

Analyse de séquences croisées

Menu des séquences analysées :

- “Il était un père” de Yasujiro OZU (1942) : vers 30 minutes (quand le père annonce à son fils qu’il va devenir pensionnaire dans un collège et qu’ils se verront désormais très peu) de 26’04 à 31’55 + de 49’05 à 50’36 pour la « mission ».



- “L’été de Kikujiro” de Takeshi KITANO (1999) : Scène de l’abri bus de 52’30 à 1h02’30.



- “Tokyo Sonata” de Kiyoshi KUROSAWA (2008) : la scène où le père et le fils s’affrontent au sujet des cours de piano de 1h03’35 à 1h10’58.



- “Tel père, tel fils” de Hirokazu Kore-eda (2013) : la scène où le père confie une « mission » à Keita, celle de vivre désormais chez ses parents biologiques de 1h14’02 à 1h15’03 puis quand il lui dit que « la mission est terminée » de 1h48’25 à 1h50’55.



- « La vie est un long fleuve tranquille » et « Tel père, tel fils » : les 2 scènes où les familles apprennent l’échange des bébés : chez Chatiliez de 26’56 à 30’47 et chez Kore-eda du début du chapitre 2 jusqu’à 11’05.



Introduction : « Tel père, tel fils VS La vie est un long fleuve tranquille »

Commençons par les points communs du scénario de « *La vie est un long fleuve tranquille* » et « *Tel père, tel fils* ».

Ces 2 films, malgré leurs scénarios de départ relativement proches, sont à l'opposé l'un de l'autre dans le paysage cinématographique et sont séparés par un quart de siècle. Le film d'Etienne Chatiliez choisit le genre de la comédie populaire alors que celui de Kore-eda est sur un ton beaucoup plus grave et dramatique et surtout bien plus intimiste. Deux scènes sont comparables néanmoins : celles où les familles apprennent la vérité au sujet des échanges de bébés à la maternité.

- Le film d'Etienne Chatiliez sort en 1988 ; il a été tourné dans le Nord de la France près de Roubaix et oppose 2 milieux sociaux très différents, celui des bourgeois (la famille Le Quesnoy dont le père est directeur de l'agence locale de l'EDF) et les prolos (la famille Groseille, famille nombreuse vivant d'expédients dans une cité HLM). Dans la séquence en question, Chatiliez nous donne de nombreux détails :

- En nous faisant assister à l'échange proprement dit par un flash back où sont présents le gynécologue (Daniel Gélin) et la sage-femme (Catherine Hiegel). Il donne aussi un mobile à cet échange : la vengeance d'une femme abandonnée. La sage-femme est la maîtresse du médecin, il lui avait promis de passer le réveillon de Noël avec elle mais au dernier moment, il l'abandonne pour passer la soirée avec sa femme.

- Les 2 bébés sont nommés. Le médecin prononce leurs noms de famille respectifs. On comprend alors que ces 2 nouveaux-nés ne sont pas du tout issus du même milieu social (« ils ne partent pas avec les mêmes chances dans la vie » dit-il).

- Chatiliez nous fait assister à des réactions en chaîne : d'abord celle du gynécologue qui semble abasourdi par cette nouvelle. Il semble tétanisé et se montre seulement capable de répéter en boucle « *la salope !* » quand il apprend la vérité par un courrier signé de son ex-maîtresse. Puis c'est le tour de la famille Le Quesnoy et plus particulièrement celui de la mère de famille (Hélène Vincent). 5 enfants et adolescents apparaissent dans le cadre, ils portent des vêtements qui ne laissent aucun doute sur leur milieu d'origine, ils regardent fixement hors-champ, les sons d'une toux féminine mêlée à des éructations se font entendre hors champ ; une femme, qui essaie de rassurer les enfants, sort en larmes et en sueur des toilettes. Le cadre s'élargit, la femme se précipite au 1^{er} étage pendant qu'un homme (son mari) pénètre dans le couloir et l'observe interloqué. Le moins qu'on puisse dire donc, c'est que chez les Le Quesnoy, cette nouvelle a du mal à passer ! Enfin, Chatiliez nous présente la réaction de la 2nde famille (les Groseille) dans une séquence plus longue et surtout plus explicative. C'est un adolescent qui lit (ou plus essaie de déchiffrer) une lettre manuscrite révélant l'échange d'enfants à la maternité, un travelling latéral nous fait découvrir le reste de la famille (« une collection de gueules ») avant de fixer l'enfant en question (Benoît Magimel à 12 ans). Après la réaction orale toute en vulgarité de la mère, le plan se termine par des regards hors-champ de tous les membres de la famille en direction de l'enfant échangé à la naissance qui se sent aussitôt exclu de ce qui était encore 5 minutes plus tôt sa propre famille.

On est ici dans une comédie populaire destinée à un large public : très peu d'effets de mise en scène donc et des réactions surlignées par les dialogues comme par la caméra.



La mise en scène de Kore-eda est bien différente et beaucoup plus subtile. Les réactions des personnages seront, elles aussi, bien différentes et surtout beaucoup plus retenues, Japon oblige. En effet, perdre la face dans un pays tel que le Japon semble totalement impossible même face à une situation aussi terrible.

On se retrouve dans un bureau avec 4 personnages qui se font face : 2 hommes, les médecins et un couple filmé de face s'oppose à eux (au centre de l'écran, un mur vide). L'opposition entre les personnages est manifeste dès ce 1^{er} plan. Les 2 médecins sont ensuite filmés légèrement de biais avec le corps de la mère de famille en amorce dans le coin gauche et la voix de son mari hors champ. Ce plan de biais peut laisser entendre que les 2 hommes filmés sont en tort. L'opposition se poursuit, il s'agit d'un duel à quatre : retour sur le même procédé filmique qu'au début de la séquence (les 4 personnages dans le cadre dont 2 de dos) puis sur le plan de biais avant de donner à voir une première division de ce groupe en réunissant le couple dans le cadre. Puis retour au plan filmant de biais les 2 hommes représentant l'hôpital. Le couple réapparaît de plus en plus bouleversé : le père semble perturbé même si sa réaction n'est pas à la hauteur de ce à quoi on pourrait s'attendre.

Les plans se répètent chez Kore-eda, ils sont fixes et nous laissent le temps et la liberté de réagir en tant que spectateurs à cette situation. Rien n'est surligné et la réaction toute en retenue des personnages semble bien loin des personnages de la comédie française vue précédemment.



La thématique père/fils dans le cinéma japonais : quelques exemples

Le thème de la filiation et des relations père/fils a été plusieurs fois abordé dans le cinéma japonais de ces 70 dernières années. Nous insisterons particulièrement, en plus du film de Kore-eda, sur 3 longs métrages très différents quand on regarde leurs auteurs et le genre auquel leur film se rattache.

1. *Il était un père*, Yasujiro OZU (1942)



Point-biographie : Tout d'abord, le père du cinéma japonais, « le grand ancêtre » de Kore-eda, Yasujiro Ozu, a souvent eu le thème de la famille comme thème de prédilection dans sa longue carrière.

Né à Tokyo en 1903, il passe son enfance et son adolescence dans la petite ville de Matsusaka avec sa mère et ses 4 frères et sœurs, donc loin de son père (négociant en engrais) resté à Tokyo pour son travail. Pensionnaire dès le collège, il préfère voir des films plutôt que d'étudier. A l'âge de 19 ans, il travaillera un an comme instituteur remplaçant dans un village avant de rentrer vivre à Tokyo avec sa mère. Là, il entre à la Shōchiku Kinema, en qualité d'assistant-opérateur et réalisera ses premiers pas au cinéma dès 1927 dans un 1er long métrage.

Yasujiro OZU

La filmographie de Yasujiro d'Ozu peut se scinder en deux parties avec un changement de thématique au moment du passage du muet au parlant.

Les 34 films muets, de 1927 à 1936, sont majoritairement des films sociaux avec une forte présence des enfants mais où l'on trouve aussi films noirs et de gangsters.

Les 20 films parlants, à partir du « *Fils unique* » en 1936, sont une succession de chefs-d'œuvre où la méditation sur le temps et les mutations nécessaires et douloureuses prennent le pas sur le contexte social pourtant toujours traité en arrière-plan. Ces mutations s'organisent toujours au sein de la famille selon trois grandes thématiques :

- La thématique du couple domine : *Qu'est-ce que la dame a oublié* (1937), *Une poule dans le vent* (1948), *Les soeurs Munakata* (1950), *Le goût du riz au thé vert* (1952) et *Printemps précoce* (1956), *Herbes flottantes* (1959). A signaler que Ozu ne s'est jamais marié (il aurait eu une relation avec une de ses actrices) et qu'il vécut avec sa mère jusqu'à la mort de celle-ci.
- La transmission est au centre du *Fils unique* (1936), *Il était un père* (1942), *Récit d'un propriétaire* (1947), *Bonjour* (1959).
- La nécessaire et douloureuse séparation des enfants et des parents est enfin le thème majeur de *Les frères et soeurs Toda* (1941), *Printemps tardif* (1949), *Été précoce* (1951), *Voyage à Tokyo* (1953), *Fleurs d'équinoxe* (1958), *Fin d'automne* (1960), *Dernier caprice* (1961), *Le goût du sake* (1962).

Sur ces 54 films, 17 sont considérés comme perdus. Ozu a eu beau revendiqué très tôt ses influences occidentales, américaines surtout, il fut longtemps considéré comme « trop japonais » dans les années 50 et 60, alors que triomphaient sur la scène internationale d'autres auteurs japonais comme Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi. C'est seulement 15 ans après sa mort, en 1978, qu'un film d'Ozu connaît pour la 1^{ère} fois une exploitation commerciale en France : il s'agit de *Voyage à Tokyo*.

De nombreux échos de sa vie personnelle, de l'enfance à sa vie d'adulte, apparaissent donc dans son œuvre. J'ai choisi plus particulièrement « *Il était un père* », film signé en 1942. Ce long métrage est considéré comme son chef d'œuvre oublié : le film était considéré comme perdu et n'est sorti en France qu'en 2005. D'une certaine façon, on peut considérer que le scénario fait largement écho à la propre enfance d'Ozu.

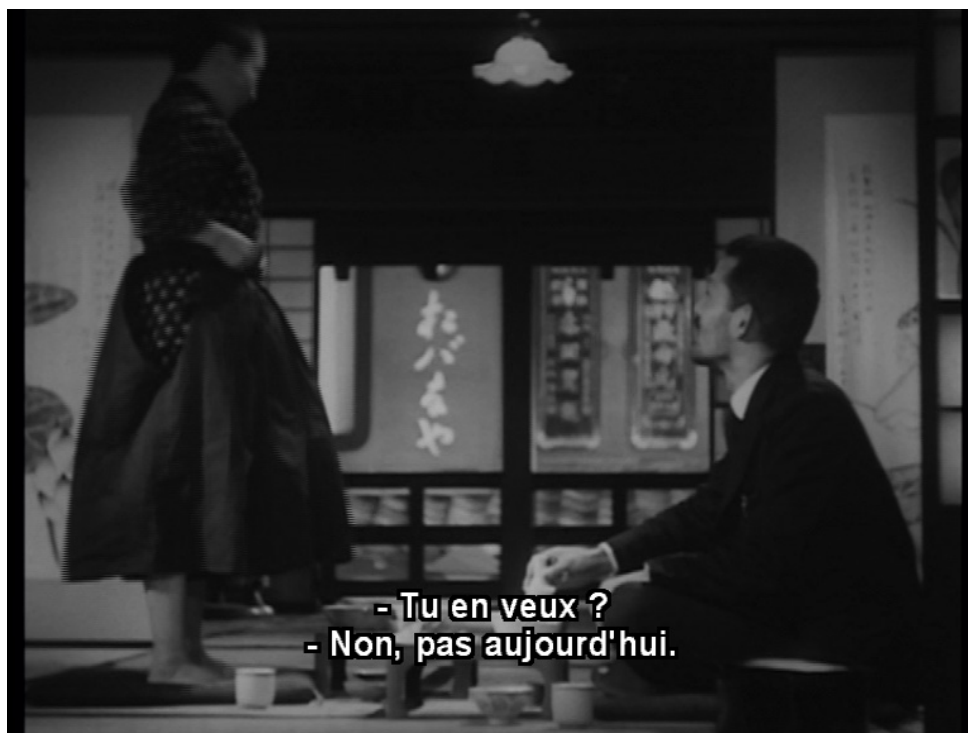
Il raconte l'histoire d'un veuf, modeste enseignant dans une ville de province, et père d'un garçonnet dont l'éducation lui tient plus que tout à cœur. Lors d'un voyage scolaire à Tokyo, un écolier se noie. L'enseignant, s'estimant moralement responsable de cette catastrophe, présente sa démission, et part s'installer avec son fils dans sa ville natale. Rattrapé par les besoins d'argent, soucieux de donner à son fils toutes les chances dans la vie, le père annonce à ce dernier qu'il leur faut se séparer, au cours d'une discussion après d'une séquence de pêche inoubliable. J'ai choisi d'insister sur la séquence de cette discussion père/fils.

Analyse de séquence : Le père passe voir son fils, pensionnaire dans un collège ; il l'emmène déjeuner dans un restaurant afin de lui annoncer qu'il va retourner à Tokyo pour trouver un travail. La séquence commence par un plan fixe, filmé très bas (« au ras du tatami » comme on a pu l'écrire à l'époque) puisque le père et le fils sont assis en tailleur pendant qu'ils déjeunent.



La discussion s'engage, le gamin raconte la dure vie de l'internat. L'enfant se lève et dans le mouvement, la caméra change d'axe et filme les 2 personnages mais inversés par rapport au 1^{er} plan (l'enfant qui était à droite se retrouve à gauche de l'écran ; idem pour le père). Cette inversion des personnages est très surprenante à première vue, elle est en fait caractéristique de l'utilisation du champ/contre-champ par Ozu, comme l'analyse très bien mon collègue Jean Claude Brun dans les quelques lignes suivantes. « *Le montage,*

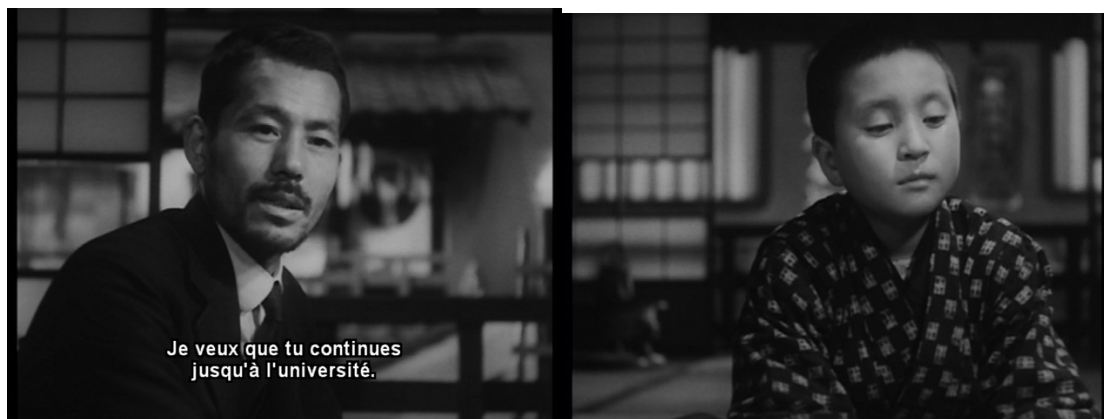
chez Ozu, est soumis à une conception architecturale de l'espace. Ce qui est frappant dans son cinéma, c'est que la loi du champ contrechamp n'est pas seulement mécanique, mécaniquement liée à l'alternance des tours de paroles (rarement elle l'est), mais vise à créer des effets de surprise, à le souligner. C'est le cas ici. Rien ne prépare le spectateur à l'expression du projet du père. Les deux personnages sont face à face. Ce qui n'est pas le plus fréquent. Dans le dispositif social de conversation il est plus fréquent que les locuteurs soient côte à côte ou, comme cela va s'installer ici, avec le déplacement du fils, en diagonale, ce qui va permettre, au cinéma, des jeux d'angle multiples. Par ailleurs, le déplacement du fils qui régit le renversement (il s'agit bien d'un raccord mouvement) va permettre à Ozu, grâce à la nouvelle disposition spatiale des deux protagonistes, de construire un espace global, profond, ferme vs ouvert. La symétrie des deux arrière-plans se double d'une subtile dissymétrie : proximité et place de la balustrade, décor de l'ouverture, ornementation, etc... Outre le creusement de l'espace, la nouvelle disposition va entraîner une série d'oppositions et de forts contrastes. Il y a donc là toute la singularité du filmage d'Ozu. Si l'on part de l'idée que l'alternance Champ/Contre-Champ a pour effet premier d'inscrire le spectateur dans l'échange (il occupe tour à tour la place de chacun des protagonistes), ce jeu subtil de déséquilibre a pour effet contraire mais simultanément de l'exclure en partie, de le mettre à distance. On est donc dans un moment d'intimité que l'on nous donne à voir, à partager, en même temps que le dispositif nous signifie en sourdine que l'on est en position voyeuriste". A ce sujet, je vous renvoie au très beau texte de François Truffaut cité par Hasumi dans son ouvrage sur Ozu paru aux Editions des Cahiers du cinéma. Pour lui, "chez Ozu, le spectateur éprouve, en suivant le regard d'un personnage, la crainte de ne pas rencontrer son interlocuteur. Autrement dit, à chaque succession de champ/contre-champ, on croit que l'interlocuteur n'est plus là."



Le garçon s'allonge ensuite par terre dans le fond de l'écran. Le plan suivant le montre allongé mais filmé de plus près (tout le haut du corps de l'enfant est visible à l'écran jusqu'à la taille). Commence alors un champ/contre-champ avec le père filmé d'abord en plan serré puis en plan plus large dans lequel le père annonce à son fils son intention de retourner à Tokyo ; l'enfant se lève dans le plan et se rapproche du père qui lui dit alors qu'il ne viendra pas à Tokyo avec lui mais restera pensionnaire au collège.



Le père est ensuite filmé seul dans le cadre en plan serré quand il explique ses motivations. Il peut nous paraître un peu « donneur de leçons » mais reconnaissons au moins que ce type de plan nous permet d'écouter attentivement ses arguments. Il impose pour le moins une forme de respect dans cette séquence. S'engage alors un nouveau champ/contre-champ avec l'enfant filmé en plan serré et seul dans le cadre également. Dans cette partie, l'enfant ne répond rien à son père ; on peut lire une certaine forme d'incompréhension puis de tristesse sur son visage.



Le plan suivant réunit à nouveau le père et le fils dans le cadre. Ils se regardent mais le père est filmé de face alors que l'enfant apparaît de dos. Le père évoque une forme de compétition entre lui et son fils (lui pour trouver un emploi, le fils pour réussir ses études) ; l'enfant essuie quelques larmes. Il apparaît au plan suivant la tête baissée et reniflant. Et un 3^{ème} champ/contre-champ commence entre les 2 personnages : le fils sanglotant et le père parlant de l'avenir sans quitter son fils des yeux, sans le moindre raccord-regard pourtant. Puis le père se retourne et le plan suivant change d'échelle et laisse voir que la caméra a reculé ; en effet, on voit au bord du cadre l'encadrement de la porte de la salle de restaurant. L'enfant est toujours de dos, le père continue de parler tout en sortant le contenu de son sac : du linge de corps, des chaussettes pour son fils, des médicaments. Il lui donne d'ultimes conseils qui semblent très éloignés des préoccupations de l'enfant (par exemple, ne pas boire d'eau glacée lors de fortes chaleurs !) pendant que le gamin sèche ses larmes. Enfin, il lui donne de l'argent de poche. Un échange de lettres hebdomadaire est ensuite envisagé.



Retour ensuite au champ/contre-champ précédent ; le père paraît imperturbable, l'enfant est lui comme assommé. Puis on revient à un des 1^{ers} plans de la séquence avec le père à droite et l'enfant à gauche. L'enfant se lève et va pleurer à nouveau contre le mur de la salle puis dans le fond de l'écran, pendant que le père commande à nouveau du saké. L'enfant sera ensuite filmé de dos, il boude dans le fond du champ du plan précédent. La séquence s'achève par l'enfant filmé de face cette fois ; la tristesse se lit sur son visage et il a les yeux baissés.



Dans cette séquence, Ozu se débarrasse totalement du pathos et de la psychologie ; le spectateur est dégagé des bons ou des mauvais sentiments ; sa mise en scène frappe sec et juste, directement à l'os. Le cadre est épuré et en même temps très composé, il nous montre de longs plans fixes, sa caméra est souvent au ras du sol, le jeu des acteurs est très distancié. Pour reprendre les propos de Jacques Mandelbaum dans le Monde (n° du 28 juin 2005) : il s'agit d'un « cinéma conservateur (dans son discours) et moderne (dans sa mise en scène), trivial et poétique, enfermé dans les quatre coudées de la vie familiale et ouvert à l'irréductible solitude de l'individu ».

2. L'été de Kikujiro de Takeshi KITANO (1999)

Point-biographie : Takeshi Kitano est né le 18 janvier 1947 à Tokyo. Il commence sa carrière en tant que liftier dans un cabaret de spectacles burlesques. C'est là qu'il remplace au pied levé un des comédiens un soir de spectacle. Beat Takeshi est né. Avec son compère Beat Kiyoshi, il forme le duo Two Beats et se lance à l'assaut de la télévision japonaise en 1980. Le duo triomphe tout au long des années 80 avec son goût de la provocation et son irrévérence. Il entame parallèlement une carrière au cinéma, en apparaissant notamment dans *Furyo* de Nagisa Oshima en 1983. En 1989, Takeshi Kitano se lance dans la réalisation avec le polar *Violent Cop*. Deux carrières symétriques et deux noms différents pour chacune de ces directions : Beat Takeshi pour l'acteur, Takeshi Kitano pour le réalisateur. Scénariste et acteur principal de ses propres films, Takeshi Kitano le réalisateur se fait connaître par ses polars au style mélancolique et ultra violent bien particulier : *Jugatsu* (1990), *Sonatine* (1993) et *Aniki, mon frère* (2000). Il y compose des personnages mutiques et inquiétants, que son visage à moitié paralysé (à la suite d'un accident de moto en 1994) contribue à rendre plus énigmatiques encore. En 1997, *Hana-Bi*, qui, en plus de lui offrir un Lion d'Or à Venise, l'impose définitivement au plan mondial. Il est également capable de signer des oeuvres débarrassées de toute violence, comme *A Scene at the Sea* (1992), *L'Été de Kikujiro* (1999) ou encore le très pictural *Dolls* inspiré du théâtre de marionnettes japonais *bunraku* en 2003. La même année, sort *Zatoichi*, dont l'intrigue se déroule au XIX^{ème} siècle et dans lequel il interprète un excellent samouraï se faisant passer pour aveugle. Au risque de dérouter une partie de son public, Kitano poursuit son travail d'introspection en 2007 avec *Glory to the Filmmaker !*, où il s' imagine réalisateur en quête du film ultime. Il tourne ensuite *Achille et la tortue* où il raconte la vie d'un peintre sans talent incapable d'exercer son art. Un film qui a une résonance toute particulière pour Kitano puisqu'il est également peintre à ses heures. En 2010, avec *Outrage*, il renoue avec les films de gangsters ou de Yakusas. Il y interprète Otomo, un yakusa particulièrement violent chargé, par son parrain, de tuer un rival auquel il avait pourtant juré une fraternité éternelle.

Takeshi KITANO



Pour ceux qui connaissent l'œuvre de Kitano, il peut sembler étrange de le comparer avec Ozu et pourtant de nombreux points communs sont visibles : tout d'abord, dans le début de sa carrière, à l'époque du muet, Ozu a, comme Kitano, souvent traité des personnages marginaux et en rupture dans des films noirs influencés par le cinéma américain mais surtout Kitano est un adepte du plan fixe et de l'ellipse, deux caractéristiques qui définissent assez bien le cinéma de Ozu.

En 1999, sort *L'été de Kikujiro*, le film le plus en rapport avec les thèmes d'Ozu de la filmographie de Kitano. Les thèmes de la filiation et des relations père/fils sont repris, en les décalant un peu puisque l'enfant, Masao,

est accompagné d'un yakuza vieillissant et peu aimable en apparence (Kitano lui-même) pendant le long périple qui doit le mener chez sa mère qui l'a plus ou moins abandonné. Le tout à la sauce burlesque comme toujours chez Kitano. Ce film peut d'ailleurs rappeler *le Kid* de Chaplin, par certains côtés.

Analyse de séquence : La séquence que nous allons travailler se trouve au début du film : Kikujiro, le yakuza, a dépensé tout l'argent nécessaire au voyage avec l'enfant en jouant aux courses. Les 2 personnages se retrouvent donc en pleine campagne à attendre un bus hypothétique ; se joint à eux un voyageur qui, comme eux, attend sous l'abri-bus. La scène est filmée en plans fixes, les 3 personnages sont dans le cadre mais Masao, l'enfant situé à gauche, est légèrement caché par la structure rouillée de l'abri-bus en amorce, signe qu'il jouera un rôle modeste dans ce début de séquence où s'engage un dialogue entre le yakuza et le voyageur. Une conversation s'engage donc entre les 2 adultes et Kikujiro parle sur un ton très étonnant à ce voyageur qu'il ne connaît pas, se moquant de lui à chaque réplique et en l'insultant. Pendant que le voyageur se lève pour satisfaire un besoin naturel, Kikujiro fouille dans son sac et en vole le contenu (des sandwiches), le remplaçant par des oranges. A remarquer le bruit de pet off du voyageur pendant qu'il urine ! On est chez Kitano, il aime la trivialité. Kikujiro est un personnage enfantin et totalement imprévisible : il sympathise avec le voyageur et dans la minute qui suit, il lui crie dessus et n'hésite pas l'insulter.



Le plan change et une voiture arrive du fond de l'écran ; c'est la voiture qu'attendait le voyageur, on entend un klaxon off et le voyageur se lève. Quand la voiture quitte le champ, la caméra s'attarde longuement sur le paysage rural qui ne laisse espérer rien de bon pour nos 2 personnages : il serait étonnant qu'un bus arrive rapidement ! Retour dans l'abri-bus mais cette fois, la scène est filmée depuis un point plus haut que précédemment. Pour la 1^{ère} fois, l'enfant intervient dans la séquence puisque Kikujiro lui donne le casse-croute volé tout en lui mentant sur sa provenance. Le personnage de Kikujiro est double ici : il tient un discours d'adulte à l'enfant (« un adulte doit veiller sur les enfants ! ») et va se cacher derrière l'abri-bus pour manger discrètement le 2nd sandwich volé. La caméra s'attarde alors sur l'enfant occupé à manger son sandwich. Le plan suivant est littéralement coupé en deux parties égales et nous dévoile le hors-champ vers lequel Kikujiro était parti quelques secondes plus tôt : il est lui aussi occupé à dévorer son casse-croute.



Maladroitement, Kikujiro échappe son sandwich dans de hautes herbes qui cachaient un fossé : il s'enfonce totalement dans le fossé, tête la première. L'écran est coupé en deux parties égales : à gauche, un enfant qui mange ; à droite, un clown qui tombe.



Kitano, comme tous les grands cinéastes burlesques, aime beaucoup les ellipses. Un seul plan tourné de nuit par temps pluvieux, suffit à nous faire comprendre qu'environ 24h se sont écoulées dans la suite de la séquence. Les 2 personnages en sont toujours au même point mais cette fois-ci, le plan sera plus général ; l'enfant est sur la chaussée et essaie d'arrêter les très rares voitures. Cette partie de la séquence aura un montage un peu plus dynamique puisque un champ/contre-champ s'engage entre les 2 personnages. La caméra est à l'intérieur de l'abri-bus quand l'enfant dit qu'aucune voiture ne s'arrête puis dans un mouvement inverse, la caméra ressort de l'abri, en reculant sur le visage imperturbable de Kikujiro fumant une cigarette. Le mouvement arrière s'arrête quand les dimensions du premier plan fixe de la séquence sont retrouvées.



L'enfant semble triste, tête baissée mais au plan suivant, Kikujiro exécute un numéro de claquettes sur la chaussée pour l'amuser. Puis, enfin, il a une idée. Il sera filmé alors en très gros plan avec des lunettes de soleil. Dans les verres fumés, on distingue la route et une voiture qui arrive. Ce changement d'échelle est étonnant et met le spectateur en attente de connaître la fameuse « idée », tout en lui donnant un indice.



Un plan général nous montre alors Kikujiro imitant un aveugle en plein milieu de la route. L'enfant s'avance vers la voiture arrêtée. Le personnage aveugle et burlesque joué par Kikujiro sort alors totalement du cadre, nous laissant contempler la route déserte. Pour la 1^{ère} fois depuis le début de la séquence, la caméra devient mobile et suit les mouvements désordonnés et hystériques de Kikujiro jusqu'à la voiture. Le conducteur refuse de les faire monter dans sa voiture prétextant qu'il est en rodage mais Kikujiro lui répond que vu l'état de la voiture, elle ne peut pas être neuve, vendant ainsi la mèche. Néanmoins, après le départ du 1^{er} conducteur, Kikujiro ne s'avoue pas vaincu et recommence mais cette fois, il se fait renverser.



Un nouveau plan nocturne et pluvieux apparaît, signe que le temps s'écoule irrémédiablement mais sans ellipse, cette fois. L'enfant montre une photo de sa mère à Kikujiro ; ils sont dans l'abri-bus et la caméra est à l'extérieur. Lors d'un bref dialogue, on comprend que le petit garçon connaît très peu sa mère (elle a confié son éducation à sa grand-mère). L'enfant s'endort sur les genoux de son acolyte. Kikujiro réalise alors qu'ils sont dans la même situation ; ils connaissent très peu leur mère respective.



Au matin, l'action s'anime enfin : les 2 personnages sont filmés en plan fixe et de dos, s'éloignant sur la route après près de 48h d'attente. La musique du compositeur attitré de Kitano, Joe Hisaichi, brise le silence. Après cet interlude en pleine campagne, les 2 personnages seront liés par des points communs intimes et familiaux. Ce couple dissonant devient un couple mû par une réelle complicité et par une vraie affection.



La mise en scène subtile de Kitano a donc montré lors de cette séquence la naissance d'un couple de cinéma. Kikujiro va jouer désormais les pères de substitution pour Masao mais celui-ci devra composer avec le tempérament instable et désordonné du yakuza vieillissant.

3. *Tokyo Sonata* de Kiyoshi KUROSAWA (2008)

Point-biographie : Kiyoshi Kurosawa est né le 19 juillet 1955 à Kobe. Cinéaste phare d'une nouvelle génération succédant à "la nouvelle vague japonaise", il a fait ses débuts derrière la caméra en réalisant une dizaine de petits films 8 mm, de 1974 à 1983. Influencées à la fois par le cinéma hollywoodien des années 70 et par sa vie de tous les jours, ses premières mises en scène explorent les conflits professeurs-élèves ou parodient les films de gangsters en plein campus universitaire. C'est grâce au triomphe de son moyen-métrage *Shigarami*, récompensé en 1980 au PIA Film Festival, que le metteur en scène acquiert une réputation dans le milieu du cinéma. Il apprendra son métier pendant 3 ans aux côtés de différents réalisateurs en tant qu'assistant. Les années 90 marquent ses débuts pour la Kansai TV et les téléfilms d'horreur ou de fantômes. En 1997, *Cure* promeut son talent dans divers festivals et lui ouvre les portes de l'Occident deux années plus tard. *Kairo* en 2001, impose son sens du cadre et du rythme parmi les grands noms du cinéma de la peur. À l'honneur en 2003 à Cannes, avec la sélection du drame *Jellyfish* en compétition, le cinéaste repart bredouille de la croquette. En 2008, il tourne *Tokyo Sonata* dont nous analyserons une séquence, puis en 2012, il réalise une mini-série pour la télévision intitulée *Shokuzai* avant de sortir en 2015 *Vers l'autre rive*. Son prochain film est annoncé pour début 2017, il devrait s'appeler *Le secret de la chambre noire* et sera son 1^{er} long métrage réalisé en France avec des comédiens français dont Tahar Rahim et Mathieu Amalric.

Kiyoshi KUROSAWA



Analyse de séquence : Nous tenterons de répondre aux questions suivantes à travers cette séquence :

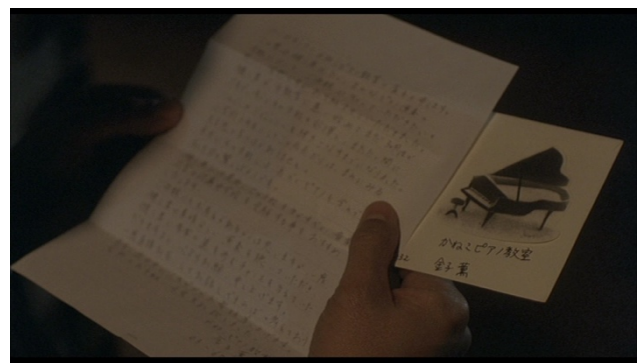
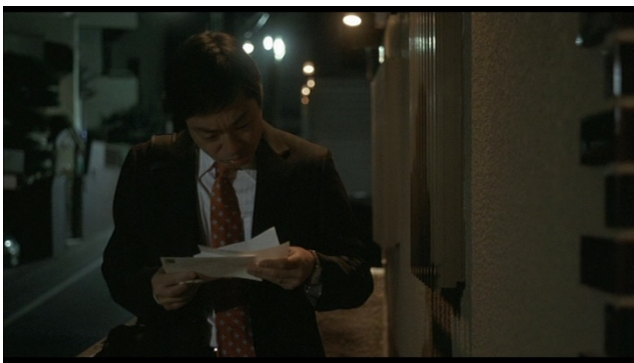
Entrer dans le cadre/sortir du cadre ou comment l'autorité paternelle se fait ressentir dans le cadre ? Quels rapports d'autorité ? Qui est le maître du cadre ?

Il s'agit d'une scène composée d'un ensemble de séquences. Je n'insisterai que sur la séquence d'affrontement entre le père et le fils.

Cette scène commence par des plans montrant l'enfant Kenji dans sa chambre occupé à jouer du piano sur un orgue électronique sans son. Il chante chaque note et semble très concentré. Sa mère entre dans sa chambre, sans frapper, et le surprend alors que dans le début du film, on a appris que les parents, et particulièrement son père, désapprouvent l'idée qu'il prenne des cours particuliers de piano. Kenji surpris tente d'abord de faire sortir sa mère de sa chambre puis finit par se coucher sur son lit, cachant ainsi l'orgue sur lequel il répétait. Lors d'une discussion mère/fils, on comprend que l'enfant a préféré utiliser l'argent que ses parents lui donnent pour régler la cantine pour se payer des cours avec une professeure de piano. La mère et son fils s'engagent à ne pas parler de cette histoire au père.



Commence alors une ellipse temporelle : on se retrouve de nuit dans la rue ; un homme (le père) semble rentrer du travail à pieds. Il marche d'un pas lent et semble harassé ; au fond du cadre passe un train de banlieue. L'homme ouvre sa boîte aux lettres et en retire une lettre de l'école de piano Kaneko.



L'analyse plan par plan démarre à l'instant où le père se retrouve à l'intérieur face à sa femme. Le père lui explique qu'il sait pour les cours de piano de son fils, la mère fait mine de ne rien savoir, le père appelle son fils qui se trouve dans sa chambre au 1^{er} étage. Les plans sont fixes, les acteurs se déplacent peu à l'intérieur du cadre. Le père puis la mère sortent du cadre par la droite. Nous voici ensuite dans le salon/salle à manger ; un plan serré sur les escaliers nous dévoile la silhouette de l'enfant qui descend. Le père le rejoint par le fond du cadre et passe devant l'enfant pour s'immobiliser au 1^{er} plan, cachant l'image de l'enfant de son corps ; on peut voir cette image furtive comme un moyen pour le père d'affirmer son autorité sur son fils en le faisant disparaître furtivement de l'image. Puis le père sort du cadre par la gauche. L'enfant reste seul dans le cadre, on devine qu'il s'attend à soit une discussion très vive avec son père, soit peut-être même à recevoir des coups : il semble résigné. Le père revient par la gauche dans le cadre et prend son fils en le tirant par les cheveux. La scène nous paraît très violente ; en effet, depuis le début du film, cette famille paraissait heureuse mais tout s'est détraqué depuis que le père a été licencié de son emploi. Le changement de cadre se fait dans le mouvement : les 2 personnages sortent du cadre rapidement sans échanger un mot et se retrouvent au plan suivant dans la partie salon de la pièce séparée de la précédente par quelques marches. La mère est déjà installée dans un fauteuil et lit la lettre à son tour.



À partir de là, la mise en scène de Kyoshi Kurosawa va consister en un affrontement père/fils à l'intérieur d'un cadre restreint, chacun cherchant à faire sortir l'autre. Le père cherche ainsi à imposer son autorité à son fils, qui, lui, cherche à se faire respecter d'un père très impulsif. A noter aussi que les 3 personnages sont relégués au fond du plan ; en amorce, on peut voir la table vide de la salle à manger et une chaise. Le père donne ses arguments à son fils, il lui rappelle qu'il ne devait pas détourner l'argent de la cantine pour se payer des cours de piano, activité qu'il lui avait par ailleurs déjà interdite. Dans ce cadre fixe, l'enfant revient au 1^{er} plan et s'assoit sur la chaise devant la table en bois. Le cinéaste va alors jouer sur la profondeur du champ et opposer le 1^{er} plan où l'enfant mange un paquet de chips et l'arrière-plan où la mère qui a fini sa lecture de la lettre parle avec son mari : son fils est qualifié de génie du piano par sa professeur. Le père dont le corps était en partie caché par un pilier se lève, gagne le 1^{er} plan grâce à un mouvement de recul de la caméra. Il ne croit pas au génie de son fils et le dit sur un ton méprisant. Quand la caméra stoppe son mouvement arrière, le plan est maintenant toujours divisé en 2 mais est inversé par rapport au précédent ; en effet, dans le plan, les $\frac{3}{4}$ de l'image sont occupés par le 1^{er} plan où se trouvent le père et le fils pendant qu'un petit $\frac{1}{4}$ à l'arrière nous montre la mère toujours assise. L'enfant semble désormais plus combatif surtout quand son père, qui est en mouvement à l'intérieur puis à l'extérieur du cadre, s'en prend à sa professeure.



La caméra dévie doucement vers la droite du cadre, l'enfant tient de plus en plus tête à son père, en tentant notamment de sortir du champ sans sa permission. Le père le ramène alors violemment dans le champ en le poussant et en balançant le paquet de chips sur le sol. Il le jette violemment au centre du cadre puis sort du cadre à son tour par la droite mais il réapparaît très vite par le coin droit justement après que son fils le traite de menteur. La mère toujours coincée dans le fond de l'écran semble totalement absente et ne réagit absolument pas alors que pourtant la conversation s'envenime. Le père finit par frapper son fils. Les 2 personnages sont filmés en plein centre de l'écran.



La mère réagit enfin et gagne le 1^{er} plan pour venir consoler son fils. La mère et le fils se déplacent : Kenji sort du cadre par la droite, la mère se retrouve filmée dans le coin droit de l'image. Le père est maintenant

à son tour relégué au fond de la pièce d'où il insiste sur le fait que Kenji a défié son autorité ; il semble très énervé (on est loin de l'agacement toujours caché du personnage du père de « *Tel père, tel fils* »). La caméra va maintenant observer la mère depuis ce qui était dans le plan précédent le fond de l'image : le corps du père est en amorce dans le coin gauche, la mère est dans une position surélevée au fond et elle va régler ses comptes avec son mari : Après un long regard fixe, elle lui annonce qu'elle sait qu'il ne travaille plus depuis quelques jours et qu'il lui a donc menti. Le plan s'inverse alors et le visage du père nous est montré, il semble abasourdi par les propos de sa femme. L'alternance reprend et la caméra reprend sa place avec la mère filmée triomphante à l'arrière-plan. Elle avait gardé cette information secrète justement pour ne pas ruiner l'autorité de son mari. Elle disparaît à son tour du cadre par le coin droit. Le père est alors filmé face caméra seul dans le plan au fond de la pièce ; il semble totalement désespéré, un peu à l'image de son fils au début de la séquence. Lui non plus n'a pas assumé la vérité et le paie très cher. La caméra se place ensuite derrière le père et alors qu'on croyait la dispute père/fils terminée, Kenji réapparaît avec dans les bras son orgue qu'il jette sur son père.



Kenji sort du cadre en courant et dans le plan suivant, le père se lance à sa poursuite et le suit au 1^{er} étage. Le cadre, qui restait vide, est à nouveau rempli par le corps de la mère qui va se rasseoir dans son fauteuil au fond de l'image. Le plan suivant est le plus intéressant : la caméra s'est déplacé et a trouvé un angle impossible permettant de voir en même temps la mère dans son fauteuil au fond, au centre la salle à manger lieu de l'affrontement père/fils et les escaliers menant au 1^{er} étage à gauche. Après un cri lointain, le corps de l'enfant dévale les escaliers sur le dos, tête la première. Kenji a retrouvé une place dans le cadre, certainement après avoir été poussé par son père. La mère s'élance à son secours et demande à son mari d'appeler une ambulance. Le dernier plan sera, lui aussi, très étonnant car divisé en 2 dans le sens de la largeur par une barre en aluminium de la cuisine. Le père est seul dans la partie haute de l'image puisqu'il est encore dans les escaliers. Sa femme et son fils sont dans la partie basse et voutés. Le père a provisoirement gagné la partie ; il règne toujours sur sa famille (position haute dans le cadre), il a réussi à imposer son autorité à son fils et à son épouse relégués au bas du cadre et il a réussi, mais provisoirement, aussi à ramener sa famille dans le cadre à ses côtés, même si pour cela, il a fallu en passer par une très violente altercation.



4. *Tel père, tel fils* de Hirokazu Kore-Eda (2013)

Hirokazu KORE EDA



Analyse de 2 séquences : Nous terminerons cette étude par l'analyse de séquences du film de Kore-Eda : l'une, que nous appellerons « la rupture » montre comment le père, Ryota, annonce à son fils Keita qu'il devra désormais vivre dans la famille de ses parents biologiques, que c'est désormais sa « mission » ; l'autre, qui conclue presque le film, que nous appellerons « la réconciliation » entre le père et le fils au terme d'un parcours parallèle filmé en travelling.

- la rupture : Elle commence par un plan filmé en plongée, certainement depuis une fenêtre des immeubles dans lesquels vit la famille de Keita. A l'écran, nous voyons un mini parc de jeux pour enfants, avec au centre une sphère métallique ; Ryota se trouve déjà à l'intérieur comme enfermé dans ses pensées et dans son mode de vie rigide, son fils Keita est à l'extérieur et fait tourner la roue. Le plan suivant nous montre, de façon rapprochée, la roue bien filmée au centre de l'écran, Keita monte à l'intérieur pour rejoindre son père.



Kore-Eda va ensuite nous proposer des plans moyens dans un champ/contre-champ père/fils, ces plans sont toujours cadrés de façon à ce qu'une barre métallique de la structure vienne parasiter notre vision (en effet, le champ est comme barré pour l'enfant dans sa partie haute, pour le père dans sa partie basse). Le dialogue qui s'engage entre les 2 personnages porte sur un appareil photo que l'enfant semble être habitué à utiliser (on en apprendra beaucoup plus sur cet objet d'ici la fin du film, puisque c'est lui qui viendra apporter au père les preuves de l'amour que son fils lui porte) et que le père est prêt à lui offrir. Les deux personnages sont enfermés dans un cadre étroit à l'écran, comme ils le sont, à ce moment du film dans leurs propres certitudes : Ryota est prêt à rejeter cet enfant qu'il a pourtant élevé pour en accueillir un autre au nom des liens du sang ; Keita est sûr d'être le fils de cet homme qu'il a toujours connu dans son rôle de père. L'enfant refuse pourtant le cadeau que semble prêt à lui faire son père, il ne comprend pas pourquoi son père lui donnerait un appareil photo qu'il utilise quand bon lui semble depuis longtemps.



La séquence se poursuit dans l'appartement familial à l'heure du repas : l'enfermement progresse encore un peu et est même souligné par un sur-cadrage. Les deux côtés du cadre sont très sombres, il s'agit de l'encadrement de la porte de la cuisine, alors que le centre du champ est en pleine lumière et expose Keita et Ryota. Ce dernier explique à son fils que dorénavant il ne vivra plus avec ceux qu'il a toujours considérés comme ses parents mais dans une nouvelle famille et qu'il devra appeler ces gens « papa et maman ». La mère entre dans l'espace éclairé au moment où Ryota aborde les sentiments que Keita va ressentir, en l'occurrence une certaine tristesse. On comprendra rapidement que c'est elle la personne la plus affectée par cette rupture. Un champ/contre-champ va alors commencer entre Keita et ses parents : Keita occupe une petite partie du cadre et disparaît de l'image comme effacé par la main de son père occupé à manger. Il disparaît d'ailleurs au moment où il évoque la mission que son père lui confierait. Cette mission qui semble le dissoudre totalement. Ryota, lui est, en partie seulement, caché par le corps de son fils dans la partie basse du cadre. Les rapports de domination ne sont clairement pas les mêmes entre le père et le fils. Néanmoins Ryota ne possède pas toutes les réponses puisqu'il ne sait pas quand doit se terminer la fameuse « mission ».



La mère, elle, semble totalement désemparée et apparaît bien au centre de l'image. Dans le coin gauche on distingue la tête de son fils en amorce. Serait-elle la seule à se rendre vraiment compte de ce qu'il se passe à ce moment là ? La conversation tourne ensuite autour des cours de piano que suit l'enfant et qui ne

semblent pas le passionner. Keita sera à nouveau effacé du cadre par la main de son père, comme si ce dernier n'ait déjà son existence. La séquence se termine par un geste apparemment anodin. Ryota est filmé au centre de l'image mais son image va être barrée par un geste qu'échangent la mère et l'enfant : elle lui essuie les mains, ce geste vient ressouder l'enfant et sa mère sous les yeux d'un père prêt à se débarrasser de celui qu'il a élevé depuis 6 ans.



- la réconciliation : Cette séquence est placée pratiquement à la fin du film et est une des rares à proposer des mouvements de caméra, ces mouvements sont latéraux et sont filmés en travelling, ils mettent en scène les parcours parallèles du père et du fils sur deux allées qui finissent par se rejoindre, ce qui semble, au passage, être le thème principal du film.

Chacun des deux personnages va s'engager sur une allée différente, parallèle bordée d'arbres. Chaque personnage sera filmé depuis l'allée parallèle, de façon là encore à apparaître semi-caché par les feuillages et la végétation. Là encore, Kore-Eda va donc jouer avec ce procédé, renforcé par le travelling mais aussi par des jeux d'échelles. Ryota implore le pardon de son fils, confessant même qu'il n'a jamais été vraiment un bon père pour lui, il utilisera d'ailleurs plusieurs arguments par la suite pour se faire pardonner, tels que la rose faite à l'école par Keita et qu'il a perdue, les cours de piano qu'il a lui aussi abandonnés, enfant, et les photos de Ryota prises par Keita et retrouvées dans l'appareil. A chaque fois, son visage est en partie caché par la végétation ; ce trouble va disparaître progressivement d'ici la fin de la séquence.



À noter que, vue sa position, Ryota est filmé en légère plongée, ce qui le montre comme inférieur à son fils qui, lui, est filmé en légère contre-plongée. Le rapport de forces s'est donc inversé par rapport à la séquence précédemment étudiée. Keita est en position de force et va tenter de faire plier son père. L'enfant semble imperturbable, sûr de sa supériorité sur son père, pendant que Ryota, lui, n'arrive plus à retenir ses larmes (à noter qu'il avait déjà pleuré laissant éclater ses émotions lors de la séquence où il a retrouvé les photos de lui prises par son fils). C'est finalement la première fois que Ryota parle vraiment à son fils, non pas comme à un être inférieur sensé lui obéir mais presque d'égal à égal : ils font vraiment connaissance pour la 1^{ère} fois. Il faudra pourtant que Ryota évoque une dernière fois la fameuse « mission » pour que Keita semble s'arrêter et commence à le pardonner.



La caméra change alors d'angle et reprend les 2 personnages de face au bout de leur allée respective. Chacun a terminé son chemin, chacun semble être arrivé au bout de sa mission. Dans un mouvement latéral très doux, la caméra vient recentrer les deux personnages bien au milieu de l'écran ; la réconciliation se fera en 3 temps : Ryota caresse de la main les cheveux de son fils debout face à lui, Ryota s'accroupit pour croiser le regard de son fils, Ryota prend son fils dans ses bras et le serre tendrement.



C'est donc par le même procédé que dans la séquence à table, à savoir celui de personnages au visage en partie parasité par des éléments du décor, que Kore-Eda fait éclater la vérité et clôt son film. Une mise en scène d'une grande subtilité dans laquelle le cinéaste compte avant tout sur la sensibilité du spectateur et sur sa sagacité pour décoder des images parasitées dont le cadre change parfois d'échelle pour souligner certains éléments.

Conclusion en forme de bilan :

Le corpus de séquences étudiées précédemment avait pour objectifs de montrer que la relation père/fils est un motif qui est abordé par le cinéma japonais depuis bien longtemps (le film d'Ozu date de 1942) et que les différents cinéastes choisis ici ont quasiment tous privilégié le plan fixe avec des comédiens qui bougent dans le cadre jouant ainsi avec les échelles de plan et des images parfois parasitées par des éléments du décor. C'est le cas chez Kurosawa (« *Tokyo Sonata* ») comme chez Kore eda (« *Tel père, tel fils* »). Ce dernier n'hésite pourtant pas, pour sceller la réconciliation de ses deux personnages, à mettre sa caméra en mouvement, utilisant le travelling latéral comme une séparation entre le père et le fils avant de les réconcilier dans un plan fixe. Le cas Kitano est plus étrange dans la mesure où le plan fixe est là aussi privilégié mais où le scénario est davantage celui d'un film de duo, Kikujiro et l'enfant n'ayant aucun lien de parenté.

Tous ces films mettant en présence un père (de substitution ou non) et un fils racontent finalement tous la même chose : l'histoire du lien rêvé, idéalisé que se font les adultes par rapport à ce qu'ils imaginent de l'enfance ou même de leur enfance. C'est le père qui se revoit tel qu'il était ou l'enfant qui s' imagine adulte par le biais d'un père de substitution. La problématique la plus souvent posée est : qui a le plus à grandir des deux ? La réponse apportée est toujours la même : c'est toujours le plus grand, l'adulte et jamais l'inverse. A la base de chacune de ces histoires, c'est l'adulte qui se présente comme protagoniste principal avant de connaître rapidement un renversement qui voit l'enfant lui voler souvent la vedette, sauf dans « *Tel père, tel fils* » où le personnage de Ryota reste le personnage principal du début à la fin du film : on ne fait que suivre sa propre évolution dans laquelle son fils joue un rôle très important. Dans tous les autres exemples étudiés, l'enfant ravit donc toujours à l'adulte la place de héros et devient ainsi un héros de substitution. Les films de duos ont tous en commun cette structure basée sur l'idée d'un déplacement. Endosser un rôle ou une responsabilité, c'est grandir et grandir, c'est s'attribuer une place. Des films comme « *The kid* » de Chaplin ou « *L'enfant sauvage* » de Truffaut ou « *L'incompris* » de Luigi Comencini ou « *6^{ème} sens* » de M.Night Shyamalan l'ont très bien montré.

Cependant, Kore eda a sans aucun doute une place à part parmi tous ces cinéastes : C'est le cinéaste contemporain qui filme le mieux les enfants, à la juste distance, à la bonne hauteur. Il ne met jamais dans leur bouche des paroles qui ne leur appartiennent pas, il sait capter un regard dans le vague, la nostalgie, le désir, le chagrin. Le cinéaste et jeune père ne délivre pas de leçon de choses et ne nous offrira pas un dénouement prêt-à-porter répondant à toutes les questions posées. Mais « à travers Ryota, il semble dire sans la moindre démagogie, que les enfants élèvent leurs parents, que les fils forment les pères et qu'il faut assumer son propre père pour le devenir soi-même. » (Citation extraite d'un article paru dans *Positif*, n°635, janvier 2014 et écrit par Jean-Dominique Nuttens)

Bruno TAQUE (janvier 2017)