

TEL PERE TEL FILS

de Hirokazu KORE-EDA

Japon, 2013, 2h01, couleurs

Exercices pratiques

Exercices conçus par Raphael Pollart – Cinéma LE PALACE

Le Palace
CINEMA • EPERNAY



AVANT LA PROJECTION

Introduction

A l'instar du film français *La vie est un long fleuve tranquille* d'Étienne Chatiliez (farce sur le même thème mais sans en avoir la finesse), *Tel Père Tel Fils* du japonais Hirokazu Kore-Eda met en scène deux familles de milieux sociaux très différents victimes d'un échange d'enfant qui leur est révélé après six années, alors que les enfants intègrent l'école primaire. Cette nouvelle va complètement retourner les esprits et engendrer toute une série de questionnement sur ce qu'il doit advenir des enfants et des parents dans cette situation hors-normes.

Liens de parenté

Le sujet est universel, qu'est-ce qui fonde les liens de parentés ? Et ce film nous questionne à la fois sur l'importance entre la filiation naturelle et la filiation spirituelle, mais aussi sur ce qui fait d'un géniteur un véritable père. Le prétexte de cette histoire permet en réalité de réfléchir à nos systèmes de représentations et à notre rapport à la famille, thème majeur du cinéaste.

L'auteur

Hirokazu Kore-Eda (né à Tokyo en 1962, 57 ans) fait partie de la même génération de réalisateurs japonais que Naomi Kawase et Kiyoshi Kurosawa, qui sont les cinéastes-auteurs japonais les plus emblématiques du paysage cinématographique actuel. Ils influent sur la nouvelle génération de cinéastes qui commence à émerger tels que Ryusuke Hamaguchi ou Koji Fukada. Kore-Eda a débuté sa carrière dans les années 1990 par des documentaires avant de se tourner vers la fiction. Cela se ressent énormément dans ses choix esthétiques, comme dans sa manière de tourner en équipe réduite, mais aussi dans le choix des sujets de ses films.

Bien que ses long-métrages soient acclamés par la critique, ils divisent l'opinion publique au Japon. En effet, ils évoquent des sujets qui vont à contre-courant de l'idéologie politique dominante du pays, très conservatrice et travailliste. C'est donc avec beaucoup de froideur que Kore-Eda fut reçu dans son pays en 2018, alors qu'il ramenait avec lui la Palme d'or pour *Une affaire de Famille*. Cela faisait pourtant plus de vingt ans qu'un cinéaste japonais n'avait reçu une telle distinction, la précédente Palme étant *L'Anguille* de Shohei Imamura réalisé en 1997.

Grandes figures du cinéma japonais

Il est intéressant de donner quelques repères sur les grandes figures du cinéma japonais tels que Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Shohei Imamura, Takeshi Kitano, Kiyoshi Kurosawa pour ne citer que les plus réalisateurs les plus connus et traverser les époques. Pourquoi ne pas présenter les principaux genres de ce cinéma, ces derniers étant - à l'instar de ce que l'on peut voir dans les mangas - très codés avec des appellations très spécifiques :

- Les films d'époques (jidaigeki) qui comprennent les films se déroulant sous l'époque féodale avec des sous genres : les films de sabre (chambara), les shingeki (qui se déroulent sous l'époque Meiji)...
- Le cinéma contemporain (gendaigeki) avec comme principale sous-famille le shomingeki qui correspond aux films sur la vie quotidienne avec des réalisateurs comme Mikio Naruse ou Yasujiro Ozu (genre qui correspond le plus au cinéma de Kore-Eda).
- Un grand nombre de genres plus ou moins populaires existent également : kaijueiga (films de monstres), anime (film d'animation), seishuneiga (films sur la jeunesse), yakuzaeiga (films sur la mafia), etc.

L'Asie et le Japon

Pour bien préparer la séance, il est important de sonder la connaissance ou la curiosité qu'ont les élèves vis à vis du Japon (ou plus largement de l'Asie), ce qu'ils peuvent en connaître à travers la pop culture. Le trouble le plus courant lors des découvertes de films asiatiques est la prosopagnosie (trouble de la reconnaissance faciale d'individus issus d'une ethnie que l'on a jamais fréquenté). Selon les cas, il peut être utile de présenter les personnages en amont avec des photos de manière à limiter les confusions. De façon générale, travailler sur l'affiche est une bonne idée, d'autant qu'elle conserve le mystère sur l'intrigue et son dénouement. C'est aussi un moyen de projeter les attentes des élèves à partir de l'affiche et d'introduire la notion de film choral.

La famille

Nonomiya

Une famille aisée
avec un fils unique.
Le père travaille,
la mère est au
foyer



Ryota



Midori



Keita

La famille

Saiki

Une famille de
classe moyenne
avec 3 enfants.
Les deux parents
travaillent



Yudai



Yukari

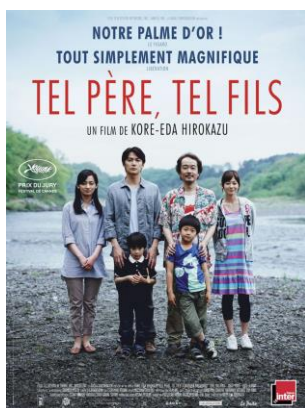


Ryusei

Une société aux usages codifiés

Il est utile de localiser le Japon sur une carte et de rappeler des éléments simples et généraux sur la société et la culture nipponne, puisque les échanges qui peuvent suivre en classe concernent autant des sujets de société que de philosophie. Un aspect important dans la sensibilisation des élèves avant la séance est d'introduire l'idée que c'est une société aux usages très codifiés et que les conventions sociales ont une place capitale dans le quotidien des japonais.

L'analyse des affiches ci-dessous permet d'ouvrir de nombreux champs d'exploration



1



2



3



4

BANDE ANNONCE

La bande annonce permet de sensibiliser les élèves au film, la langue, le film sera projeté en japonais sous-titré français, les personnages du film, le rythme, les situations...

La regarder une fois puis en faisant des arrêts sur images sur des visages ou des cadres très construits ou en utilisant les photogrammes ci-dessous



1



2



3



4



5



6

UN FILM CHORAL ?

De prime abord, *Tel Père, Tel Fils* peut être qualifié de « film choral », car il met en scène une multitude de personnages, qui sont traités d'égal à égal dans l'histoire (les deux familles sont impactées par cet échange d'enfants, bien que leurs réactions soient très différentes). Pour autant, nous éprouvons plus d'empathie pour les membres de la famille Nonomiya, car c'est en suivant leur point de vue que nous évoluons à travers ce récit. Dans ce genre de film, les séquences d'exposition et d'introduction des personnages sont extrêmement importantes car elles doivent mettre en scène avec précision les personnalités et les objectifs de chacun.

Il est intéressant de faire réfléchir les élèves à la manière dont les différents personnages ont été présentés à l'écran. Qu'est-ce qui différencie ou oppose les deux familles ? Quels sont leurs manières de penser et de voir le monde ? Comment sont représentés les enfants dans ce récit ?

Les deux familles dans les grandes lignes :

Les Nonomiya vivent à Tokyo, le père de famille Ryota est architecte et consacre tout son temps à son travail et à sa carrière, il vit dans un appartement de haut standing avec vue sur la métropole et n'ont eu, avec sa femme Midori, qu'un seul enfant : Keita. Ryota est très exigeant avec son entourage et ne laisse rien passer, il est très attentif au développement de son fils, notamment sur l'apprentissage du Piano mais aussi de sa personnalité (il n'aura de cesse que de le « renforcer » pour qu'il soit un battant). La nouvelle de l'échange d'enfant y sera accueillie comme un coup de tonnerre car Midori, la femme de Ryota, ne peut pas avoir d'autre enfant.

La famille Saiki vit en province, le père de famille Yudai est un petit commerçant, il tient une quincaillerie « dans son jus » et vit avec toute sa famille : Yukari, son épouse, ainsi que trois enfants dont Ryusei (qui est le fils naturel de la famille Nonomiya). Ils vivent modestement, mais passent beaucoup de temps tous ensemble et ont l'air heureux même s'il n'est pas simple de joindre les deux bouts. Très vite la question de l'argent sera une des principales préoccupations de la famille dans cette affaire.

LA PRESSION SOCIALE ET FAMILIALE

La pression sociale est un aspect très important de *Tel Père, Tel Fils*, car elle est exercée par tout l'entourage : les avocats de l'hôpital, le directeur du cabinet d'architecture où travail Ryota. Tous sont unanimement et spontanément pour la prééminence des droits du sang sur le lien affectif déjà établi. Ce groupe est très présent et souhaite que l'échange soit opéré au plus vite, malgré la brutalité de ce choix et ses conséquences graves sur la vie des deux familles.

Demandez aux élèves d'identifier, ces moments ou des personnes exercent une pression directe ou indirecte sur Ryota ou sa famille ? Qui cherche à leur forcer la main dans la décision ou à suggérer une manière de faire ? Quels sont leurs arguments ou leur philosophie ? Comment les personnages la vivent-ils, est-ce qu'ils l'intériorisent ou la rejettent ?

Cette pression s'exprime différemment sur les mères de Keita, Midori Nonomiya et Yukari Saiki, car on sous-entend qu'elles auraient dû s'apercevoir que leurs fils respectifs n'étaient pas leur enfant naturel. Les femmes sont les seules à suggérer une autre voie que celle de l'échange des deux enfants et à valoriser le temps et la relation déjà installée avec les enfants. La situation est différente pour les hommes, seul l'avocat des familles - ami d'études de Ryota- propose de prendre le temps de mesurer la situation et remet en question cette vision datée de la paternité.



1 – Les avocats de l'Hôpital



2 – Le patron de Ryota



3 – L'avocat des familles

L'avis des chefs

La proposition de « rééquilibrer la situation » en échangeant à nouveau les enfants est amenée rapidement. Tous les personnages vont spontanément s'exprimer en faveur du nouvel échange, même au sein de l'entreprise de Ryota, avec son directeur de cabinet. La société japonaise donne beaucoup d'importance à l'avis des chefs et des supérieurs hiérarchiques, c'est l'héritage d'un système féodal qui s'est maintenu via une forme de paternalisme très fort dans la culture d'entreprise. On le voit à travers la séquence où le directeur de Ryota lui suggère de demander la garde des deux enfants. Pour ne pas perdre la face, Ryota en fait un temps son credo et va proposer cette idée à son avocat. Or cette proposition est complètement abusive, mais l'importance de l'opinion et la pression hiérarchique sont telles qu'il n'arrive pas à s'y opposer ou même à questionner l'absurdité et la violence de cette idée.

Il est possible de questionner à ce moment la relation hiérarchique entre Ryota et son supérieur, ses allusions sont-elles appropriées dans le cadre d'une relation de travail ? De même, lorsqu'il forcera Ryota à prendre du temps pour sa famille en lui retirant certaines responsabilités, n'outrepasse-t-il pas la frontière entre la sphère privée et le monde du travail ?

Violence sociale

Vous pouvez demander aux élèves de repenser à la relation entre les deux familles dans la première moitié du film, afin de leur faire mettre en évidence une forme de mépris qui s'installe vis-à-vis de la famille Saiki. A travers la méfiance de Ryota à leur égard, le décalage dans le niveau de vie, puis la suggestion d'assumer la paternité des deux enfants, c'est la société qui suppose les Saiki incapables de s'occuper correctement de leurs enfants parce qu'ils sont moins fortunés et ne pourront pas donner à leurs enfants une éducation dans de grandes écoles.

C'est la démonstration d'une violence sociale qui existe au Japon et que l'on retrouve dans de nombreux films de Kore-Eda vis à vis des plus pauvres. Cette idée représente aussi, symboliquement, une société japonaise qui n'arrive pas à faire un choix entre la tradition séculaire (le lien du sang) et une forme de filiation plus moderne. La famille Saiki se montrera choquée par cette proposition (photo 1, 2 et 3 ci-dessous), qui arrive en plus de manière tout à fait inopportune. Yudai donnera alors une tape sur le front de Ryota, comme pour le réveiller, seul geste de violence physique, bien que contenue, du film.



1



2



3

Cette violence sociale sera aussi exprimée dans le sens inverse envers les Nonomiya lors du procès. Lorsque l'infirmière révèle avoir commis volontairement l'échange des enfants face à cette image de perfection et de bonheur que renvoyait déjà cette famille bien sous tous rapports.

Remise en cause de Ryota

La remise en question de Ryota ne débutera réellement qu'à la moitié du film, à l'issue de la séquence où nous le découvrons en famille auprès de son frère et de ses parents. Cette séquence dans la famille de Ryota est filmée avec des codes de mise en scène dignes d'un film de Naruse ou d'Ozu (photo 1 ci-dessous). On découvre que Ryota a évolué dans un cadre familial bien plus modeste que celui auquel il a accédé. Par ses silences et ses regards, nous comprenons que Ryota est plutôt en froid avec eux. Nous comprendrons plus tard (lors de la séquence de la rivière) que Ryota a été élevé de manière sévère par un père qui s'est montré peu affectueux vis-à-vis de lui. Nous comprenons également que la femme qui l'a élevé n'est pas sa mère biologique et qu'il n'arrive pas à l'appeler « mère ». Ce qui nous amène à ce moment-là à saisir un peu mieux les blocages du personnage qui ne relèvent pas uniquement de la pression sociale qui s'exerce sur lui.

Son père lui demande de suivre les liens du sang et d'échanger les enfants au plus vite. Paradoxalement les liens du sang qui l'unit lui, à son père ne leur donne pas plus de points communs ou d'attache, Ryota se montrant très distant et critique avec père, ce dernier lui ayant surtout transmis ses problèmes de cholestérol. C'est à partir de ce moment que la véritable réflexion commence pour Ryota, qui se poursuivra lorsqu'il sera forcé par son supérieur à lever le pied dans son travail à la suite de cette affaire.



1 - Une réunion familiale



2 - Seuls les liens du sang comptent



3 – Une pression familiale

LE « PATHOS DES CHOSES »

Le temps est un autre aspect essentiel de *Tel Père, Tel Fils*. Son écoulement est rappelé après chaque ellipse importante, l'action se déroulant sur 9 mois au rythme du calendrier scolaire japonais : l'action débute en novembre (par l'entretien d'inscription à l'école primaire) et se termine pendant les vacances d'été en août. Le récit avance dans le temps de façon linéaire, s'attardant plus ou moins longtemps sur des événements clefs. Soit concernant l'affaire judiciaire qui oppose l'hôpital aux deux familles, soit l'échange des deux enfants dans leurs familles « d'origine ». Les personnages grandissent ou évoluent en fonction des événements et des conséquences de leurs choix.

Des objets aux fonctions symboliques

Dans ce contexte, on remarque une grande importance laissée aux objets qui remplissent plusieurs fonctions symboliques, exprimant parfois le lien qui unit les enfants aux parents, tout en étant un marqueur matériel du temps passé et du poids des décisions prises par les personnages. En quelque sorte, ces objets agissent un peu comme des fantômes qui viennent hanter les personnages et leur rappellent l'impossibilité de détruire le lien affectif établi entre les enfants et les parents qui les ont élevés pendant 6 ans.

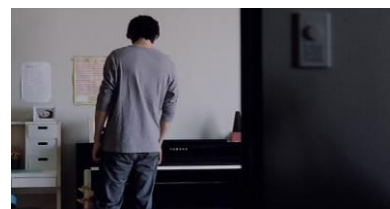
Ces objets, et la manière dont ils sont mis en scène dans le récit, traduisent à l'écran un concept très présent dans l'esthétique japonaise : le « mono no aware » concept qui est parfois traduit par « le pathos des choses » qui exprime une sensibilité envers la beauté de ce qui est éphémère. Cette expression fait référence à une émotion nostalgique que l'on éprouve face à des objets qui seraient les témoins privilégiés de moments particuliers de nos vies.



On retrouve ainsi dans *Tel Père, Tel Fils* une forme d'application très directe de ce concept renforcée par une esthétique visuelle très sobre : des mouvements de caméra très maîtrisés, si lent qu'ils sont presque imperceptibles ; une musique qui, en étant présente, ne se superpose pas au récit (par exemple lorsque Ryota interrompt une musique pourtant off en tapant du poing sur une vitre) et une composition de l'image très poétique malgré le parti pris réaliste du récit. Certains plans, certaines séquences, n'hésitent pas à suspendre le temps pour concrétiser cette émotion à travers des situations et des objets qui revêtent au long du film de plus en plus d'importance.

Le piano

Parmi ces objets qui jouent un rôle clef dans l'intrigue, le piano et son apprentissage par Keita sont très importants tout au long du film. Il s'y consacre avec application pendant toute la première partie du film pour gagner l'intérêt et l'approbation de Ryota. Lorsque l'échange est formalisé en août, l'apprentissage paraît impossible à refaire avec Ryusei qui martèle violemment le piano avant de laisser Ryota seul face à cet instrument silencieux. La situation exprime d'un coup l'absence de Keita. En termes de symbole, le piano est le lien entre les deux personnages (cf. la séquence d'exposition) même si Ryota se montre très dur envers Keita lors de son récital, car il ne se révèle pas aussi talentueux qu'espéré. Le piano fait exister l'absence des deux côtés : celui du père, comme celui du fils.



Les jouets

De même, les joués cassés que Ryota est incapable de réparer pour Ryusei rappellent et accentuent la distance entre eux qu'il est impossible de combler, malgré les liens du sang. Plus que l'objet ici, c'est une compétence, un talent, qui est convoqué. En effet, Ryusei est habitué aux talents de Yudai Saiki qui répare absolument tout chez lui alors que Ryota ne possède aucune connaissance dans ce domaine. Aucune action directe n'est possible et malgré le mal que va se donner Ryota pour réparer la voiture télécommandée de Ryusei, il ne peut pas remplacer Yudai.

Evoquons également les origamis en forme de fleur que Keita fabrique pour la fête des pères, exécutés avec beaucoup d'application (trait de caractère commun avec Ryota, architecte), et que Ryota retrouve plus tard coincé dans les replis du canapé. La résurgence de cet objet du passé remplit cette fonction symbolique, rappelant avec mélancolie (la fleur est abîmée, froissée) le temps passé avec son fils et traduisant l'importance de Ryota à ses yeux.



L'appareil photo

Enfin l'appareil photo des Nonomiya est un des objets clefs les plus importants car il déclenche le climax émotionnel du film. La photographie est présente dans tout le récit, l'appareil des Nonomiya devenant un outil de partage entre Keita et Ryota avant qu'ils ne procèdent à l'échange. Mais c'est dans la dernière séquence qu'il prend une grande importance, lorsque, par hasard, Ryota découvre les photographies prises par Keita lors de la séquence du tourniquet, puis des photos de lui, prises secrètement par son fils. Kore-Eda joue sur l'ironie dramatique car ces photos n'ont jamais été montrées au spectateur non plus. Ryota découvre alors que Keita le voit comme un père. Son père. C'est là un véritable retournement de situation. En effet, tout au long du film, seul comptait le point de vue des parents sur leurs enfants et ce qu'il convient de faire au regard de la norme sociale. Ici, c'est le point de vue de Keita qui s'exprime à travers ses propres photos. Ryota n'est visiblement pas préparé à la découverte de ces images, il en est profondément ému et cette révélation personnelle fera changer toutes les perspectives.



ANALYSE DE SEQUENCES

Le premier acte du film leur est consacré à la famille Nonomiya, ici nous n'avons pas une, mais trois séquences (si l'on considère l'unité de lieu comme règle) et dans trois situations différentes : à l'école, au travail, à la maison. Ces trois séquences ont toutes le même objectif, nous faire comprendre qui est chacun des membres qui compose cette famille et comment ils vivent ensemble. Pour nous les présenter, Kore-Eda choisit de nous faire partager un espace-temps particulier, celui d'une seule et même journée de leur quotidien.

1 - L'entretien d'entrée à l'école primaire

La première séquence nous présente les Nonomiya dans le cadre d'un entretien d'entrée à l'école primaire privée pour leur fils Keita (C'est une situation très courante au Japon, les sélections pour les meilleures écoles commençant dès le jardin d'enfants). Le jeune Keita, 6 ans, récite ses tirades avec application face au jury de l'école, sous le regard attentif de Ryota, son père. **Vous pouvez à travers l'analyse de cette séquence questionner les élèves sur les choix de mise en scène, pourquoi introduire les Nonomiya de cette manière et dans ce contexte ?**

Les personnages sont ici présentés par le biais d'un rapport de force : la bureaucratie et le jugement de l'école face à la volonté de cette famille d'apparaître sous son meilleur jour. L'image, l'apparence d'une famille parfaite, est très importante pour les personnages. La situation de cette séquence d'exposition est extrêmement bien choisie car elle montre de façon équivoque la pression qui pèse sur cette famille et le

jugement qui s'exerce sur eux. Ils aspirent à une excellente école privée pour leur enfant, en accord avec leur statut social et cela les conditionne fortement.

La séquence s'ouvre au noir avec en son off les présentations et formules d'usages entre la famille et les membres du jury. Le mois de novembre nous est indiqué à l'écran, ce qui nous fait comprendre l'importance de la temporalité dans le montage. Le marquage du temps nous laisse penser que la progression de l'histoire sera linéaire, avec des ellipses et un rappel régulier du temps qui passe.

La première véritable image du film nous présente le dossier de candidature de la famille Nonomiya entre les mains d'un membre du jury d'entrée de l'école. Sur la page de garde, une grande photographie de la famille (photo 1 ci-dessous). Nous faisons donc connaissance avec cette famille par une image dans image (une photo à l'écran), comme une invitation à considérer ce récit pour ce qu'il est : le reflet d'une réalité, comme pour nous rappeler que ce film est inspiré d'un fait-divers.

Le deuxième plan de cette séquence nous montre la famille en plan fixe (photo 2 ci-dessous). Ils sont dans la même posture que sur la photographie, avec les mêmes vêtements, la même composition. Le plan large attire notre attention sur le décor, une salle de classe, et particulièrement sur le tableau. Ce cadre dans l'image, nous rappelle le format de la photographie précédente. Symboliquement, c'est une invitation du réalisateur à plonger dans la réalité de cette famille, à dépasser les apparences, comme si nous avions retourné l'image initiale pour en découvrir le négatif (ou le réel en l'occurrence).



1



2



3

Un premier champ-contrechamp montre les examinateurs, un homme et une femme, ils sont filmés en plan rapproché et en légère contre-plongée (photo 3 ci-dessus). Un second champ-contrechamp s'installe ensuite entre Ryota et Keita (Photo 4, 5 et 6 ci-dessous). Ils sont montrés de profil pour capter avec plus de sensibilité leurs expressions et leurs regards. Cet échange nous permet de capter une réaction en particulier du père, concernant l'histoire racontée par Keita (une fois de plus, le point de vue de l'enfant est mis au centre du récit), mais aussi de comprendre les inquiétudes du père. Ce dernier aimerait le voir plus affirmé et moins doux, trait de caractère qu'il associe à sa femme Midori, comme un reproche.



4



5



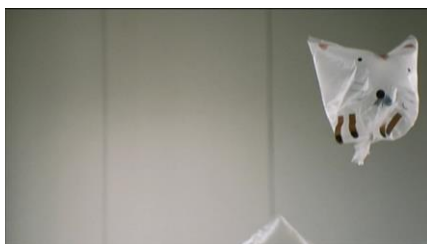
6

Puis une transition se met en place avec une succession d'images montrant les enfants, en gros plan, colorier et gonfler d'air des petits ballons de baudruches, une musique légère jouée au piano se superpose au son direct. S'en suit un plan d'ensemble où tous les enfants lancent leurs ballons dans les airs sous les regards d'examineurs que l'on distingue en arrière-plan. Cela sous-entend que les enfants sont toujours évalués, même pendant le jeu (photo 7 ci-dessous). Ce travelling latéral gauche, en mouvement, est souligné par un

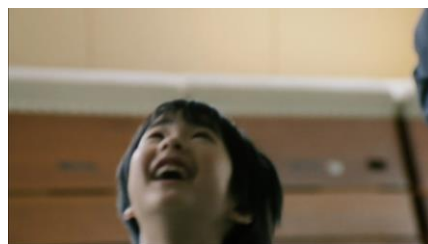
ralenti. Il s'agit du premier plan en mouvement du film. Le morceau de piano fait le lien entre les plans de cette séquence, désormais uniquement sonorisée par la musique, nous coupant ainsi de la réalité.



7



8



9

Cette séquence donne un sentiment de grande douceur, renforcé par les gestes des enfants. L'usage du ralenti nous permet de bien voir les ballons mais sert surtout à introduire une esthétique visuelle plus poétique en même temps que cela nous habitue à de légers mouvements de caméra. Un plan de coupe sur les ballons en vol accentue leur légèreté (photo 8 ci-dessus), soulignant leur caractère éphémère et fragile, à l'instar des enfants qui les ont conçus. C'est après un plan rapproché (toujours au ralenti) sur le visage heureux d'un Keita totalement absorbé par le jeu (photo 9 ci-dessus), que l'on enchaîne avec un montage cut au noir sur l'annonce du titre, *Tel père, tel fils*.

2 – Au travail et à la maison

Ce deuxième temps présente la famille Nonomiya dans un autre contexte : au travail et à la maison, il s'agit en réalité de deux séquences qui ont pour objectif de bien nous faire comprendre l'ambiance qui règne au sein de ce foyer ainsi que la relation qui unit les trois personnages. Le temps de l'école nous a permis de découvrir une famille en pleine représentation, ici il est question du quotidien, de la routine.

Vous pouvez questionner les élèves sur la temporalité du récit, les quinze premières minutes du film correspondent à une journée de la vie de cette famille. Pourquoi prendre autant de temps ? Quels sont les informations dont nous disposons à la fin de ce deuxième temps ? Qu'avions-nous réellement appris de la séquence de l'école ?

C'est avec Ryota que nous continuons cette journée, il arrive par ascenseur sur son lieu de travail et rencontre à l'improviste son directeur (photo 1 ci-après), cet échange nous permet de comprendre que Ryota passe énormément de temps sur place (même le samedi) et supporte de grandes responsabilités au sein de son travail, diminuant le temps passé en famille. Nous découvrons par un insert la maquette réalisée par son équipe (photo 2 ci-après), Ryota Nonomiya est toujours dans la représentation, dans l'image, et dans une position de leader. Ce trait de personnalité est ici exprimé par son doigt qui vient en travers de l'image et s'impose dans le champ. Un plan moyen nous offre une vue sur l'ensemble du bureau, on remarque que Ryota est toujours au centre de l'image, de manière à signifier l'importance de sa position (photo 3 ci-après). Cette séquence se clot avec un subtil raccord regard : Ryota dirige son regard vers la droite du cadre, à l'opposé de celui de ses collègues, tous orientés vers la gauche. Une façon de nous signifier qu'il pense à sa propre famille et au temps qu'il ne passe pas avec elle.



1



2



3

C'est ainsi que nous arrivons logiquement à l'intérieur du foyer où Midori est en cuisine au téléphone (photo 4 ci-dessous), elle occupe le centre du cadre et nous suivons ses mouvements avec un léger travelling vers la gauche. Son échange concerne l'entretien du matin et l'on comprend qu'elle n'est pas forcément d'accord avec son mari sur le choix d'une école privée pour Keita, mais aussi qu'il a la prééminence au niveau des décisions. Via un contrechamp, nous découvrons le reste de la pièce de vie (photo 5 ci-dessous). Midori et l'îlot de cuisine sont en amorce gauche du cadre, une perspective est créée vers la baie vitrée, révélant la vue sur la ville de Tokyo. Keita est assis par terre en train de dessiner, un lent mouvement de caméra nous dirige vers lui. Dès que son père appelle, il se lève et sort rapidement du cadre (photo 6 ci-dessous), nous laissant contempler la pièce vide avec l'échange qui se poursuit hors-champ. C'est la deuxième fois que l'on s'attarde ainsi sur l'environnement des personnages. C'est ici une manière de symboliser l'absence du père de famille dans le foyer, absence renforcée par quelques notes de piano et créent une sorte de nostalgie.



4



5



6

A ce stade, on peut questionner les élèves sur le rythme du montage, plutôt lent, constitué de longs plans et des mouvements de caméra très mesurés. Sur ce que l'ont peu ressentir face à ces images et cette mise en scène (l'écoulement du temps, la solitude, la nostalgie, etc.)

Dans la dernière partie de cette journée, nous assistons au retour de Ryota avec un plan long, complexe (photo 7, 8 et 9 ci-dessous). De cette manière, nous suivons Ryota tout en gardant Midori ou Keita dans le champ en fonction des échanges entre les personnages. Ryota assure jusque-là un aspect très traditionnel de la fonction de père de famille, donnant des ordres et vérifiant que les travaux ont été effectués (comme les leçons de piano de Keita). Puis il finit par rejoindre son fils près du clavier, ils sont désormais tous les deux dans le même cadre, le point est fait sur eux (Midori et l'arrière-plan sont désormais flous). C'est la première fois du film qu'ils nous sont montrés avec cette proximité à l'image, c'est un moyen très visuel de nous faire sentir que le piano joue un rôle important dans leur relation. C'est aussi une manière de montrer que Ryota est capable de complicité avec son fils, même si ce n'est pas ce qui le caractérise le plus à ce moment du film.



7



8



9

La aussi, questionner directement les élèves sur l'image de Ryota Nonomiya qui est enfin montré dans un cadre intime. Quels sont les aspects positifs ou négatifs de sa personnalité ? Comment qualifier sa

prestation en tant que père de famille ? Quel modèle familial est ici reproduit à l'écran (bourgeois, traditionnelle, stricte ou aimant) ?

La fin de la séquence nous donne surtout des informations complémentaires et caractérise les inquiétudes de Ryota sur le tempérament accommodant et effacé de son fils qu'il considère comme une faiblesse. Il fait à nouveau porter sur son épouse la responsabilité de ce trait de caractère. La séquence s'achève avec une préparation à l'incident déclencheur, quand Midori évoque un appel de l'hôpital où est né Keita.

Cette fin de séquence peut ouvrir un nouveau questionnement sur la relation entre Midori et Ryota, sont-ils vraiment égaux ? Quelle pression Ryota fait-il peser sur Midori ? Comment se comporte-t-il avec elle ?

3 - La Famille Saiki

La première apparition des Saiki s'effectue aussi dans un cadre formel, puisqu'il s'agit d'une rencontre organisée dans les locaux de l'hôpital après la découverte de l'échange. Si les Nonomiya étaient à l'aise dans cette situation, très clairement les Saiki ne sont pas à leur place, se confondant en excuses pour leur retard et dissimulant leur gêne derrière quelques traits d'humours du père (Yudai). Dès lors, leurs manières et leur façon de s'exprimer les déclassent par rapport aux Nonomiya.

Ce qui est important de mettre en évidence auprès des élèves, c'est le jeu des contrastes entre les deux familles. Bien que ce ne soit pas une farce ou une comédie, les Saiki vont introduire une forme d'humour et de légèreté dans le film. Vous pouvez questionner les élèves sur ce qui différencie les deux parents dans leur attitude, leurs gestes, leur façon d'être. Posez des questions aux élèves sur la manière dont les Saiki sont mis en scène dans cette séquence : Qu'apprends-t-on de manière directe ou indirecte sur eux ? Quelles différences sont les plus notables entre Ryota et Yudai ou entre Midori et Yukari ?

Cette séquence présente Ryota et Midori, très droits et assis dans de larges fauteuils, leur regard est bas, Midori est légèrement penchée en avant comme accablée. Puis nous entendons les Saiki (hors-champs) avant de les découvrir à l'écran (photo 1 ci-dessous). Yudai Saiki est le premier à entrer et à s'excuser de leur retard en essayant d'en faire une blague. Sa démarche est maladroite, dégingandée, et sa tenue beaucoup moins stricte (pas de cravate, sa veste est trop large par rapport à sa carrure) ce qui lui donne un aspect comique. La mise en scène de ce personnage relève un peu du burlesque : les Saiki apparaissent à l'écran pour disparaître aussitôt derrière les silhouettes des autres personnes dans le cadre avant de réapparaître au centre de l'image. C'est une fois pleinement dans le cadre que Yukari se présente, elle est beaucoup mieux habillée que Yudai et plus discrète. Le contrechamp se fait sur la famille Nonomiya et l'angle de prise de vue, en légère contre-plongée, grandit Ryota qui domine l'assemblée par sa stature. Il coupe la parole de l'avocat de l'hôpital pour se présenter (photo 2 ci-dessous). Il rentre à nouveau dans un jeu de représentation et d'image où il se doit de prendre l'initiative et de marquer le terrain. Les jeux de regards sont très importants dans cette séquence, surtout pour Ryota qui va jauger les Saiki durant tout l'entretien avec une certaine méfiance.



1

2

3

Les deux familles échangent des photographies de leurs enfants respectifs (photo 3 ci-dessus), dans un insert en plongée légère qui rappelle la manière dont nous ont été présentés les Nonomiya pendant la séquence d'introduction. Un champ contre champ à trois s'installe entre les Nonomiya, les Saiki et les avocats de l'hôpital (photo 4, 5 et 6 ci-après). Les plans nous montrent les personnages de front, la caméra est placée entre les époux en laissant en amorce ou au premier plan leurs interlocuteurs, de manière à toujours les impliquer visuellement. Ainsi, nous sommes plus sensibles aux jeux de regards entre les personnages. Nous sommes avec les personnages, mais sans basculer pour autant dans une vue subjective, ce qui nous maintient dans une certaine neutralité vis-à-vis de leur situation.



4



5



6

Nous sortons de cette neutralité du point de vue lorsque l'image se resserre sur Yudai - lorsqu'il sous-entend qu'il préfère l'argent à l'échange des enfants (photo 7 ci-dessous) - avec le regard insistant de Ryota envers Yudai dans les plans suivants (photo 8 ci-dessous). Ici on suggère la force du jugement que Ryota exerce sur Yudai et on adopte par conséquent le point de vue de Ryota.



7



8



9

Dans cette séquence, Yudai est caractérisé comme un personnage burlesque : il porte un sac de femme, il cherche dans ses poches avec de grands geste, il mime l'écriture du nom Ryusei avec ses mains... Alors que tous les autres personnages sont très statiques. La démarche boiteuse de Yudai évoque un peu le personnage de Charlot. Au-delà de cette séquence, il va jouer avec les enfants et fait le pitre très souvent se prêtant à des acrobaties (cf. les deux séquences au centre commercial).

Pourquoi le réalisateur caractérise autant ce côté atypique du personnage ? Est-ce volontaire de vouloir rapprocher Yudai d'un personnage de marginal ? Qu'est-ce que cela signifie ?

Tout de suite, l'opposition entre les deux familles est mise en scène de manière très directe, les vêtements des deux pères, leurs postures, mais aussi les accessoires : les photos des enfants (Keita est en costume, alors que Ryusei est en maillot de bain) ou les voitures (les Nonomiya ont une belle voiture, les Saiki un vieux van des années 1990). Mais c'est aussi le cas des deux mères de familles Midori et Yukari, cette dernière n'hésitant pas à s'imposer dans la conversation et de faire valoir son point de vue. Elle aura d'ailleurs une influence positive sur Midori qui grandira dans le temps et lui permettra de s'affirmer.

Pour sortir de la séquence

L'habitat des Saiki sera exposé plus tard dans le film, au moment du premier échange des enfants, au moyen d'un montage alterné entre l'intégration de Ryusei chez les Nonomiya et l'intégration de Keita chez les Saiki. Keita découvre alors une maison très exiguë, ce qui se traduit à l'image par une échelle de plan très resserrée, même dans les scènes de repas avec toute la famille. La limite entre le commerce et l'habitation n'est pas vraiment définie et la familiarité chaleureuse des Saiki déroute quelque peu Keita. L'opposition entre les deux familles et leurs modes de vie respectifs est travaillée sur des détails : tout le monde prend son bain en même temps chez les Saiki quand chez les Nonomiya chacun passe l'un après l'autre ; les Saiki mangent des gyoza (raviolis de légume) et du riz alors que chez les Nonomiya on mange du sukiyaki (une fondue au bœuf et aux légumes).

L'opération « Lycéens et apprentis au cinéma, site Champagne-Ardenne » est coordonnée par Télé Centre Bernon.

Document mis à disposition par Télé Centre Bernon avec le soutien de :

