de son père s'effondre. Mais c'est bien davantage l'image idéale que Seita s'est construite de son père qui s'efface. Une image qui niait la mort.

C'est en définitive Setsuko qui, toute seule et la première, fera l'apprentissage du deuil en procédant aux funérailles des lucioles.

Fuite, errance, dérive psychologiques que Takahata exprime avec une infinie justesse chez celui qui entraîne sa petite sœur jusqu'aux confins du monde vivable : une cabane au bord de l'eau, idéale comme un lieu imaginaire de l'enfance, dans laquelle Setsuko ne peut que mourir. La scène qui montre le retour de jeunes filles dans la maison familiale de villégiature, à proximité de l'étang, rappelle une dernière fois toute la cruauté du drame survenu de la confusion entre la réalité et l'imaginaire, la vie et le jeu. Et l'injustice qui fait de Setsuko la victime de l'erreur commise par son frère.



### Désertion et folie

Si la place d'un enfant est définitivement entre les adultes, et celle d'un individu au sein de la société humaine, alors l'image de Seita emportant Setsuko sur son dos, acquiert dans notre esprit, à la faveur du déroulement du film, une signification toute différente.



Geste initialement salvateur d'un grand frère prenant "en charge" sa petite sœur lorsque les bombes américaines tombent sur Kôbe, l'image en vient insensiblement à évoquer un rapt d'enfant quand, au cœur d'une nuit déchirée par la stridence d'une sirène, Seita, qui s'est bouché les oreilles, fuit éperdument devant lui dans le noir le plus opaque. Vision démentielle, comme prémonitoire de la folie qui guette le personnage en rupture de ban avec la société des hommes. La folie, comme conséquence de la désertion, de la "fuite au désert" dans le sens anthropologique du terme, sera effectivement au rendez-vous : non seulement pour Seita, lorsque le garçon, devenu pillard à la faveur des bombardements, acclamera les avions porteurs de mort, ses complices d'occasion, mais pour sa petite sœur victime de malnutrition qui sombrera dans le délire.

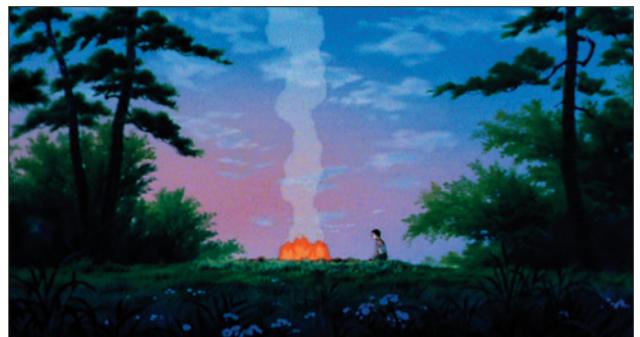


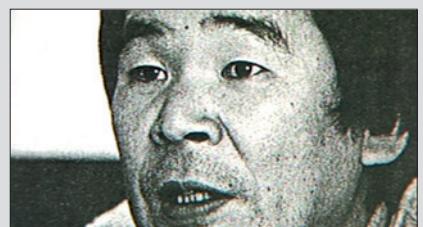
### Une condamnation sans appel

Pour autant, Takahata n'évacue pas la question de la responsabilité des adultes dans ce drame. D'abord, sa condamnation de la guerre et du nationalisme qui la sous-tend est sans appel. Dénuee 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. Le harcèlement moral et la discrimination dont elle use contre les enfants sont la raison de leur départ vers la mine abandonnée. De même, que le paysan n'aura pas ce geste de générosité que la déshérence des enfants appelle, le médecin consulté sur l'état de santé de Setsuko se bornera à émettre un diagnostic. Envers les orphelins, aucun geste de générosité donc, si l'on excepte la mansuétude du policier de garde envers Seita, une constante dureté traduisant les rigueurs extrêmes de l'existence pour chacun, dans les circonstances d'une pénurie générale. En quittant leur tante, les enfants se sont exclus de tout réseau d'entraide. Les voici donc livrés à eux-mêmes, installés à la lisière de la ville mais déjà à l'écart.



L'itinéraire de Seita peut se lire en définitive comme le miroir inversé de celui de *Gauche le violoncelliste*, protagoniste du film éponyme achevé par Takahata en 1981. Sur bien des points d'ailleurs, les esthétiques des deux films se répondent. Pour l'un et l'autre personnage, les allers-retours entre ville et campagne évoquent, sans correspondance simpliste, une topographie intime clivée entre repli sur soi et ouverture aux autres. Leurs trajectoires opposées conduisent respectivement Gauche à l'accomplissement de soi, dans le partage avec les autres, tandis que Seita, dans sa fuite du monde, dans sa désertion, finit par se perdre lui-même. Il faudra l'opportunité d'un retour, qu'offre Takahata à son personnage en invitant son double fantomatique à une marche nocturne dans le passé, pour que le récit trouve enfin son accomplissement. Deux images "ferment" *le Tombeau des lucioles*: les petits os calcinés de Setsuko que Seita place dans la boîte de bonbons vide, et les lucioles qui, comme des cendres blanches ascendantes, montent vers le ciel.





## GÉNÉRIQUE

<b>Titre original</b>	<b>Hotaru no haka</b> ( <i>Le Tombeau des lucioles</i> )
<b>Production</b>	Hara Tooru
<b>Producteur</b>	Shinchôsha
<b>Studio</b>	Studio Ghibli
<b>Scénario &amp; réalisation</b>	Takahata Isao D'après Nosaka Akiyuki (éd. Shinchôsha)
<b>Ass. mise en scène</b>	Sudô Norihiko
<b>Production et plan.</b>	Satô Ryôichi
<b>Chargé de production</b>	Ueda Shin.ichirô
<b>Musique</b>	Mamiya Michio
<b>Création des personnages et dir. de l'animation</b>	Kondô Yoshifumi Momose Yoshiyuki, Yasuda Natsuyo
<b>Assistants</b>	Takahata Isao, Kondô Yoshifumi, Momose Yoshiyuki, Yasuda Natsuyo
<b>Continuité graphique</b>	Ishii Kuniyuki,
<b>Animateurs-clés</b>	Hane Yukiyoshi, Moritomo Noriko, Ôtani Atsuko, Kawaguchi Hideo, Okuyama Reiko, Yamauchi Shôjurô, Takano Noboru, Kigami Masuharu, Kôsaka Kitarô, Okada Toshiyasu, Sakurai Michyo, Sakai Akio, Ishiguro Megumu, Ogawa Hiroshi, Kagawa Megumi, Umezawa Yasuomi, Anno Hideaki, Saida Toshitsugu, Ôzeki Noriko
<b>Direction artistique</b>	Yamamoto Nizô
<b>Dir. du gouachage</b>	Yasuda Michiyo
<b>Dir. Photo</b>	Koyama Nobuo
<b>Montage</b>	Seyama Takeshi
<b>Dir. Son</b>	Uragami Yasuo
<b>Année de production</b>	1988
<b>Films couleurs</b>	54 660 dessins. 304 couleurs
<b>Format</b>	1/1,85
<b>Durée</b>	88 minutes
<b>Distribution (Japon)</b>	Tôhô (129 salles).
<b>Sortie</b>	16 avril 1988
<b>Première exploitation</b>	801 680 spectateurs (35 jours)
<b>N° de visa</b>	90250
<b>Distribution (France)</b>	Les Films du Paradoxe.

Grand prix de la catégorie "Jeune public" au 1er Festival du film pour enfants de Moscou.

## FILMOGRAPHIE TAKAHATA ISAO

Né en 1935, diplômé en littérature française à l'université de Tôkyô, il fait son entrée dans le monde du dessin animé en 1959, au sein du studio d'animation de Tôei. Sans être dessinateur, il se consacre d'emblée à la mise en scène. En 1968, il signe son premier long métrage, *les Aventures de Hols, prince du soleil*, considéré aujourd'hui comme un tournant décisif dans l'histoire du dessin animé au Japon. Il achève en 1981 la réalisation du long métrage indépendant *Gauche le violoncelliste* (couronné du prix Ôfûji, la distinction annuelle de référence pour l'animation au Japon), premier jalon d'une recherche artistique entièrement orientée vers l'"invention du réel" en animation. Takahata Isao incarne aujourd'hui l'exemple même d'un réalisateur qui a su mener, dans un cadre de production commerciale, un authentique itinéraire d'auteur.

### Filmographie principale

(réalisations, réparties par structure de production)

#### Tôei Animation

- 1964/65 *Ken l'enfant loup*  
(série TV, 12 épisodes sur 86)
- 1968 *Les Aventures de Hols, prince du soleil* (long métrage)
- 1969 *Gegege no Kitarô*  
(série TV, 1 épisode sur 65)
- 1969/70 *A-tarô le terrible*  
(série TV, 9 épisodes sur 90)
- 1971 *Gegege no Kitarô*  
(2<sup>e</sup> série TV, 1 épisode sur 52),  
*L'Equipe de baseball des Apaches*  
(série TV, 3 épisodes sur 26)

#### A Production

- 1971/72 *Lupin III*  
(série TV, 16 épisodes sur 23)
- 1972 *Panda Kopanda* (court métrage)
- 1973 *Panda Kopanda, le cirque sous la pluie* (court métrage)
- 1973 *Willy Boy* (série TV, 1 épisode sur 52)
- 1974 **Zuiyô, puis Nippon Animation**
- 1974 *Heidi* (série TV, 52 épisodes)
- 1975 *Un chien des Flandres*  
(série TV, 1 épisode sur 52)
- 1976 *Marco* (série TV, 52 épisodes)
- 1978 *Conan, le fils du futur*  
(série TV, 2 épisodes sur 26)
- 1979 *Anne aux cheveux roux*  
(série TV, 50 épisodes)

#### Telecom Animation Film

- 1981 *Chic la petite peste* (long métrage puis série TV, 3 épisodes sur 64)

#### 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)
- 2003 *Jours d'hiver* (long métrage collectif - réalisation du segment n° 28)

## Note d'intention

par TAKAHATA Isao, réalisateur

[...] Le comportement adopté par Seita et son mouvement intérieur ne ressemblent-ils pas, d'une certaine manière, aux enfants et adolescents d'aujourd'hui qui, favorisés sur le plan matériel, prennent le caractère d'agrément/désagrément pour un critère majeur dans leurs rapports humains, leur comportement et leur existence, et repougnent aux rapports humains embarrassants ? Pis, il en va de même pour les adultes qui partagent la même époque que ces enfants.

Ce temps qui est le nôtre, préservé par un double ou triple cadre de protection et/ou de contrôle social, dans la mesure même où le lien familial se relâche, et que l'esprit de communauté entre voisins s'est affaibli. Et nous, qui plaçons la non-ingérence mutuelle à la base de nos relations avec autrui, et nous assurons mutuellement de notre propre délicatesse à travers une distrayante prévention qui évite d'aborder l'essentiel. Guerre ou non peu importe, à supposer qu'un grand désastre vienne à frapper et que, en l'absence de toute idée pour orienter les uns et les autres vers l'entraide et l'entente, ce couvercle social vienne à sauter, dans des rapports humains de total dénuement, il est certain que l'homme deviendrait un loup pour l'homme, plus encore que dans l'immédiat après-guerre. Ils se battaient avec à l'esprit la possibilité pour eux de se trouver placés dans une situation comme dans l'autre. Et à supposer que, fuyant le contact des hommes, l'on tente de vivre comme Seita seul avec sa jeune sœur, combien de garçons, combien de gens seraient capables de prendre soin autant que Seita de leur petite sœur ?

Malgré toute la tragédie de ce récit, il n'y a chez Seita pas le moindre abattement. Il vit tout droit debout, au point même qu'on peut en éprouver toute la fraîcheur d'un jeune garçon seul face à l'immensité du monde. Ce garçon de quatorze ans, avec l'énergie d'une femme, d'une mère, consacre toutes ses forces aux actes fondamentaux de toute vie : manger et nourrir.

La vie de ce frère et de cette sœur, seuls dans leur cave et ne dépendant de personne, tel est avant tout le cœur de cette histoire, et son salut. Une lueur fugace vient éclairer ces deux enfants promis à un destin cruel. Sourire d'une enfant, joyau d'innocence.

Seita prend soin de sa sœur par ses propres moyens, et s'efforce lui-même de vivre, mais évidemment, ne peut trouver moyen de s'en sortir et meurt. [...] Nous autres, en animation, n'avons cessé de décrire des garçons et des filles admirables, affrontant vaillamment les difficultés, s'ouvrant un chemin à travers les circonstances, et vivant avec énergie envers et contre tout. Cependant, dans la réalité, il est des circonstances que l'on ne peut surmonter. Tels sont les batailles, et les coeurs des hommes transformés en démons. Ce qui là est réduit à mourir, ce sont les jeunes gens au cœur tendre de notre temps, et la moitié de nous-mêmes. En animation, il importe bien sûr de traiter du courage, de l'espoir et de l'énergie de vivre, mais des œuvres permettant avant tout de considérer au plus profond de nous-mêmes ce qui nous lie les uns aux autres sont sans doute nécessaires elles aussi. (Conférence de presse, le 18 avril 1987. Traduction : Ilan Nguyen)



## **Directeur de l'animation : Kondô Yoshifumi**

Né en 1950 dans la ville de Gosen (département de Niigata), Kondô Yoshifumi est remarqué par Ôtsuka Yasuo alors qu'il est étudiant au Tôkyô Design College. Par l'entremise de ce dernier, il intègre dès 1968 le jeune studio "A Production" que de nombreux transfuges de Tôei Animation vont rejoindre dans le tournant des années 1970. Kondô collabore à la fameuse première série de *Lupin III*, sur laquelle il fera la connaissance de Takahata et de Miyazaki. Rejoignant Nippon Animation en 1978 pour participer à la première série réalisée par Miyazaki, *Conan le fils du futur*, Kondô Yoshifumi assure le *character design* et la direction de l'animation sur l'ensemble de la série TV annuelle suivante, *Ann aux cheveux roux*, mise en scène par Takahata.

En 1980, il entre au studio Telecom Animation et participe au projet de coproduction internationale *Little Nemo*.

Début 1987, Kondô intègre le Studio Ghibli de Takahata et Miyazaki. Il y trouve un esprit de création et une liberté pour lesquels il s'engage dès lors de façon inconditionnelle. En 1988, *Le Tombeau des lucioles* fonde et éclaire l'ensemble de ce parcours vers la maturité créative. Créateur des personnages et directeur de l'animation du film, il insuffle notamment au personnage de Setsuko une présence émotionnelle saisissante, basée uniquement sur la justesse et le sens du détail qui marquent ses représentations des comportements enfantins. Après *Kiki la petite sorcière* et *Porco Rosso* de Miyazaki, pour lesquels il assume respectivement les rôles de codirecteur de l'animation et d'animateur-clé, Kondô poursuit son étroite collaboration avec Takahata sur *Souvenirs, goutte à goutte* et *Pompeko*.

C'est en 1994 que Kondô se relance enfin dans la carrière de réalisateur, sur un projet proposé et supervisé par Miyazaki. Sorti en 1995, *Si tu tends l'oreille* est le premier long métrage du studio Ghibli réalisé par un autre que Takahata ou Miyazaki. S'y exprime une sensibilité originale, marquée notamment par une description attentive de la réalité urbaine du Japon contemporain. La question de la "terre natale" chère à Kondô, mais surtout le regard porté sur les deux personnages, fille et garçon, les affres de l'adolescence et la naissance d'une communion de sentiments font de ce film une réalisation éminemment personnelle, qui laisse transparaître la personnalité de son metteur en scène, aussi discrète qu'attentionnée et chaleureuse. La force qui se dégage des croquis que publie par ailleurs Kondô à partir de 1993 dans la revue *Animage* est bien celle qui fonde son travail en animation : perception directe du mouvement, au cœur de chaque image, reconnaissance et capture sur le vif d'un instant décisif, expressivité propre et atmosphère immédiatement saisissable à chaque instant, appelant toujours la complicité spontanée d'un sourire. La disparition prématûre de cet artiste d'exception, en 1998, a privé le Studio Ghibli du talent le plus à même d'assurer la relève de ses deux fondateurs.

[d'après l'article de David Encinas et Ilan Nguyen paru dans la Lettre de l'Association française du cinéma d'animation (juillet-août 1998)]

## **PRESSE**

"Adapté d'un ouvrage autobiographique de Akiyuki Nosaka, *Le Tombeau des lucioles* est un film d'animation loin d'être destiné uniquement au jeune public. Son sujet inciterait même à penser qu'il s'adresse essentiellement aux adultes. Mais Takahata a su élargir son propos en ajoutant un prologue et un épilogue résistant à l'époque actuelle. Cette construction inattendue est l'une des principales qualités du film. Elle introduit en effet une dimension supplémentaire : celle d'une réflexion sur la société japonaise contemporaine, qui ne cesse de (se) cacher son passé sous les signes clinquants du modernisme. Cependant, cette 'morale' n'est réellement intéressante que parce que l'esthétique du film la revendique pleinement. En jouant sur l'aspect figé des arrière-plans dans les séquences de bombardements (c'est-à-dire quand l'Histoire prend le pas sur l'histoire du film), le réalisateur souligne habilement la fracture entre deux mondes : l'un (celui des victimes) est comme pétrifié, stoppé dans son élan, alors que l'autre (celui des survivants, au premier plan et toujours en mouvement) continue d'avancer sans se retourner. Cette idée fonctionne magnifiquement grâce à une parfaite maîtrise de l'animation, qui allie dessins réalistes et esquisses abstraites..."

Laurent Le Forestier, *Cahiers du Cinéma* n° 503 - Juin 1996

Un dessin animé tragique, c'est surprenant. En inaugurant le genre, *Le Tombeau des lucioles* devrait faire date. Dès le début, la reconstitution d'un bombardement sur Kobé, dans des décors d'une précision hallucinante, installe un réalisme quasi documentaire. Avec une histoire toute simple [...] Takahata éblouit. Il a la sensibilité, la pudeur d'un Ozu. Sa mise en scène privilégie les moments de pause, ces temps qu'on dit 'morts' et où tout, au contraire, est vivant et vibrant. Avec *Le Tombeau des Lucioles*, il prouve que l'animation peut porter l'émotion à son comble.

Bernard Génin, *Télérama* – mercredi 19 juin 1996

[...] Pour comprendre le fin mot de ce crève-coeur dickensien, il faut parfois lutter contre sa propre émotivité, mais aussi sans doute contre l'envie de rire puisque trop c'est trop : la petite voix de la charmante Setsuko qui réclame un bonbon en pleine disette, la méchanceté et la pingrerie des adultes, la brutalité historique du contexte (villes en flammes, hécatombes, pillages), tout contribue à la peinture radicalisée d'un Japon ayant involué dans la barbarie. Pourtant, le forçage sentimentaliste et la fibre Cosette tendue à claquer est emporté par le style de Takahata [...]. Passé, pour le néophyte, le cap d'une habituelle prévention à l'égard de l'animation japonaise [...] le film s'engage dans un tempo lent, privilégiant souvent les moments creux pour mieux asséner ensuite ses accès de fièvre, délirium tremens de la douleur, entre ivresse endeuillée et chant des enfants morts [...]. Face aux enjeux froids de l'image de synthèse et à la dégringolade sénile des studios Disney, *Le Tombeau des lucioles* allume, dans le ciel perturbé de l'animation rose guimauve en général, une belle lueur noire.

Didier Péron, *Libération* – mercredi 19 juin 1996

## **BIBLIOGRAPHIE VIDÉOGRAPHIE**

### **L'œuvre originale**

NOSAKA (Akiyuki), *La Tombe des lucioles – nouvelles*, éd. Picquier, coll. Picquier Poche, n° 27, 1995 (traduction de Patrick De VOS et Anne GOSSOT). Tirage épuisé indisponible.

### **Traductions françaises de l'œuvre de NOSAKA Akiyuki :**

- *Les Pornographes*, éd. Picquier, coll. Picquier Poche, n° 45, 1996. (traduction de Jacques LALLOZ). Tirage épuisé indisponible.
- *La Vigne des morts sur le col des dieux décharnés - récits*, éd. Picquier, coll. Picquier Poche, n° 204, 2003 (traduction de Corinne ATLAN).
- *Les Embaumeurs*, éd. Actes Sud, 2001 (traduction de Jacques LALLOZ).
- *Contes de guerre*, éd. du Seuil, 2003 (traduction de Jacques LALLOZ)
- *Le Dessin au sable*, éd. Picquier, 2003 (traduction de Jacques LALLOZ).

### **Sur l'œuvre de TAKAHATA Isao :**

- 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 NGUYÊN (Ilân), *Cahier de notes sur Gauche le violoncelliste*, (édité par Les enfants de cinéma dans le cadre du dispositif "École et cinéma"), février 2003.
- Catalogue de la 1<sup>re</sup> édition de "Portrait d'un cinéaste sous l'arbre", festival de cinéma jeunes publics en Poitou-Charentes, du 4 au 11 novembre 2002.
- Catalogues du festival "Nouvelles images du Japon, films d'animation et cinéma numérique" (Forum des images, 1999, 2001, 2003) [...]

### **Approche pédagogique du *Tombeau des lucioles***

Dossier réalisé par Anne HENRIOT, professeur de lettres et de cinéma, sur le site du CNDP : [http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier\\_lucioles.htm](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_lucioles.htm)

### **Vidéographie :**

- Le Tombeau des lucioles*, DVD,  
Distribution ADAV n° 31596.  
Ed. collector N° 42982  
*Mes voisins les Yamada*, DVD,  
Distribution ADAV n° 36860.

**Le Japon en 1945**



**Nosaka  
et la Tombe des lucioles**

## · · · · · LES PASSERELLES · · · · ·

**Les enfants, la guerre  
et le cinéma**



*Princesse Mononoké*  
(Miyazaki Hayao - 2000)

**Repères dans l'animation  
japonaise**

# Le Japon en 1945

Les historiens du Japon ont pour usage de considérer la Seconde Guerre mondiale dans le grand contexte de la modernisation du pays, à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (avec l'ouverture à l'étranger que marque l'entrée dans l'ère Meiji, en 1868) ; soit à une très large échelle de causes et d'événements enchaînés<sup>1</sup>.

Il est certain que la politique de conquête menée dès le tournant du XX<sup>e</sup> siècle par le Japon, seule nation de cette région du monde à avoir su échapper à l'époque au colonialisme dévorant des puissances occidentales, prend elle-même d'emblée un tour colonial. Victoire sur la Russie en 1905, annexion de la Corée en 1910, attaque des territoires chinois concédés à l'Allemagne en 1914 et récupération des concessions allemandes en Chine et dans le Pacifique en 1919, prise de la Mandchourie en 1931 et poursuite d'un processus de conquête tout au long des années suivantes. On connaît souvent tout aussi bien les grandes étapes de la Guerre du Pacifique : l'occupation de pays d'Asie du Sud-Est et du Pacifique dès 1940, l'attaque surprise sur Pearl Harbour le 7 décembre 1941, la bataille de Midway, perdue en juin 1942 et qui marque le début d'un renversement progressif de situation face aux États-Unis, la chute de Leyte (aux Philippines) en octobre 1944, et jusqu'aux bombardements atomiques d'août 1945.

Deux réalités japonaises de cette période restent souvent moins largement connues : celle des bombardements "conventionnels" à engins incendiaires, et celle, presque aussi noire, des "années zéro" de l'après-guerre.

## Les bombardements

Le Japon de 1945, dès avant la reddition d'août, est littéralement un pays en ruine. Les ravages des bombes incendiaires américaines sur l'archipel ont commencé dès le début de cette année, faisant quantité de victimes civiles :

*"Construites en bois, les cités sont soumises à un bombing carpet d'engins au phosphore et au magnésium, qui allument de gigantesques incendies [...]. Dans ces maisons sans caves, transformées en torches, les civils sont la plupart du temps brûlés vifs ou asphyxiés. L'aviation de bombardement américaine fait preuve d'une rare compétence en matière de planification de l'horreur. De mars à mai 1945, elle pilonne les trois principales conurbations : Ōsaka et Kōbe sont totalement détruites ; Nagoya subit le même sort ;*

*Tōkyō, Yokohama et Kawasaki sont rasées. En juin, les attaques s'étendent aux vingt-trois villes de population comprise entre 100 000 et 300 000 habitants. En juillet, les villes de moins de 100 000 habitants sont bombardées à leur tour... Et le plan prévoit de rayer de la carte en quelques mois la totalité des villes japonaises. [...] C'est d'ailleurs dans les neuf derniers mois de la guerre que le Japon enregistre 60% des pertes humaines de toute la guerre, soit près de 900 000 militaires et plus de 600 000 civils.<sup>2</sup>*

Ainsi donc, avant même le cauchemar atomique qui s'abattra sur Hiroshima puis Nagasaki, les civils japonais furent victimes par centaines de milliers de bombardements massifs, acharnés, tels que les décrit le film<sup>3</sup>.

## Nuit de l'après-guerre

Acculé aux dernières extrémités sur son sol même, le pays l'est dès le printemps 1945 :

*"[...] le nombre de calories disponibles est tombé à 1405. Le peuple meurt de faim tandis que naît le marché noir. En moyenne, les prix (officiels) ont été multipliés par 2,5 entre 1937 et 1945. Ils ont en réalité quadruplé. Le Japon a perdu 3 millions de vies humaines dont la moitié de civils, et le quart de richesse nationale.<sup>4</sup>*

La réalité du Japon à sa capitulation est davantage encore celle d'un pays défait, un néant souvent difficile à imaginer pour l'observateur étranger entraîné au cœur des métropoles en ruines. On l'a souvent décrite par des formules établies, telle celle "des ruines et du marché noir". Comme chez tous les vaincus, un autre terme, plus laconique, peut résumer tout aussi bien la première préoccupation de tous dans la misère noire de l'immédiat après-guerre : "survivre".

1) À cet égard, on consultera avec bénéfice les ouvrages de l'historien Michel VIÉ : *Le Japon contemporain*, Paris, PUF (coll. Que sais-je), 1971.

2) Gravereau Jacques, *Japon — l'ère de Hirohito*, Paris, Imprimerie nationale, 1988, pp. 89-92.

3) Sur la réalité quotidienne de la guerre en elle-même, on lira encore les témoignages suivants du journaliste Robert Guillain, l'un des rares observateurs étrangers à avoir vécu le conflit au Japon même : *La guerre au Japon*, Paris, Stock, 1979. *J'ai vu brûler Tōkyō*, Paris, Arléa, 1991.

4) Abbad Fabrice, *Histoire du Japon 1868-1945*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 167.



Fait moins connu que les deux bombes atomiques d'août 1945, les grandes villes japonaises, à l'instar des villes allemandes, subirent des largages massifs de bombes au phosphore à partir de mars.



Ces bombardements réduisirent nombre de villes à un champ de ruines et les populations face à une pénurie extrême.



Comme le montre Seita qui se précipite sur un reste de riz, la survie était la seule préoccupation d'une population réduite à la misère la plus noire.



## Nosaka Akiyuki



Osaka Akiyuki est l'auteur de la Tombe des lucioles. Sans être à proprement parlé une autobiographie, l'ouvrage emprunte beaucoup à une destinée tragique.



Cette belle image qui évoque Claude Monet rend sensible la douloureuse absence de la mère. Orphelin de mère, fils d'un père qu'il ne connaît que plus tard, Nosaka perd ses parents adoptifs à Kôbe sous les bombes américaines.



"Devant les bombes, le sentiment d'avoir été trahi, salement" (Nosaka).

La nouvelle **Hotaru no haka** (traduite en français sous le titre de *la Tombe des lucioles*<sup>1</sup>) est parue dans le numéro d'octobre 1967 du mensuel *All Yomimono*. Avec un autre récit, elle a valu à son auteur Nosaka Akiyuki l'attribution, au printemps de l'année suivante, du 58<sup>e</sup> prix Naoki, récompense réservée à des auteurs confirmés dans le domaine de la littérature à grand public. Long d'une trentaine de pages, le récit, qui décrit la vie et la mort de deux enfants dans le Kôbe de la fin de la guerre, puise dans le vécu personnel de son auteur une matière, un impact singuliers. Sans qu'il soit question ici d'autobiographie au sens strict, Nosaka a pu décrire ce texte comme "un miroir [le] reflétant [lui]-même", et dont il a "longtemps détourné le regard"<sup>2</sup>.

Né en 1930, Nosaka, "polémiste goguenard et conteur profond", fait figure au Japon de talent iconoclaste depuis les années 1960. Il est de ces personnalités dites "médiatiques", de ces personnages touche-à-tout et campés souvent jusqu'à l'excès. Trublion notoire, déroutant et intempestif, imprévisible et redoutable, il est de quelques années plus jeune que les écrivains que l'on a l'habitude de réunir au Japon sous l'étiquette de *sengo-ha* ("l'école de l'après-guerre"). Il se plaît quant à lui à se qualifier comme tenant d'un "courant des ruines, du marché noir et de la fuite". Quoi qu'il en soit, son parcours personnel, de la fin de la guerre aux années 1960, marque de façon décisive son œuvre littéraire comme ses postures les plus polémiques. La liste serait longue des traumatismes, des ténèbres de la guerre à la nuit des "années zéro" d'après la défaite, qui l'amèneront à se faire ainsi un "fossoyer du Japon de l'après-guerre"<sup>3</sup>. Orphelin de mère (elle meurt à sa naissance) et ignorant tout de son père (qu'il ne rencontrera que plus tard), il grandit et vit l'expérience de la guerre à Kôbe dans une famille adoptive. Il n'apprend ses origines qu'en 1945, à l'âge de quatorze ans, à la mort de ses parents adoptifs sous les bombes américaines. L'expérience des bombardements avait déjà réduit à néant toutes les certitudes de l'adolescent, forgées par l'éducation de propagande nationaliste et militaire : "Devant les bombes, c'est une autre réalité qu'il faut apprendre : l'instinct, la fuite-panique, une affreuse impuissance, et après les bombes, l'humiliation pour survivre, le chacun-pour-soi-la-patrie-pour-tous, le sentiment d'avoir été trahi, salement"<sup>4</sup>.

Peu après, au lendemain de la défaite, sa jeune sœur meurt de faim. Après la guerre, seul des siens à en avoir réchappé, et marqué de façon indélébile par cette "conscience du survivant", il vit ici et là, fait du marché noir, se fait épingle pour un vol de nourriture (nous sommes en 1947) et enfermer en maison de correction, d'où son vrai père, vice-gouverneur de la province de Niigata, le sort un mois plus tard. À vingt ans, il entre en section de lettres françaises à l'université de Waseda, à Tôkyô ; en réalité il vagabonde, poursuit son "parcours du combattant de la survie" par l'exercice des métiers les plus divers (fendeur de bois, laveur de chien, vendeur de sang, de poubelles, de DDT, terrassier, etc.), avant de sombrer un temps dans l'alcoolisme...

En 1957 il devient parolier et scénariste, pour la publicité, puis à la radio et à la télévision. Le succès aidant, il est sollicité par les médias, et à partir de 1961, il écrit dans plusieurs revues à gros tirage, se faisant commentateur du Japon des plaisirs nocturnes et campant déjà son personnage de faux *playboy* à lunettes noires. En 1963, il fait paraître un premier récit, *Erogotoshi-tachi* (*les Pornographes*), où il esquisse déjà un style, une écriture bien particuliers. Parmi ses œuvres les plus marquantes dans les années suivantes, citons *Tomuraishi-tachi* (*les Enterreurs*, 1966), ou *Honegami tôge Hotokezakura* (*la Vigne des morts sur le col des dieux décharnés*, 1969). Outre ses romans et nouvelles, il publie également de très nombreux essais<sup>5</sup>.

1) NOSAKA Akiyuki, *la Tombe des lucioles*, trad. Patrick de VOS, Arles, éd. Picquier, 1987.

2) Cf. "Anime osoru beshi" (Redoutez le dessin animé), texte de NOSAKA publié dans le pamphlet du film, 1988.

3) Selon l'expression de Patrick de VOS, dans la très éclairante préface à sa traduction du récit, *op. cit.* [pp. 7-18 dans l'édition de poche], p. 9.

4) Ibid, p. 10.

5) Sur la vie et l'œuvre de NOSAKA, on lira également la notice de Patrick de VOS dans l'ouvrage collectif *Cinéma et littérature au Japon de l'ère Meiji à nos jours* (dir. Max TESSIER), collection cinéma/singulier, Centre Georges Pompidou, 1986, p.90.

## L'œuvre originale

Écrit d'un trait, en quelques heures dans un café du quartier de Roppongi à Tôkyô<sup>1</sup>, comme pour se libérer, s'exorciser du poids d'une culpabilité, *Hotaru no haka* apparaît comme un récit à part dans l'œuvre de Nosaka, dans la mesure où c'est sans doute le texte chargé de la façon la plus immédiate, la plus ouverte, du poids de la mémoire issu de son expérience personnelle durant la guerre et l'immédiate après-guerre. Le récit s'ouvre sur la description d'un jeune vagabond, Seita, agonisant parmi tant d'autres dans l'enceinte de la gare de Sannomiya. À sa mort, dans la nuit du 21 septembre 1945, un employé de la gare découvre dans sa ceinture de corps une petite boîte à bonbons au couvercle récalcitrant, et qu'il finit par jeter en direction d'un recoin de décombres et d'herbes folles. S'en échappent alors une poudre blanche et de petits fragments d'os, tandis que s'égaillent alentour les lucioles surprises par ce brusque mouvement. Un paragraphe de transition précise que ces ossements sont ceux de la petite sœur de Seita, Setsuko, morte un mois plus tôt, à l'âge de quatre ans, de "dépérissement dû à la dénutrition", tout comme lui... Il vient clore la première partie d'exposition du texte, d'entrée dans le récit, et introduit un retour dans le temps manifeste dès les premiers mots du paragraphe suivant : "5 juin. Une escadre de trois cent cinquante B 29 lâcha ses bombes sur Kôbe". Dès lors, le temps du récit garde pour ligne principale le cours chronologique des événements que traversent les deux enfants, à partir de leur séparation avec leur mère souffrante, envoyée se mettre à l'abri avant eux, et leur fuite éperdue sous les bombes...

Sur le plan de sa forme, le récit se compose presque exclusivement de phrases remarquablement longues, présentant de multiples tours et détours, et les changements de perspective, de focalisation les plus divers. On en prendra pour exemple la première phrase du récit :

"*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 mariières 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.*"<sup>2</sup>

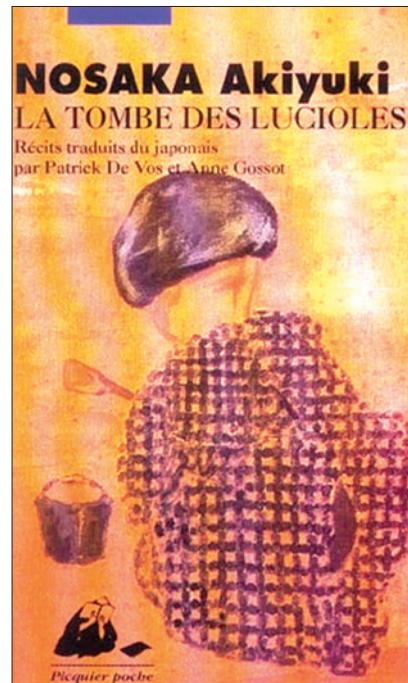
Les phrases procèdent par enchaînement en apparence désordonné de propositions, en dépit des règles syntaxiques, dans une langue marquée d'un caractère éminemment oral, comme énoncé à voix haute qui accentue encore le caractère erratique, en mouvement continu, de l'écriture.

"Qu'est-ce que t'en dis ? Si on faisait not'maison à nous ici ? Y'a personne qui viendra dans cette grotte, on pourra faire ce qu'on veut', une cave en forme de U, soutenue par de gros étais, il n'y aurait plus qu'à aller acheter de la paille à la ferme pour mettre par terre, pendre la moustiquaire, et on devrait pas y être mal, que se disait Seita, à moitié excité par l'idée, bien de son âge, de partir à l'aventure, et dès la fin de l'alerte, sans rien dire il rassembla leurs affaires, 'Merci de nous avoir gardés si longtemps. On s'en va ailleurs nous', 'Ailleurs ? Où ça ailleurs ?', 'C'est pas encore tout à fait décidé...', 'Ah bon ? Faites attention quand même. Alors au r'voir Setchan', elle grimâça un sourire et se hâta de disparaître dans la maison."

Virgules et guillemets viennent rythmer cette prose, et en indiquer les respirations, les pauses et inflexions, recouvrant parfois d'importants sauts dans le temps du récit. Le style est également marqué par la langue du Japon de l'Ouest, dans toute son oralité, ses lenteurs et ses méandres. Un style traînant, comme l'écho d'une voix geignarde, qui habille la véhémence du propos d'un malaise nauséieux.

1) Citation de NOSAKA par OKADA Emiko, dans *Comic Box* n° 52, juillet 1988, Tôkyô, Fusion Product, p. 56.

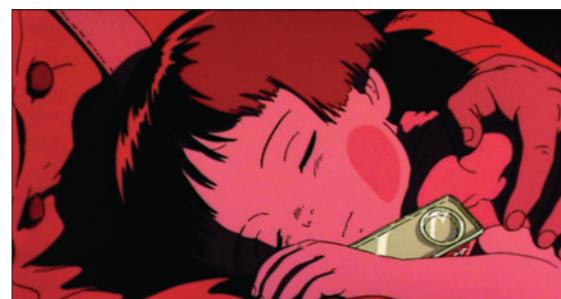
2) traduction de P. de VOS.



Édition française de la Tombe des Lucioles de Nosaka Akiyuki.



Seita et Setsuko se sont installés dans une grotte bien à eux, retrouvant ainsi un plaisir de leur âge.



L'une des dernières images du film montre Setsuko endormie sur les genoux de son frère, tenant blottie dans ses bras sa boîte de bonbons.

## Allemagne année zéro, Jeux interdits, Le Tombeau des lucioles, *les enfants, la guerre, le cinéma*

Le thème de "l'enfance dans la guerre" appartient au cinéma moderne, tel qu'il naît, au lendemain du deuxième conflit mondial, dans le ressac du bouleversement moral engendré par la guerre et la découverte des camps de concentration. Le film de Roberto Rossellini *Allemagne année zéro*, réalisé en 1947 et considéré comme la quintessence du néoréalisme, peut être pris comme point de départ. Troisième volet de la trilogie de Rossellini sur la guerre (après *Rome ville ouverte* et *Paisa*), *Allemagne année zéro* se déroule dans le Berlin en ruine de 1945, juste après la capitulation allemande. La famille Kolher se débat avec les difficultés de la vie : le père malade est soigné par sa fille ; le fils aîné, un ancien SS, est contraint de vivre caché. Quant au cadet, Edmund, âgé de douze ans, il tente de faire vivre la famille à l'aide de petits trafics en errant dans le décor lunaire de la ville détruite... L'accompagnement minutieux par la caméra de Rossellini de cet être vulnérable, dénote un regard social qui est aussi un regard moral. Pour Rossellini en effet, l'un et l'autre champs d'investigation se recoupent exactement. L'axiome vaut pleinement pour Takahata lui-même, comme en témoigne l'évidente conjonction esthétique d'*Allemagne année zéro* et du *Tombeau des lucioles* : en plus d'un point, la mise en scène de Takahata semble appliquer – ou plus exactement transposer en animation – la méthode néoréaliste, telle que décrite par Rossellini. "Le néoréalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions. Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement au monde, sans s'attendre à quoique ce soit." (Les Cahiers du cinéma, août-septembre 1955).

Mais *le Tombeau des lucioles* peut aussi se situer dans une autre filiation : celle de *Jeux interdits* de René Clément (1952). L'action du film prend place en France, en juin 1940. Des avions allemands mitraillent un convoi fuyant la guerre. Les parents et le petit chien de Paulette sont tués. Paulette a cinq ans. Elle rencontre Michel, paysan de onze ans qui l'emmène jusqu'à la ferme de ses parents. On garde la gamine... Paulette et Michel s'aiment. Ils s'inventent un monde à eux, créant un cimetière dans un vieux moulin. Des circonstances narratives singulièrement proches du récit de Nosaka – l'enfance endeuillée, la guerre, le jeu, le duo affectif – désignent évidemment le film comme

référence pour le travail de Takahata. L'interprétation de Brigitte Fossey enfant comptera beaucoup dans la composition du personnage de Setsuko. Les deux fillettes partagent la même puissance d'imagination et de tendresse profonde, la bouleversante beauté des enfants "vrais". Rossellini, Clément... dans son esthétique et dans ses thèmes, en définitive, *le Tombeau des lucioles* résonne comme en écho au cinéma d'une génération issue de la Seconde Guerre mondiale et dont Takahata, "enfant de Prévert", est le continuateur. Aujourd'hui pourtant, le thème de "l'enfance dans la guerre" hante encore le cinéma. D'une part, le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale persiste dans l'imaginaire collectif et celui des cinéastes (depuis *Au revoir les enfants* de Louis Malle (1987) jusqu'à *la Vie est belle* de Roberto Benigni (1998). D'autre part, la récurrence des guerres dont les civils et notamment les enfants sont les victimes, n'a cessé d'actualiser le thème au cours des dernières années. Conflits en Afrique, en Europe, au Moyen Orient, auxquels le cinéma tend un miroir tragique (*le Cercle parfait*, d'Ademir Kenovic – 1997 ; *West Beyrouth*, de Ziad Doueiri – 1999...).

Le festival Premiers plans à Angers a consacré une rétrospective à ce thème lors de sa 17<sup>e</sup> édition, en janvier 2005. Filmographie et fiches pédagogiques disponibles sur le site : [www.premiersplans.org](http://www.premiersplans.org).



*Allemagne année zéro* (Robert Rossellini, 1948) met en scène des enfants dans les ruines du Berlin d'Après-Guerre.



Ici la guerre de Bosnie, dans le beau film de Ademir Kenovic, *le Cercle parfait* (1997), où les enfants, comme le poète Sidran, se retrouvent manipulés et victimes de la haine inexpugnable de communautés ethniques.



Dans *l'Italie fasciste de la Vie est belle* (Roberto Benigni, 1998), un enfant, seul face à un char américain est pris entre la joie de la Libération et la tristesse d'avoir été séparé de ses parents.

# Animation japonaise : quelques repères historiques

Les débuts de la production japonaise en animation se situent aux alentours de 1917, soit une dizaine d'années seulement après l'invention du genre par le Français Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908). L'influence des premiers films occidentaux, ceux d'Émile Cohl comme ceux des pionniers américains tels Max et Dave Fleischer, est le ferment d'une production nationale qui explore très vite ses propres voies.

Shimokawa Ôten (*Le Portier Imokawa Mukuzô*, 1917), Kôuchi Junichi (*La Nouvelle épée de Hanahikonai*, 1917) et Kiltayama Seitarô (*Momotarô* [le Garçon aux pêches], 1918), sont rejoints, dans les années 1920, par de premiers disciples au rang desquels Ôfugi Noburô. Celui-ci prend d'abord pour matériau le *chiyogami* (papier traditionnel japonais coloré), avant de réaliser en 1927 le film de silhouettes *la Baleine*, dont il créera une seconde version, en 1952, pour laquelle il utilisera cette fois du papier de cellophane coloré.

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

Un tournant décisif s'opère à la fin des années 1950, au moment où la compagnie Tôei crée son propre studio d'animation. Ambitionnant de devenir le "Disney de l'Orient", Tôei se lance dans la production de longs métrages de dessin animé visant un public enfantin. *Le Serpent blanc* (1958), réalisé par Yabushita Taiji, est le premier d'une imposante série de longs métrages, jalons d'une aventure collective où s'illustrent, parmi d'autres, les talents émergents d'Ôtsuka Yasuo, Kotabe Yôichi, Takahata Isao et Miyazaki Hayao. Ce groupe, marqué par les œuvres des frères Fleischer, de réalisateurs soviétiques tels Lev Atamanov et Ivan Ivanov-Vano, mais surtout par celle de Paul Grimault, porte les valeurs d'une "école du mouvement" qui fait de l'animation des personnages en elle-même le fondement essentiel de son art. *Hols, prince du soleil* (1968), premier long métrage réalisé par Takahata, s'offre comme le manifeste esthétique de cette tendance. S'y exprime un ensemble de partis pris radicalement neufs qui rompt délibérément avec le caractère

enfantin des productions antérieures. Il marque également le début d'une longue complicité créative entre Takahata et Miyazaki qui aboutira notamment, vingt ans plus tard, à la fondation du Studio Ghibli, creuset de futurs chefs-d'œuvre (*Mon voisin Totoro*, *Le Tombeau des lucioles*, *Pompoko*, *Princesse Mononoke...*).

Aux antipodes de cette mouvance artistique, un homme venu de la bande dessinée, Tezuka Osamu, bouleverse irrémédiablement la production animée de son pays en 1963, avec la série télévisée *Astro*. Tezuka se fait le promoteur d'une "animation limitée" qui lui permet d'instituer un standard de production hebdomadaire d'épisodes de 26 minutes en palliant la simplification des mouvements par des effets de montages et de cadrages empruntés à la bande dessinée, par une réutilisation systématique des mêmes mouvements, et par la sur-expressivité des poses statiques de ses personnages. La postérité de Tezuka en animation sera nombreuse...

En 1977, la rediffusion du *Croiseur spatial Yamato* (1974), space opera tragique adapté de Matsumoto Leiji, annonce un engouement désigné au Japon par le terme d'*anime boom*, véritable phénomène générationnel qui voit une population d'adolescents et de jeunes adultes se passionner pour une production animée versant communément dans une surenchère émotionnelle. Matsumoto sera par la suite adapté à maintes reprises notamment avec *Galaxy Express 999* ou *Captain Harlock* (Albator pour les français).

En 1978, avec la première série télévisée de Gundam, Tomino Yoshiyuki établit un nouveau sous-genre, celui du "robot réaliste". Ainsi, le dessin animé s'empare-t-il des thèmes les plus divers, développe des esthétiques variées et s'adresse à des publics différents. Un tournant majeur s'est opéré à la fin des années 1990. Un certain nombre d'auteurs ayant fait leurs débuts dans le tournant des années 1980 et attachés au registre de la science-fiction, semblent chercher, par un réalisme graphique visant le "photo-réalisme", à produire une nouvelle "sidération" de l'image pour s'assurer l'adhésion d'un public adulte guetté par l'incrédulité. *Steamboy* d'Ôtomo Katsuhiro et *Innocence – Ghost in the shell 2* d'Oshii Mamoru – témoignent, chacun à leur façon, de cette virtuosité picturale au service d'une vision du monde désenchantée.

## Le compositeur : MAMIYA Michio

Né en 1929 dans l'île de Hokkaidô, au nord de l'archipel japonais, Mamiya Michio est formé à l'Académie de Musique de Tôkyô, de 1948 à 1952, auprès d'Ikenouchi Tomojirô. Très vite, il se passionne pour le patrimoine musical de son pays tout en explorant les traditions populaires de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe du Nord. L'influence des répertoires traditionnels marque dès l'origine ses compositions d'une empreinte indélébile, d'où le qualificatif de "Béla BARTOK japonais" qu'on emploie parfois à son égard. Son œuvre, maintes fois récompensée par des prix nationaux et internationaux, couvre à la fois la musique de chambre (*Concerto pour violon n° 1*, 1960 ; *Concerto pour piano n° 2*, 1970), l'opéra (*Narukami*, 1974), les compositions pour orchestre (*Deux tableaux pour orchestre*'65, 1965) et les pièces vocales (*Composition pour chœur n° 1*, 1958). Lorsqu'il est sollicité par Takahata pour écrire la musique de son premier long métrage, *Hols prince du soleil* (1968), Mamiya est donc un compositeur à la fois jeune et confirmé. Avec Takahata, lui-même mélomane averti, une étroite complicité va se nouer, de film en film, jusqu'au *Tombeau des lucioles*. Pour *Hols*, dont le scénario s'inspire d'un récit de la littérature orale du peuple aïnu (minorité du Nord du Japon) le musicien puise, suivant les indications de Takahata, à la source du folklore d'Europe centrale et septentrionale, signant une partition où la fougue de l'épopée répond aux accents chaleureux de la liesse populaire. Avec *Gauche le violoncelliste* (1981), il adapte la partition de la Sixième symphonie de Ludwig van Beethoven aux inflexions successives du parcours intime qui mène un jeune homme vers la réalisation de soi et l'ouverture aux autres. En 1987, *l'Histoire du canal de la Yanagawa* s'écoule comme un long poème polyphonique évoquant la vie d'une communauté humaine au fil de l'eau. Enfin, *le Tombeau des lucioles* forme en 1988 une forme d'aboutissement dans la collaboration des deux hommes : la partition écrite par Mamiya traduit idéalement, dans sa simplicité et son lyrisme même, qui semblent sourde de la dimension mentale du film, toute la portée du réalisme de Takahata.



Princesse Mononoké (Hayao Miyazaki, 1997)

## Déplacer notre propre relation à l'enfance



*Les images du Tombeau des lucioles atteignent un niveau de réalisme hors de portée de l'image réelle.*



*Les comportements humains, comme ici la petite Setsuko qui tente désespérément d'éviter la vente de vêtements de sa mère, font preuve d'un réalisme psychologique qu'aucun acteur n'aurait pu rendre.*



*Quelle est la responsabilité de ce frère qui a refusé de composer avec la réalité ?*

Parce que la guerre n'est précisément pas un jeu mais la défaite de l'humanité, parce qu'elle rend toute mort injuste et cruelle, nous aimerais la croire bannie à tout jamais de l'univers de l'enfance. Pourtant, la réalité de notre monde contredit chaque jour cet espoir. Les conflits qui jalonnent sans fin l'histoire mondiale, désignent les enfants comme les victimes innocentes, entre toutes, de notre barbarie. Il est probablement du rôle civique du cinéma de rappeler cette funeste engeance à son public en temps de paix. Mais plus encore, parce que l'enfance sert de révélateur à la folie guerrière des adultes, le cinéma utilise à bon escient son regard pour rendre la pleine mesure de nos pulsions de mort. Témoin et otage de la guerre, l'enfant devrait nous la rendre insupportable.

Dans ce parti, Takahata Isao, avec *Le Tombeau des lucioles*, marche dans les pas de René Clément et de Roberto Rossellini, les réalisateurs respectifs de *Jeux interdits* et d'*Allemagne, année zéro*. Mais il va aussi plus loin. D'une part, et pour partie à son insu, parce qu'il porte le feu dans le registre même du dessin animé, ce "sanctuaire" que l'opinion courante occidentale, largement conditionnée par l'industrie disneyenne, a longtemps et abusivement cru réservé aux fées enfantines. Et d'autre part, et surtout, parce que l'art du dessin animé lui permet d'atteindre, dans *le Tombeau des lucioles*, un niveau de réalisme hors de portée de l'image réelle.

### Un effet de réel par la véracité des comportements

Ce n'est pas tant l'authenticité des décors qui importe à l'adhésion du spectateur de cinéma, que la véracité des comportements humains. Sur le plan de l'interprétation, Setsuko supplante son modèle, la petite Brigitte Fossey de *Jeux interdits*. D'ailleurs Takahata n'imagine pas que l'on puisse demander à un enfant âgé de quatre ou cinq ans d'interpréter avec une telle intensité le drame vécu par le personnage. Pour lui, la limite du cinéma en prise de vue réelle est, sur ce point, autant technique qu'éthique. Comment diriger dans de telles circonstances un enfant-comédien sans être peu ou prou son bourreau ? Partant, et c'est là le corollaire du parti pris de Takahata, rien – ou presque – du destin tragique des deux protagonistes du film n'est épargné au spectateur. Lequel fait alors l'expérience inédite – et à ce titre insoutenable – de la mort vécue par deux enfants.

Car ici, le dessin animé n'éducore rien. Au contraire, il aborde de plain-pied l'abomination de la guerre et la mort, livrant notamment au regard du spectateur les images de corps humains suppliciés ou rongés par la vermine. Mais il les livre tels que Seita ou Setsuko les voient, sans violence surajoutée. Et c'est cette indéfectible éthique du réalisateur qui rend soutenable l'insoutenable. Takahata accompagne son public, et avant tout son public japonais, dans un travail de deuil salutaire.

Le spectateur occidental s'y est parfois trompé, qui a vu dans *le Tombeau des lucioles* une apologie du nationalisme japonais, considérant que l'on ne pouvait, sans révisionnisme avéré, décrire le drame vécu sous les bombardements américains par la population japonaise. Comme si la guerre faisait parmi les civils, en fonction de leur nationalité, de bons et de mauvais morts...

Aujourd'hui, cette erreur d'appréciation levée, *le Tombeau des lucioles* reste pour tout observateur, japonais comme étranger, un film "limite", dont chaque visionnage est une épreuve en soi, parce qu'il touche droit le spectateur, au plus profond de son âme, et attise sa révolte légitime contre l'inacceptable, à savoir la mort d'un enfant.

Dès sa sortie et jusqu'à aujourd'hui, cet impact émotionnel a occulté dans la perception de bien des spectateurs et des commentateurs le sujet essentiel du film. Dans *le Tombeau des lucioles*, le propos premier du réalisateur n'est pas, comme on a pu le dire si souvent, de dénoncer les horreurs de la guerre en montrant l'insupportable. Le réalisateur questionne bien plus la responsabilité de ce grand frère de quatorze ans qui, faute de vouloir composer avec la réalité – la cohabitation avec une tante acariâtre et ses brimades – s'engage irrémédiablement dans la voie suicidaire de l'isolement. Il y a là, en forme de question, une adresse claire de Takahata vis-à-vis de son jeune public – auquel ce film est également destiné. C'est dans cette nouvelle perspective, qui déplace sensiblement notre propre relation à l'enfance, que le film doit être revu.

# PISTES DE TRAVAIL

## CINÉMA ET HISTOIRE

Le film propose une représentation très documentée du Japon en 1945.

- Recenser toutes les notations précises sur les événements relatés et la chronologie dans laquelle ils s'inscrivent : 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...

- Resituer ces faits dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Nous invitons à revenir plus précisément sur le sort de la population civile dans le conflit. (**p. 19**)
- On pourra mettre en évidence le point de vue moral de Takahata sur la question. 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 a conduit à la guerre ?

### Le problème de la reconstitution (**p. 20 - 21**)

Une réflexion peut également être initiée sur les relations du cinéma à l'histoire :

- Un film de fiction peut-il être un document pour l'histoire ? (**p. 22**)
- Qu'est-ce qui est vrai dans un film historique où tout est faux ?

## MISE EN SCÈNE ET ANIMATION

Takahata fait partie de ces réalisateurs d'animation qui ne sont pas eux-mêmes dessinateurs. Alors que font-ils ? Quel est le rôle du réalisateur dans la création d'un film ? Qu'est-ce que la mise en scène ?

L'analyse du film permet une première approche de cette notion souvent floue pour les jeunes spectateurs :

- L'attention se portera notamment sur l'invention de l'espace : la ville et ses marges, la campagne et ses champs cultivés, ses routes de terre, les ponts... – Elle se fixera sur des motifs anodins en apparence : images d'insectes, impressions de vent, de nuages et d'eau, orage, fuite d'un chat...
- Sur le travail de l'image, qui allie dessins réalistes et esquisses abstraites...
- Sur le montage, qui joue de l'alternance entre moments expectatifs et le déclenchement subit des événements. (**p. 12 à 15 - 17**)

## LE TEMPS DANS LE RÉCIT

Le temps est chez Takahata une dimension essentielle du récit, dont la perception subjective prend ici une signification particulière. On pourra tout d'abord s'intéresser à la chronologie du récit.

- Quand débute-t-il et quand s'achève-t-il ? Sur quelle durée se déroule le drame vécu par Setsuko et Seita ?
- Comment les notations du réalisateur sur la vie quotidienne d'une part et sur la nature d'autre part, donnent-elles en filigrane une idée de durée et de saison ?
- Comment les événements météorologiques, pluie, soleil, orage, participent-ils au contraire de la dramatisation du récit. (**p. 4 - 5**)

### La perte des repères

La question sera alors de repérer les procédés par lequel le réalisateur nous fait ressentir que les enfants perdent progressivement la notion du temps et se désocialisent. Nous suggérons pour cela de revenir sur trois séquences du film : (**p. 12 - 15**)

- séquence 25 : Quatre gamins ont fait intrusion dans le campement désert. Les provisions qu'ils y découvrent les dégoûtent.
- séquence 32 : Le jeune garçon apprend avec retard la reddition sans condition du Japon.
- séquence 35 : Les occupants d'une maison bourgeoise voisine de l'étang sont de retour.

## LE PROCESSUS DE LA MARGINALISATION

Un même travail d'inventaire portant sur le cadre spatial du récit, permettra de cerner la géographie des lieux :

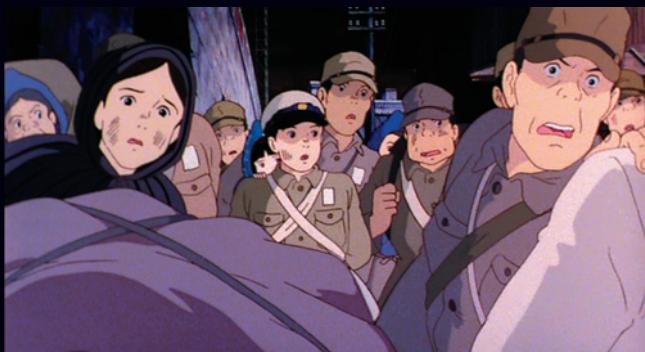
- Comment le récit s'articule autour de quelques espaces distincts : la ville détruite, le quartier intact de Nishinomiya, les bords de mer, la cabane sur la rive de l'étang, les champs cultivés environnants. Le drame se déroule donc en peu de temps et sur peu d'espace, qui plus est, dans la proximité immédiate d'habitations. (**p. 5**)
- Au-delà des circonstances, ce constat permet d'ouvrir la réflexion sur le processus de la marginalisation. Comment la déshérence sociale, psychologique, morale se développe dans notre environnement le plus proche. Quel regard portons-nous sur elle ? (**p. 12**)

**CONCEPTION ET  
RÉDACTION EN CHEF**

Jacques Petat  
et Joël Magny

**RÉDACTEURS DU DOSSIER**

Xavier Kawa-Topor, Délégué général du Festival  
Nouvelles Images du Japon, Forum des Images.  
Ilan Nguyen, chercheur à l'INALCO.



[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général



**CNC**