

NICOLAS ANTHOMÉ PRÉSENTE



SÉLECTION OFFICIELLE 2021
FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
film d'ouverture



ONODA

10 000 NUITS DANS LA JUNGLE

UN FILM DE
ARTHUR HARARI

Nicolas Anthomé présente



SÉLECTION OFFICIELLE 2021
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES
film d'ouverture

ONODA

10 000 NUITS DANS LA JUNGLE

UN FILM DE
ARTHUR HARARI

2h47 - France, Japon, Allemagne, Belgique, Italie, Cambodge - 2021 - 1.85 - 5.1

AU CINÉMA LE 21 JUILLET

DISTRIBUTION

Le Pacte
5, rue Darcet
75017 Paris
Tél. : 01 44 69 59 59
www.le-pacte.com

RELATIONS PRESSE

Karine DURANCE
23, rue Henri Barbusse
92110 Clichy
Tél. : 06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

Matériel de presse téléchargeable sur www.le-pacte.com



SYNOPSIS

Fin 1944. Le Japon est en train de perdre la guerre. Sur ordre du mystérieux Major Taniguchi, le jeune Hiroo Onoda est envoyé sur une île des Philippines juste avant le débarquement américain. La poignée de soldats qu'il entraîne dans la jungle découvre bientôt la doctrine inconnue qui va les lier à cet homme : la Guerre Secrète. Pour l'Empire, la guerre est sur le point de finir. Pour Onoda, elle s'achèvera 10 000 nuits plus tard.

ENTRETIEN AVEC ARTHUR HARARI, RÉALISATEUR



Comment est né *Onoda* ?

Pendant plusieurs années, avant même le tournage de *Diamant noir*, j'ai pensé à un film d'aventures. Je dévorais Conrad et Stevenson et m'intéressais aux navigateurs solitaires ou aux expéditions polaires. Un jour, comme je parlais de ce désir devant mon père, il a évoqué, presque sous la forme d'une boutade, le cas incroyable de ce soldat japonais resté plusieurs années sur une île. C'est ainsi que j'ai rencontré Onoda...

L'attrait est immédiat ?

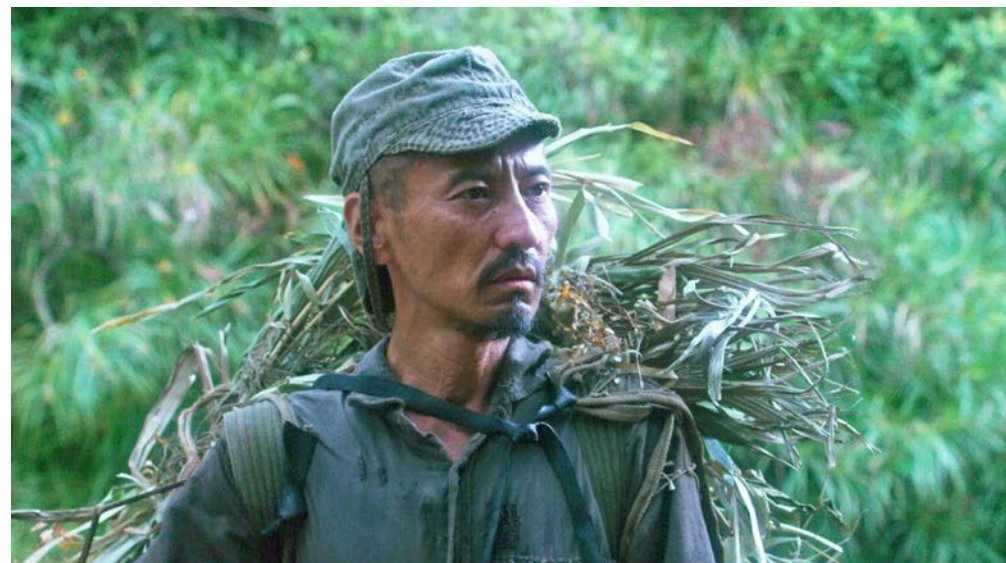
Oui, je ressens aussitôt comme un appel. Partant de là, je me documente, lis des interviews, consulte internet et surtout je rencontre, au Japon, Bernard Cendron [auteur en 1974, avec Gérard Chenu, du livre, *Onoda, seul en guerre dans la jungle*] qui ouvre ses archives et me confie ses souvenirs.

Avez-vous lu le livre d'Onoda lui-même, *No surrender, my thirty-year war* ?

Je l'ai découvert plus tard quand le scénario était déjà écrit et qu'on allait commencer le tournage. Ne pas avoir lu le livre m'a donné la liberté d'inventer le personnage que je voulais. Pour moi, Onoda était un carburateur à fiction et je ne voulais être prisonnier de sa subjectivité.

Vous parliez de Stevenson et Conrad. Avez-vous été influencé par la littérature japonaise au moment de l'écriture du scénario ?

Je ne connais pas la littérature japonaise. Je me suis cependant demandé si je devais lire le Bushido [code des principes moraux du guerrier japonais], mais je ne l'ai pas fait, car je ne voulais pas tomber dans une forme de fascination occidentale pour le samouraï. Pour moi, le film ne s'arrête pas à un prétendu particularisme japonais ; il est plus universel, plus humaniste que cela. En écartant les ouvrages japonais et en me détournant de cet imaginaire-là, je ne trichais pas avec le regard que je portais.



Et du côté du cinéma ?

Ma connaissance du Japon passe à 95% par le manga réaliste et surtout par le cinéma. Si un réalisateur a influé sur *Onoda* c'est Mizoguchi. L'équilibre qu'il atteint entre empathie pour les personnages et hauteur de vue permanente. La distance de sa mise en scène pourtant jamais froide ni surplombante. Cette sérénité patiente qui se laisse parfois emporter, submerger. J'ai cherché ce même mouvement irrésistible qui culmine dans une intensification émotionnelle et poétique : les personnages et le monde, l'intériorité bouleversée des hommes et « l'ordre » extérieur des choses fusionnent. Kurosawa obtient, d'une manière totalement différente, une puissance ahurissante ; j'avais évidemment en tête le mélange extraordinaire d'épopée, de picaresque et de poème cosmique des *7 samourais*. D'autres œuvres m'accompagnaient : Kon Ichikawa et *Feux dans la plaine*, Koji Wakamatsu et *United Red Army*, le Philippin Lino Brocka dont les films allient magistralement le réalisme et le mythe.

Et pour les cinéastes occidentaux ?

Renoir, Walsh (*Aventures en Birmanie !*), Fuller et Leone (*Il était une fois en Amérique*). Et surtout Ford, dont les liens avec Kurosawa sont évidents et qui m'a marqué au point que ses cadrages, ses mouvements de caméra, sa scénographie sont ancrés en moi. Un autre cinéaste a joué un rôle très important, Monte Hellman dont j'ai revu *The shooting* et *L'Ouragan de la vengeance* avant le tournage. Ce dernier m'a frappé non seulement par son dépouillement et son réalisme notamment dans le jeu, mais également sa capacité à reprendre le mythe du bandit tout en essayant de trouver la manière d'être, de penser, de débattre dans les États-Unis de la fin du XIXe siècle. Un exemple génial de film historique au présent ! Le dernier film de Sternberg, *Anatahan*, avait dans ma tête un statut particulier, un peu fantomatique : comment être digne d'une telle folie dans une entreprise aussi proche de la sienne, tout en racontant tout autre chose ?!



Votre film est composite. Qu'en est-il des genres ? Le western ?

Le western est le genre vers lequel tous les autres convergent assez facilement, car c'est la forme cinématographique parfaite de l'épopée. Il condense les obsessions primitives de la littérature occidentale et se rapproche le plus du mythe, du conte, d'une certaine épure. À chaque fois que je fais un film, je retourne vers le western. Pour la mort de Kozuka, la référence la plus explicite est *Délivrance* de Boorman, que



je vois comme une relecture presque conceptuelle du western et de la place du genre dans l'inconscient américain. Dans la scène du harpon, les Japonais sont des cow-boys et les Philippins des Indiens, mais qui auraient fini par se ressembler physiquement à force d'être coincés sur le même territoire.

Comment s'est fait le choix des acteurs ?

La recherche du casting a atteint un degré obsessionnel ! Pour Akatsu, j'ai immédiatement proposé le rôle à Kai Inowaki que j'avais découvert enfant dans *Tokyo Sonata* de Kiyoshi Kurosawa et que je trouvais génial. Pour d'autres en revanche, le processus a été extrêmement long et compliqué car, une fois passées les premières idées, je me suis plongé dans une espèce de *deep web* de l'actorat local. Avec l'aide du trio de collaborateurs qui m'aidait dans cette recherche - la directrice de casting Rioko Kanbayashi, le producteur Hiroshi Matsui et la traductrice Éléonore Mahmoudian - j'ai ainsi recensé sur Internet des quantités d'acteurs au point d'avoir un trombinoscope délirant. Endo Yuya qui tient le rôle d'Onoda jeune a été choisi grâce une photo qui m'avait frappé au milieu de centaines d'autres. Son visage ne ressemblait pas à celui d'un jeune premier. J'y ai reconnu quelque chose.

Le choix s'est donc fait sur une simple photo ?

Le choix de le rencontrer oui ! Même si j'ai visionné plus tard des bouts de scènes dans lesquelles il jouait. Notre première rencontre à Tokyo a été marquante car d'emblée Endo-San m'a dit : « Pour moi, le jeu n'est jamais évident ; c'est toujours un problème ». Ça m'a plu tout de suite. Lors de ces essais, son jeu était d'une sincérité totale, à contre-courant

de celui des autres candidats. Je dois aussi parler de l'autre interprète du rôle titre, Kanji Tsuda. C'est Yu Shibuya - traducteur du scénario et interprète sur le tournage - qui a attiré mon attention sur lui : il se trouve qu'il joue aussi un personnage extraordinaire dans *Tokyo Sonata* ! Il a une filmographie kilométrique mais uniquement des seconds rôles, notamment chez Kitano qui l'a fait débiter, et il n'a jamais incarné de rôle aussi « important » que celui d'Onoda. Il a littéralement fusionné avec le personnage, et voir cette mue physique et quasiment spirituelle a été une des choses les plus fortes de toute cette expérience. A la fin, j'avais l'impression qu'il lévissait, que des branches le reliaient réellement au paysage. C'est une personne unique, un être poétique.



Et pour le jeu, quelle règle avez-vous imposée ?

Aucune règle, mais j'ai tendance à demander aux acteurs de *retenir*. Les Japonais peuvent avoir une image très fixée de ce que sont la guerre, l'autorité, la hiérarchie et, pour se conformer à cette idée, *jouent* souvent avec une voix qui vient du ventre. Or, je ne voulais pas qu'ils jouent l'autorité ou la ferveur. Au contraire, ils devaient aller vers le dépouillement afin de ne reproduire aucun cliché. Je leur disais donc régulièrement : « Ça, ce n'est pas ta voix, j'ai l'impression que ce n'est pas ta voix ». Je voulais qu'ils parlent avec leur voix, au sens physique. *Leur* voix.

Votre film part donc du réel ?

Mon obsession - avec mon frère chef opérateur - était d'attraper quelque chose du réel ; le film devait devenir une expérience de réalité. Les corps étaient là ; les mains étaient là ; la nature était là. Il y a quelque chose d'une captation. Nous en sommes venus à être obsédés par la sueur, la saleté des costumes, la concrétude des éléments. Le film a pris une dimension plus sensuelle que je n'aurais pensé, il fallait que la pluie tombe réellement sur les spectateurs ! Là encore, un équilibre entre l'harmonie classique et un aspect direct, immersif nous a guidé, pour créer une expérience particulière du temps et de l'espace. Dans le film, il y a deux espace-temps qui cohabitent : d'un côté celui des villageois, ouvert sur l'extérieur et pris dans une chronologie dont les dates scandent les étapes ; de l'autre celui d'Onoda, fermé par le



contour de l'île, dans lequel le temps est cyclique et constitue une stase qui évolue très lentement. Entre les deux, s'établit une frontière qu'Onoda frôle régulièrement pour se ravitailler mais qu'il refuse de franchir totalement. Énormément de scènes du film sont construites sur ce principe d'un champ-contre-champ presque irréconciliable.

Un contre-champ que vous refusez de montrer !

C'est Onoda qui le refuse, et mon choix est d'être à sa place, ou plutôt de me tenir à ses côtés. Il est enfermé dans son champ - et nous avec - jusqu'à ce que le jeune routard arrive. Avec lui le contre-champ débarque, envahit tout, bouscule tout.

Le film n'est-il pas sous le signe du chiffre deux ? Deux espace-temps, deux pères...

... Et aussi deux rives, notamment à la fin du film quand Onoda et le jeune routard se rencontrent. Le cœur du film est bâti autour de deux couples :

Onoda-Kozuka d'un côté ; Shimada-Akatsu de l'autre. Dès l'écriture, j'ai pensé au double ; mieux, la dualité entre Onoda et le jeune routard structurerait le scénario à tel point que celui-ci apparaissait quasiment comme une réincarnation de celui-là. Le globe-trotter représentait, en quelque sorte, une nouvelle version pacifiée du combattant, un continuateur, un relai. Suzuki [nom réel du routard], c'est Onoda libéré de toute autorité, qui choisit *seul* les formes de son aventure.

Quant aux deux pères, ils se trouvaient déjà dans *Diamant noir*. Mais, ici, le père de substitution - le major Taniguchi - incarne lui-même une dualité paradoxale puisqu'il ordonne à son élève d'obéir... tout en lui imposant une autonomie absolue (« Tu es ton propre officier »). De même, il lui trace une voie sacrificielle, tout en lui interdisant de mourir. Ainsi Onoda est en permanence habité par le vide d'une autorité paternelle absente, et c'est la forme très singulière de sa liberté qui se joue là. Cette relation paradoxale au père m'a conduit, dans la scène finale de la reddition, à montrer Onoda étrangement plus souverain que Taniguchi : il a gagné, par son aventure, sa pleine autonomie, mais est-ce grâce à son supérieur ou en dépit de lui ? ça reste pour moi une question ouverte.



Cette figure du double entretient l'ambiguïté de certaines scènes.

La mort de Shimada est un bon exemple car la scène est montée en miroir, avec deux plans symétriques. Est-il tué ou se tue-t-il ? Quand j'ai cherché l'acteur pour incarner le Philippin qui tire, je voulais même qu'il ressemble physiquement à Shimada pour entretenir le trouble.

Quelle place donniez-vous au spectateur dans votre dispositif ?

Le *challenge* était très compliqué, à l'écriture comme au montage. D'une manière générale, le spectateur n'est pas totalement naïf lorsqu'il voit le film et, sauf rare exception, il connaît la situation d'Onoda. Il

fallait donc le placer dans une position critique où il pouvait à la fois ressentir de l'empathie pour le personnage (en dépit de ses erreurs et de ses actes), tout en étant capable de le mettre à distance et d'attendre le contre-champ. D'où la scène initiale avec le jeune routard qui n'était initialement pas prévue à cette place. Cet équilibre instable entre adhésion, voire fusion, et distance est une chose qui m'obsède. Le classicisme, notamment au cinéma, est une tradition géniale pour ne pas céder à la fascination ni à la pure sidération. J'ai très vite compris que la forme du film n'irait pas du côté de la fièvre baroque. Il fallait au contraire faire sentir la lente construction d'un monde, un vertige

temporel et moral qui n'abolirait pas la distance critique ou ironique.

Avec votre film, se pose la question de l'héroïsme. Onoda est-il un héros ?

C'est impossible de ne pas voir Onoda comme un héros, même si son aventure est hautement ambiguë. Un héros (dans toutes les mythologies, notamment grecque), c'est souvent quelqu'un qu'on autorise à commettre des actes terrifiants. Il n'y a pas d'héroïsme sans ambiguïté, sans saleté. Onoda est héroïque parce que son histoire incarne des valeurs dans lesquelles une grande partie des Japonais s'est reconnue un temps. Mais il n'est pas besoin d'être japonais ou

de verser dans le militarisme pour être frappé par son histoire. Onoda échappe à sa propre personne. Il fait partie du camp des perdants, mais il accomplit, presque à son corps défendant, quelque chose qui le dépasse.

Ne pourrait-on pas dire que le film reprend les différentes étapes de la naissance de l'humanité ?

Paradoxalement, Onoda se rapproche de son humanité en accomplissant des actes choquants. Je pense à la mort d'Iniez, la femme philippine. Alors que Kozuka refuse de tirer comme si quelque chose résistait en lui, Onoda fait feu. Le regard qu'il pose ensuite sur le cadavre d'Iniez dans la tombe qu'il a creusée, est nouveau ; il ne l'a posé sur aucun autre « ennemi » auparavant. Il comprend ce qu'il a fait, et à qui il l'a fait.

Pour achever de recouvrer son humanité, il doit passer dans le monde des morts. Ne peut-on l'assimiler à Ulysse ?

J'ai pris conscience de la référence à Ulysse grâce à mon producteur Nicolas Anthomé, à tel point qu'on a songé à ouvrir le film sur une citation d'Homère. Ulysse doit parcourir la Méditerranée avant d'avoir le droit de revenir dans son foyer. Onoda est également dans ce cas : il retourne au Japon après avoir supporté la totalité des épreuves qui lui ont été imposées. Entre Homère et le film – je ferais également le lien avec *la Prisonnière du désert* de Ford ou *Un jour dans la vie de Billy Lynn* d'Ang Lee – je vois une idée commune essentielle : l'individu qu'on envoie lutter pour la survie de la communauté en est, de ce fait, exclu ; il se met (ou est mis) au ban de l'humanité pour sauver la société à laquelle il appartient. Cela suppose qu'il entre dans le monde des morts. Car, si Onoda avoue craindre la mort lorsque nous le voyons pour la première fois, il se retrouve à la semer partout autour de lui, avant de finir par vivre au milieu des tombes de ses camarades. Cette thématique est incroyablement renforcée dans le cas d'Onoda par le fait qu'on lui a interdit de mourir.

Il devient quasiment un moine !

Même si c'est choquant quand on y réfléchit bien, Onoda a vécu une expérience totale qui finit par lui procurer une forme de paix intérieure. Il a dû se confronter à l'horreur, à l'abjection et à la solitude absolue pour atteindre la sérénité.

Ce changement lui permet dorénavant de faire corps avec son île !

Un peu auparavant, il découvre la beauté de l'île, sa sensualité. Le feuillage qu'il porte sur lui, d'abord pour se camoufler, le confond

avec la végétation. Il se change en une figure pastorale qui communique totalement avec la nature. Son départ est d'ailleurs un arrachement.

Arrivé au terme de l'entretien, je me dis qu'Onoda est le double d'Arthur Harari et que l'expérience du soldat se rapproche d'une expérience cinématographique.

Le rapprochement entre le monde d'Onoda et celui du cinéma est évident. Pour moi, le cinéma est une manière de vivre avec une réalité que je ne supporterais pas sans lui. Je crois que depuis l'enfance je rêve confusément d'avoir un destin héroïque ; je ne l'aurai jamais sinon à travers les personnages que je filme. Mais ce qui me lie le plus intimement à Onoda, c'est certainement la question de l'intégrité.

Quels sont vos projets dorénavant ?

Rien n'est encore fixé... Je suis partagé entre la nécessité de parler de mon pays et celle de ne pas me raconter sinon à travers les autres. J'ai besoin de filmer mon époque, la France, sans pour autant m'y enfermer. En fait, avec *Onoda*, je me suis rendu compte que j'ai pris goût aux histoires difficiles voire impossibles à raconter. J'aime ce défi, cette aventure qui consiste à trouver une forme narrative, esthétique et poétique à des sujets vertigineux. Voilà ma certitude actuelle !



Entretien réalisé par Yannick Lemarié
Extrait à paraître dans le numéro «d'été» de Positif

LE RETOUR DU SOLDAT ONODA ET SES RÉSONANCES

par Naoko Seriu, Maitresse de conférences en Histoire Moderne,
Tokyo University of Foreign Studies

Fin 1944, le Japon est en train de perdre la guerre. Hiroo Onoda est alors formé à la guérilla à la section secrète de Futamata de l'école militaire de Nakano avant d'être envoyé sur l'île de Lubang aux Philippines. Lorsque l'armée américaine débarque fin février 1945, il se replie tout comme d'autres soldats dans la jungle. Comme prévu, ils forment un petit groupe pour survivre. Le lieutenant Onoda a sous son commandement trois hommes, le caporal Shimada,, et les soldats de première classe Akatsu et Kozuka. Bien longtemps après la capitulation signée début septembre 1945 et malgré les différents appels lancés, ils ne se rendent pas. Onoda ne va finalement accepter de déposer les armes qu'en mars 1974.

De ce soldat nommé Onoda, qui n'a jamais voulu capituler pendant presque trente ans, on a entendu parler non seulement au Japon - où il a été accueilli comme un héros - mais aussi ailleurs dans le monde. Mesurer le degré de célébrité n'est certainement pas aisé, nul doute pourtant qu'il est le plus connu des « soldats japonais résistants (zanryû nipponhei) », à savoir les combattants qui sont demeurés en armes après la capitulation du Japon. En 1972, le soldat Shôichi Yokoi a été retrouvé sur l'île de Guam dans un état de grande faiblesse physique. À son retour au Japon, il est devenu une vedette pour un temps. Mais l'écho suscité par le retour d'Onoda avec son allure martiale a été bien plus important.

Attendu et annoncé, le retour d'Onoda a été un événement médiatique majeur. Il a d'abord été traité comme un parfait militaire par les autorités philippines et le président Marcos lui-même, qui lui a accordé la grâce pour pardonner « toutes les violations qu'il aurait pu commettre » à Lubang. Sur toutes les différentes photos, sa posture droite, son salut militaire parfait, son regard vif ont fait forte impression sur le public japonais. Le 12 mars 1974, à son arrivée à l'aéroport de Haneda, la foule s'est bousculée. Sa personne et son aventure ont provoqué un flot de commentaires. Pour beaucoup, Onoda incarnait des valeurs comme la bravoure, la sobriété, la fierté et surtout la fidélité à sa mission. Sa force physique et mentale a été unanimement saluée. Partout, il a pris des bains de foules, reçu des lettres d'admirateurs, est passé à la télévision. Ses mémoires, *Ma guerre de Trente ans sur l'île de Lubang*, parues en août 1974 sont un best-seller, traduit et publié partout dans le monde.

Pourtant, s'il y a bien eu une véritable « mode Onoda » au Japon, des voix discordantes se sont aussi exprimées. Pour une partie de l'opinion, Onoda est victime de la guerre et il n'est pas convenable de le considérer comme un héros. L'écrivain, Shôhei Ôoka, ancien soldat et auteur entre autres du *Journal d'un prisonnier de guerre* ou de *Feux dans la plaine* souligne la responsabilité de l'État japonais, qu'il s'agisse de la défaillance du plan de sauvetage ou des failles d'une éducation militaire trompeuse. Tout en évoquant le cas d'un autre officier sorti de Futamata qui est resté sur l'île de Mindoro jusqu'en 1956, il s'interroge sur l'ordre qu'Onoda aurait reçu de « rester sur l'île et exécuter sa mission toujours et à jamais ». L'écrivain Akiyuki Nosaka, l'auteur de *La Tombe des lucioles et des Algues d'Amérique*, exprime également ses réserves. Selon lui, le malaise qu'Onoda a pu ressentir dans sa propre famille surtout vis-à-vis de ses frères - ils étaient tous de brillants militaires - et de son père aide à comprendre pourquoi il a imaginé sa mission de mener une guérilla jusqu'au bout. Il pense qu'Onoda lui-même n'a pas rédigé seul ses mémoires et regrette de ne trouver aucune mention sur la responsabilité de l'empereur, préoccupation importante pour la jeune génération. En 1977, Noboru Tsuda, journaliste, écrivain-fantôme des mémoires d'Onoda, a écrit *Héros de l'illusion* pour révéler le processus de fabrication de l'autobiographie d'Onoda. Ancien soldat, il tirait la sonnette d'alarme contre l'utilisation d'Onoda à des fins politiques.

Ces débats, importants à rappeler aujourd'hui, permettent d'analyser l'état de l'opinion exprimée dans l'espace médiatique consensuel et contrôlé de l'époque. Comme le résume Nagai Hitoshi, philosophe, très peu d'attention a été portée aux dommages subis par les habitants de l'île de Lubang alors qu'une trentaine de cas d'homicide ont été répertoriés.

L'effervescence médiatique à propos d'Onoda s'est estompée après son départ pour le Brésil en 1975. Il éprouvait lui-même une lassitude et souhaitait avoir plus de liberté. Il revient de nouveau au Japon en 1984, et fondera Onoda Nature School dans le but d'initier les enfants à la survie dans la nature. Selon ses propres paroles, un cas de parricide par un jeune étudiant en 1980 l'avait déterminé à s'engager dans l'éducation de la génération future. Dans les années 2000, Onoda fait parler de lui comme militant d'un mouvement nationaliste, appelant les jeunes à se rendre au temple Yasukuni, sanctuaire établi pour honorer les soldats morts y compris les criminels de guerre. Si le récit de son aventure continue à fasciner le public, après sa mort en 2014, à l'âge de 91 ans, Onoda a été utilisé comme un symbole, admirable aux yeux des conservateurs nationalistes, du Japon qui ne regrette pas son passé colonialiste et guerrier.

ARTHUR HARARI

Né à Paris en 1981, Arthur Harari a réalisé plusieurs courts et moyens métrages remarquables dans un grand nombre de festivals. En 2017, son premier film *Diamant Noir*, nommé deux fois aux César, reçoit celui du Meilleur espoir masculin pour Niels Schneider. En 2021, son nouveau film *Onoda* est présenté en ouverture de la section Un Certain Regard au Festival de Cannes.

FILMOGRAPHIE

Réalisateur

- 2021** ONODA (co-écrit avec Vincent Poymiro)
- 2016** DIAMANT NOIR (co-écrit avec Vincent Poymiro et Agnès Feuvre)
- 2013** PEINE PERDUE (court-métrage)
- 2007** LA MAIN SUR LA GUEULE (court-métrage)
- 2006** LE PETIT (court-métrage)
- 2005** DES JOURS DANS LA RUE (court-métrage)

Scénariste

- 2021** ANATOMIE D'UNE CHUTE de Justine Triet (co-écrit)
- 2019** SYBIL (co-écrit avec Justine Triet)

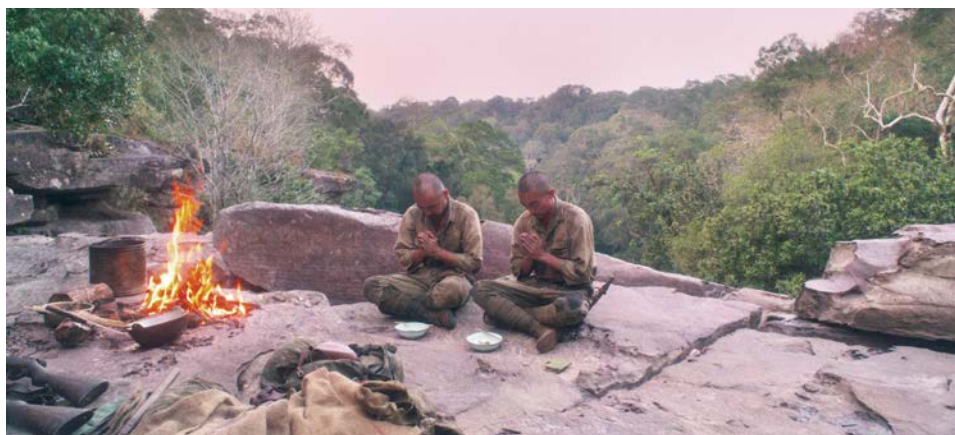
Acteur

- 2019** SIBYL de Justine Triet
- 2017** LE LION EST MORT CE SOIR de Nobuhiro Suwa
- 2016** VICTORIA de Justine Triet
- DIAMANT NOIR de lui-même
- LE DIEU BIGORNE de Benjamin Papin (court-métrage)
- 2013** LA BATAILLE DE SOLFÉRINO de Justine Triet
- 2011** PANEXLAB d'Olivier Seror (court-métrage)



LISTE ARTISTIQUE

Onoda jeune	ENDŌ Yūya
Onoda vieux	TSUDA Kanji
Kozuka jeune	MATSUURA Yūya
Kozuka vieux	CHIBA Tetsuya
Shimada	KATŌ Shinsuke
Akatsu	INOWAKI Kai
Major Taniguchi	Issey OGATA
Le touriste	NAKANO Taiga
Père d'Onoda	SUWA Nobuhiro
Capitaine Hayakawa	YOSHIOKA Mutsuo
Second Kuroda	ADACHI Tomomitsu
Lieutenant Suehiro	SHIMADA Kyūsaku
Iniez	Angeli BAYANI
Prisonnier philippin	Jemuel Cedrick SATUMBA



LISTE TECHNIQUE

Réalisation	Arthur HARARI
Produit par	Nicolas ANTHOMÉ
Scénario	Arthur HARARI et Vincent POYMIRO Avec la collaboration de Bernard CENDRON librement inspiré de la vie de Onoda Hiroo
Musique	Sebastiano DE GENNARO, Enrico GABRIELLI, Andrea POGGIO, SATO Gak Et Olivier MARGUERIT
Image	Tom HARARI
Montage	Laurent SÉNÉCHAL
Décors	Brigitte BRASSARD
Costumes	Catherine MARCHAND, Patricia SAIVE
Son	Ivan DUMAS Andreas HILDEBRANDT Alek «Bunic» GOOSSE

Une production **bathysphere et To Be Continued**
En coproduction avec **Ascent Film, Chipangu, Frakas Productions, Pandora Film Produktion, Anti-Archive, ARTE France Cinéma, RAI Cinema, Proximus**
Avec la participation de **ARTE France, Canal +, Cine +, Canal + international**
En association avec **The Asahi Shimbun, Lotus**
Et la participation de **BLAM, HAKO, Takimoto & Associates**

Avec le soutien de **Eurimages, Programme Creative Europe - MEDIA de l'Union Européenne, Centre national du cinéma et de l'image animée, MIC, Film Und Medienstiftung NRW, FFA Filmförderungsanstalt, Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Agency for Cultural Affairs, Government of Japan, Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter empowered by Belfius, la Région Nouvelle-Aquitaine, l'aide à l'écriture de Ciclic - Région Centre-Val de Loire, l'aide à l'écriture de la région Normandie en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et en association avec Normandie Images, Procirep-Angoa**

Distribution France et
Ventes internationales **Le Pacte**
Attachée de presse **Karine Durance**

NOTES

