

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

HIROKAZU KORE-EDA

Tel père, tel fils



par Vincent Malausa

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Vincent Malausa

Iconographie : Carolina Lucibello

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

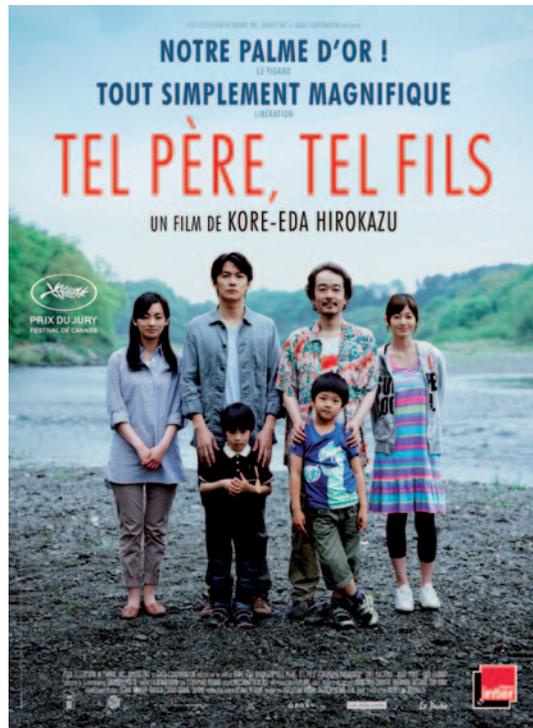
Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Kore-eda, le métronome	2
Acteurs – Des enfants petits et grands	3
Genre – Du fait divers à la fable initiatique	4
Découpage narratif	6
Personnages – Accords et désaccords	7
Récit – Un temps cyclique	8
Dialogues – Souffrances silencieuses	9
Mise en scène – Géométrie des sentiments	10
Séquence – Un abandon symbolique	12
Plans – L'échange	14
Motif – Le foyer domestique	15
Figure – La photographie	16
Parallèle – Incompris	17
Document – « Un reflet de l'évolution de ma vie »	18
Critique – Épouser le battement du film	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE



Le Pacte.

Tel père, tel fils (Soshite chichi ni naru)

Japon, 2013

Réalisation et scénario : Hirokazu Kore-eda
Image : Mikiya Takimoto
Montage : Hirokazu Kore-eda
Direction artistique : Keiko Mitsumatsu
Décors : Matsuba Akiko
Musique : Takeshi Matsubara, Junichi Matsumoto et Takashi Mori
Jean-Sébastien Bach,
Variations Goldberg dans
l'interprétation de Glenn Gould
Son : Yutaka Tsurumaki
Producteur : Kaoru Matsuzaki
et Hijiri Tagushi
Production : Amuse Films
et Fuji Television Network
Durée cinéma : 2 h 01
Format : 1.85
Sortie Japon : 28 septembre 2013
Sortie France : 25 décembre 2013

Interprétation

Ryota Nonomiya : Masaharu Fukuyama
Midori Nonomiya : Machiko Ono
Yukari Saiki : Yôko Maki
Yudai Saiki : Lily Franky
Keita Nonomiya : Keita Ninomiya
Nobuko Nonomiya : Jun Fubuki
Ryusei Saiki : Shôgen Hwang

SYNOPSIS

Ryota Nonomiya est un architecte brillant dont la vie est guidée par les notions d'excellence et de réussite sociale. Avec sa femme Midori et son fils de six ans, Keita, il habite un appartement luxueux de Tokyo où règnent l'ordre, la rigueur et la discipline. Un jour, une lettre de la maternité de province où est né Keita annonce brusquement au couple que leur fils a été échangé avec un autre à sa naissance. Bouleversés par cette nouvelle, Ryota et Midori rencontrent la famille Saiki et le petit Ryusei, leur fils génétique. Issus d'un milieu plus modeste, les Saiki, dont le père, Yudai, est un homme fantasque aux antipodes de Ryota, vivent selon des valeurs bien différentes de celles qui régulent la vie guidée des Nonomiya. C'est le début pour Ryota d'une douloureuse crise de paternité, celui-ci ne sachant se situer entre ce fils qu'il ne connaît pas encore et le petit garçon fragile qu'il a élevé durant de nombreuses années.

FILMOGRAPHIE

Hirokazu Kore-eda

- 1991 : *Lessons from a Calf* (doc.)
- 1991 : *However* (doc.)
- 1994 : *August without Him* (doc.)
- 1995 : *Maborosi*
- 1996 : *Without Memory* (doc.)
- 1998 : *After Life*
- 2001 : *Distance*
- 2004 : *Nobody Knows*
- 2006 : *Hana*
- 2008 : *Still Walking*
- 2009 : *Air Doll*
- 2011 : *I Wish*
- 2012 : *Going my Home* (série T.V.)
- 2013 : *Tel père, tel fils*
- 2015 : *Notre petite sœur*



Maborosi (1995) - TV Man Union/Coll. CdC



Nobody Knows (2004) – Bandai Visual Company/Coll. CdC.



Notre petite sœur (2015)- Akimi Yoshida/Coll. CdC



RÉALISATEUR

Kore-eda, le métronome



Hirokazu Kore-eda sur le tournage de *I Wish* (2011) – Shigomi Inc. /DR/Coll. CdC.

Né en 1962, Hirokazu Kore-eda est l'un des cinéastes japonais les plus importants de sa génération. Avec Naomi Kawase ou encore Kiyoshi Kurosawa, il a renouvelé le cinéma nippon par une approche de la fiction tissant des rapports souterrains avec le documentaire – terrain où l'auteur a fait ses premières armes pour la télévision. Kore-eda déclare s'intéresser essentiellement « aux gens qui souffrent des dysfonctionnements de la société », filmant des personnages écrasés par un sentiment de perte et se confrontant aux logiques de groupe ou de communauté. La grande cohérence de cette œuvre hantée par le thème de la mémoire, rythmée par une régularité de métronome (dix longs métrages de fiction et une série télé en vingt ans), a confirmé l'importance de l'auteur sur la scène internationale, amenant au triomphe critique et public de *Tel père, tel fils* au Festival de Cannes 2013 où il a reçu le Prix du Jury.

Source documentaire

Kore-eda s'est formé au documentaire au début des années 90. *Lessons from a Calf* et *However*, tournés en 1991, entrecroisent plusieurs thématiques qui ne cesseront de se déployer dans son œuvre. Le premier suit durant plusieurs mois des élèves de cours élémentaire qui élèvent un veau tandis que le second interroge le suicide d'un fonctionnaire chargé d'indemniser les victimes d'une maladie que les autorités préfèrent taire. Chez Kore-eda, la vie communautaire et la violence sociale sont au cœur d'une mise en scène capable de la plus grande délicatesse dans son approche de sujets difficiles et souvent mortifères. C'est le cas d'*August without Him*, documentaire de 1994 sur le premier Japonais à avoir contracté le sida ou encore du radical *Without Memory* (1996) où l'auteur suit les pas d'un amnésique victime d'une négligence médicale. Les images tournées par l'auteur semblent alors se substituer à la mémoire évanouie du malade. Ce travail sur la mémoire trouve écho dans les fictions du cinéaste dès *Maborosi* (1995), qui suit une femme marquée par la mort de plusieurs de ses proches. Puisant volontiers dans une dimension fantastique, Kore-eda réalise ensuite avec *After Life* (1998) un coup d'éclat qui le révèle sur la scène mondiale. Le sujet du film, qui s'installe dans un inframonde où les défunts doivent emporter avec eux un souvenir dans l'au-delà, affirme l'idée d'un art défiant la mort

et le passage du temps dans un éblouissant mélange d'étrangeté, d'épure formelle et de finesse psychologique.

Filmer contre la mort

Fondant son expérience de documentariste sur une extrême rigueur esthétique, Kore-eda s'intéresse ensuite aux conséquences du suicide collectif des membres d'une secte tueuse dans *Distance* (2001), dans lequel l'idée de communauté se confond avec la formule célèbre de Cocteau, pour qui le cinéma revient à « filmer la mort au travail ». Le temps s'écoule dans toute sa durée dans les films de Kore-eda, laissant aux personnages la faculté d'évoluer et de se transformer avec un souci de réalisme parfois proche de la chronique, ce qui ramène encore au passé de documentariste de l'auteur. « Dans le cadre du documentaire, le temps est très important pour établir une relation avec les personnes qui sont filmées et qui évoluent au cours du tournage (...). Il est possible que ce soit la base de mon travail dans la fiction aussi », explique le cinéaste¹. Comme *Distance*, *Nobody Knows* (2004) est sélectionné à Cannes et s'impose comme un film-clé de l'œuvre. L'enfance y revient au premier plan à travers le portrait d'une fratrie abandonnée dans un appartement de Tokyo. Moins grave, *Hana* (2006) démontre la souplesse de ton du cinéaste, se rapprochant de la farce via les tribulations d'un samouraï gaffeur. Revenant au drame avec *Still Walking* en 2008, Kore-eda s'attache au deuil impossible d'une famille qui voit remonter souvenirs et secrets enfouis dans le passé à l'occasion d'une réunion en mémoire d'un enfant disparu. La dimension morbide et poétique de l'œuvre, qui travaille continuellement à lutter contre l'abandon et l'oubli, trouve à nouveau à s'exprimer dans l'étrange *Air Doll* (2009), adaptation d'un manga racontant l'histoire d'une poupée gonflable dotée d'une âme. Enfin, le portrait de deux frères séparés après le divorce de leurs parents dans *I Wish* (2011), la description d'un bouleversement dû à l'échange de nouveau-nés à leur naissance dans *Tel père, tel fils* (2013) et le tableau de famille de *Notre petite sœur* (2015) confirment que Kore-eda est aussi l'un des plus fins portraitistes de l'enfance pour le cinéma contemporain.

1) Thierry Méranter, « Contre l'oubli », *Cahiers du cinéma* n°615, septembre 2006.

ACTEURS

Des enfants petits et grands

Si la mise en scène de *Tel père, tel fils* épouse le point de vue des adultes, elle laisse une grande place aux enfants et particulièrement au personnage de Keita. Interprété par le jeune Keita Ninomiya, cet enfant éclaire le film de sa présence silencieuse et bouleversante. Hirokazu Kore-eda est un cinéaste ancré dans le réel et c'est probablement ce qui explique qu'il ait repris quasiment tel quel le nom du petit acteur pour son rôle (le personnage s'appelle Keita Nonomiya). Il s'agit très certainement aussi, pour le cinéaste, d'une « technique » visant à faciliter le travail de direction d'acteur avec un enfant sans la moindre expérience devant la caméra avant le tournage.

Le personnage de Keita est marqué tout au long du film par une timidité, une passivité et une incapacité à s'affirmer qui donnent parfois l'impression qu'il se laisse porter par les événements. En confiant ce rôle à un jeune garçon non professionnel, le cinéaste joue avec beaucoup de subtilité sur un registre de jeu à minima : la simple présence de l'acteur, dont le visage muet et les grands yeux semblent emplis de fragilité, suffit à l'imposer dans le cadre. Cette présence à la fois lumineuse et discrète met en lumière un choix esthétique plus que technique : l'apparence et l'expressivité naturelle de l'acteur comblent le manque de technique de jeu du comédien. Sa douceur et son mutisme, qui limitent ses dialogues à quelques timides interventions – lorsqu'il se présente, notamment – visent une certaine évanescence : Keita est un petit fantôme qui souffre en silence.

Le risque de faire jouer un acteur non professionnel est contrôlé par le cinéaste par un savant jeu d'opposition : l'autre fils victime de l'échange, le petit Ryusei, est notamment interprété par un autre enfant dont l'apparence tranche radicalement avec celle de Keita. Plus massif et plus grand, il incarne une forme d'épanouissement qui passe par la puissance physique et une énergie débordante. Le jeu de l'acteur ne réclame pas plus de maîtrise technique : il s'agit là encore pour le cinéaste de jouer avec des qualités immédiates de présence – l'apparence, le rayonnement à l'écran – ne nécessitant aucun travail de composition. La fragilité de Keita s'oppose ainsi à la santé éclatante de Ryusei dans une espèce de duel à distance marqué par un grand contraste de personnalités.



Liberté de jeu

La présence en arrière-fond des enfants contamine le monde des adultes. C'est peut-être la raison qui a poussé Kore-eda à donner les deux rôles masculins principaux du film à deux acteurs venus d'horizons très différents et assez éloignés du cinéma d'auteur traditionnel. Le personnage du père, Ryota, incarne une volonté de sérieux qui s'effrite peu à peu et fait de lui aussi une sorte d'enfant ; le film le montre lui-même écrasé par son père. Pour l'interpréter, le cinéaste a fait appel à l'une des plus grandes stars de la musique pop japonaise, le chanteur et compositeur Masaharu Fukuyama, dont l'expérience au cinéma était très limitée (cf. p. 18). Ce choix donne une certaine fragilité au personnage. « Je ne me sentais pas père et j'avais peur que cela se voie immédiatement à l'écran », a expliqué l'acteur à la sortie du film¹. Un tel choix témoigne de la volonté de Kore-eda de privilégier le naturel au détriment d'une trop grande sophistication de jeu.

Si les femmes sont interprétées par des actrices confirmées, Machiko Ono et Yōko Maki, le personnage de Yudai, l'autre père du film, est lui aussi confié à un artiste inattendu : il s'agit de Lily Franky, de son vrai nom Nakagawa Masaya, romancier mais aussi illustrateur, musicien et comédien à ses heures, que l'on a vu dans *All around Us* de Ryosuke Hashiguchi en 2008. À l'image du clownesque Yudai dont la femme dit qu'il est un des enfants de la famille, le physique affable et la personnalité fantasque de Lily Franky imposent une autre image : celle d'une enfance perpétuelle qui se situerait cette fois du côté de la vie et du présent pur, loin de toute idée de fragilité. Cet éloge de la liberté et de la fantaisie scandé par l'interprétation de l'acteur dépasse le cadre des générations et étend son empire sur le film et sa surprenante distribution.

1) http://next.liberation.fr/cinema/2013/12/23/je-ne-me-sentais-pas-pere-j-avais-peur-que-cela-se-voie-a-l-ecran_968625



M. Fukuyama en concert à Hong Kong en 2014 – DR.



Lily Franky dans *All around Us* de Ryosuke Hashiguchi (2008) – Bitters end.



Machiko Ono dans *La Forêt de Mogari* de Naomi Kawase (2007) – Celluloid Dreams/Coll. CdC.



Yōko Maki dans *Fast and Furious : Tokyo Drift* (2006) – Universal.



GENRE

Du fait divers à la fable initiatique

Dès ses débuts de documentariste, Hirokazu Kore-eda s'est intéressé à des sujets abordant la violence sociale, mais aussi les limites des systèmes d'éducation ou de santé du Japon contemporain (cf. p. 2). Cet intérêt pour les conséquences intimes des dysfonctionnements de la société japonaise ne s'est jamais démenti depuis, l'auteur évoquant dans ses fictions différents visages d'un pays aux vitesses multiples, partagé entre modernité galopante et ancrage dans des traditions séculaires. Fixé dans le réel, *Tel père, tel fils* est lui aussi marqué par une volonté de témoigner de la réalité japonaise contemporaine. En puisant dans son expérience documentaire, Kore-eda allie à son regard souvent acerbe sur la société une dimension intime parfois traversée d'éclats autobiographiques.

Un fait divers national

S'il n'adapte pas un fait divers en particulier et s'épargne le sensationnalisme d'un récit « tiré de faits réels », Kore-eda revient ici sur l'expérience traumatique des parents victimes d'un échange de nouveau-nés à leur naissance – drames familiaux devenus rares mais qui connurent un pic dans les années 70. Dans le film, le premier dialogue entre les parents et les responsables de la maternité évoque ce tabou relégué à une forme d'archaïsme : « Ça arrivait du temps de notre naissance », s'indigne le père. Le responsable explique alors que « la plupart des cas sont survenus dans les années 70 » avant de se féliciter de l'évolution des pratiques qui ont permis par la suite de limiter les cas à de tragiques exceptions. Kore-eda dénonce ainsi ironiquement, dès le début du film, une forme de discours officiel à double fond : les responsables cherchent à arrondir les angles alors même que la nouvelle vient de s'abattre violemment sur la famille. Cette mise en scène d'un discours officiel fondé sur le déni rappelle le sujet de *However*, l'un des deux premiers documentaires du cinéaste traitant de l'indemnisation de victimes d'une maladie que les autorités choisissaient de taire. Le dialogue de façade qui s'instaure entre les autorités et les deux familles victimes de l'échange prendra, tout au long du film, la forme d'un jeu de stratégie et de négociations d'un grand cynisme : Kore-eda s'inscrit ici dans un réalisme glacial témoignant de la mécanique inhumaine à laquelle



les victimes d'un système qui les dépasse sont confrontées.

La question du fait divers de l'échange va trouver ensuite un écho historique dans la bouche d'une aïeule, la grand-mère de Keita, qui aborde un trauma national plus ancien – « pendant la guerre, il y a eu des tas d'enfants recueillis et adoptés » – afin de mettre en avant l'importance des liens nourriciers entre parents et enfants. Aborder la question des milliers d'orphelins et enfants laissés pour compte durant la Seconde Guerre mondiale permet à Kore-eda de raccorder le fait divers de l'échange de nouveau-nés à une dimension historique. Le film étend sa toile de fond documentaire et s'ancre dans un réalisme historique qui fait de ses personnages les cobayes d'un système déréglé dont les enfants seraient les victimes silencieuses. Sa façon d'allier ces enjeux documentaires et historiques à une perspective intime et humaine relève ouvertement d'une volonté de témoigner d'une sorte de fatalité nationale : ce que l'on croyait relégué au passé s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui, semble nous dire le cinéaste. Son regard s'apparente alors à celui d'un entomologiste scrutant froidement les dérèglements de la société japonaise avec des outils de mise en scène fondés sur la distanciation : la précision chirurgicale de ses cadres, son refus du spectaculaire au profit d'un art de l'observation fait de patience et d'attention au détail, son récit au long cours et ses personnages-témoins inscrivent le film dans une perspective sociale, historique et politique d'une grande cruauté.

Une dimension autobiographique

Ce souci documentaire, qui maintient le cinéma de Kore-eda dans un bain de réel et un degré d'objectivité proche du travail d'enquête, ne se déleste pas d'une dimension intimiste. Kore-eda a déjà travaillé sur des faits divers bien réels dans ses fictions, notamment celui des quatre enfants abandonnés par leur mère dans un quartier de Tokyo qui a servi de base à *Nobody Knows* ou celui de l'attentat au gaz sarin de la secte Aum Shinrikyo dont *Distance* a recueilli les traces. À chaque fois, le travail sur des faits réels ouvre sur des questions intimes qui mobilisent le point de vue du cinéaste et sa subjectivité



d'artiste. L'arrière-fond social extrêmement riche de *Tel père, tel fils* n'empêche ainsi jamais Kore-eda de travailler à cerner la souffrance intime de ses personnages. Le drame « intérieur » du film se construit notamment autour de la figure de Ryota : en apprenant qu'il n'est pas le géniteur de l'enfant qu'il a élevé durant six ans, ce dernier est victime d'un conflit intérieur remettant en cause son rapport à la paternité. Tirailé entre l'inné des liens du sang et l'acquis des années passées à élever un fils dont il n'est pas le géniteur, le personnage de Ryota permet à Kore-eda de mettre en perspective sa propre définition de la paternité.

Tel père, tel fils est exemplaire de cette double visée documentaire et intimiste en faisant déboucher un fait divers vers une interrogation d'ordre métaphysique. Dans un entretien, le cinéaste résume parfaitement cette approche à mi-chemin de l'objectivité et de la réflexion personnelle : « Je me suis rappelé un livre paru dans les années 90. Il racontait des histoires vraies d'enfants échangés dans les années 70. À cette époque, il y a eu plusieurs cas, et à chaque fois l'identité biologique des enfants se révélait lors de l'entrée à l'école primaire. Car c'était le moment où on faisait des analyses de sang et où on s'apercevait qu'ils n'étaient pas compatibles. Le livre s'appelle *Les Liens tordus*. Après la lecture, je me suis dit : "Tiens, si je parlais d'un échange, ça me permettrait d'aborder la question de la paternité. J'ai une fille de six ans mais qu'est ce qui fait que je suis réellement père ? Est-ce que c'est le temps passé ensemble ou le lien du sang ?" J'ai donc fait l'histoire de mon point de vue. »¹

L'auteur déroule par ailleurs le fil discrètement autobiographique qui sous-tend tout le film : « Le héros est très très proche de moi : Ryota vit dans une *manshon*, un appartement assez luxueux, au centre de Tokyo avec sa femme et son fils. Il ne reçoit pas beaucoup de monde, même pas la famille. »² On voit en quoi le portrait du Japon contemporain dressé par *Tel père, tel fils* à travers toute une batterie de détails sociologiques opposant les deux familles venues d'horizons différents (antinomie sociale, professionnelle et géographique) nourrit cette dimension autobiographique pour enclencher un double récit ; l'un est d'ordre national puisqu'il s'agit de dévoiler un visage tabou du Japon, l'autre d'ordre



intimiste. Ces deux enjeux ouvrent sur une réflexion d'une ampleur considérable, donnant à voir les deux faces d'un même drame selon qu'on se positionne du côté de l'étude de mœurs ou du mélodrame, les deux « genres » auxquels peut se rattacher *Tel père, tel fils*.

L'étude de mœurs dévoile un pays marqué par l'hypocrisie dans lequel les faux semblants sociaux révèlent des failles d'une forme exacerbée du capitalisme qui fait imposer toutes les valeurs traditionnelles – avec notamment la volonté de Ryota d'obtenir la garde des deux enfants grâce à son statut social. Le mélodrame révèle quant à lui l'humanité qui résiste à l'intérieur de cette mécanique implacable de la procédure enclenchée par le fait divers. La psychologie complexe de Ryota devient alors le nœud d'une initiation à la paternité marquée par la violence et le déni. Il faut alors souligner la puissance symbolique dont témoigne, in fine, la mise en scène de Kore-eda : à travers quelques figures, notamment celle des « anciens » et surtout celle du père de Ryota, un être autoritaire et tyrannique que l'on peut considérer comme une sorte d'ogre – il est à l'origine de la souffrance existentielle de Ryota et affirme l'idée d'un pays qui dévore ses enfants – toutes les lignes du film semblent se fondre en une seule perspective, celle d'une fable initiatique embrassant à la fois le récit national et le récit intimiste dont Kore-eda tire patiemment les fils.

1) <http://cineloplop.com/post/71846175391/entretien-3-faits-divers-3-films-par-kore-eda>

2) *Id.*

Revisiter les genres

L'œuvre de Kore-eda se rattache à divers genres hérités du cinéma classique. On tentera de répertorier, à partir des bandes-annonces, ceux qui sont abordés dans son œuvre. En quoi notre film emprunte-t-il aux uns et aux autres ?

- Le fantastique

Le surnaturel renvoie à la première fiction du cinéaste, *Maborosi*, au fantastique, tout comme les fantômes qui peuplent *After Life*. *Air Doll* donne vie à une poupée gonflable et reprend un mythe célèbre. Ce genre n'est présent qu'en filigrane dans *Tel père, tel fils* qui évoque malgré tout l'idée d'une autre vie possible pour chacun dans un monde parallèle.

- Le mélodrame

Le mélodrame est lui aussi très présent à travers les thèmes du deuil, de l'abandon et de l'enfance que l'on peut percevoir en particulier dans *Nobody Knows, I Wish*, ou *Still Walking*.

- La comédie

La comédie apparaît en filigrane chez Kore-eda. Sa rigueur esthétique côtoie parfois le burlesque, comme dans *Hana* qui met en scène un samouraï loufoque. Dans *Tel père, tel fils*, le personnage de Yudai allège le ton du film et verse parfois ouvertement dans le comique, avec notamment le *running gag* des excuses trouvées par le personnage pour expliquer ses retards.

- Le film à thèse

Enfin, en travaillant sur des sujets difficiles révélant les dysfonctionnements de la société, Kore-eda propose des films-dossiers ou des films à thèse, qui visent à montrer au public des vérités cachées ou tues par les autorités. Il en va ainsi de la secte tueuse de *Distance* et de l'échange de bébés de *Tel père, tel fils*.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le découpage respecte le chapitrage du DVD édité par Wild Side.

1. Portrait de famille (00:00:00-00:09:52)

En vue d'une inscription dans une école privée, le petit Keita et ses parents, Midori et Ryota Nonomiya, répondent aux questions d'une commission. Le générique débute alors que l'on découvre Keita et des enfants, au ralenti, jouer dans une classe. À la sortie des cours, Ryota demande à son fils pourquoi il a inventé un souvenir pendant l'oral. Ellipse. Ryota se rend à son bureau d'architecte. Midori et Keita attendent le retour de Ryota dans leur appartement. Ce dernier arrive, dîne et joue du piano avec son fils. Plus tard, Midori annonce qu'elle a reçu une lettre de la maternité de province où est né Keita.

2. Le drame (00:09:53-00:18:33)

À la maternité, Midori et Ryota apprennent que leur fils a été échangé avec un autre à sa naissance. Ellipse. Les Nonomiya fêtent l'anniversaire de Keita dans l'appartement. Le lendemain, la famille se rend à l'hôpital où Keita subit un test qui confirme la nouvelle. Le soir, dans l'appartement, Midori culpabilise de ne pas s'être aperçue de l'échange. Ellipse. À la maternité, les Nonomiya rencontrent la famille Saiki qui a élevé leur enfant biologique.

3. À la rencontre des Saiki (00:18:34-00:28:37)

Chez elle, la mère de Midori révèle à sa fille les rumeurs qui circulaient sur cet enfant qui ne lui ressemblait pas. De son côté, le patron de Ryota lui conseille de tenter d'obtenir la garde des deux enfants. Une nouvelle rencontre a lieu entre les deux familles, dans un centre commercial. À table, Ryota fixe longuement son fils biologique, Ryusei. Yudai et Yukari Saiki, issus d'un milieu populaire, sont intéressés par les dommages et intérêts qu'ils pourront toucher à l'issue du procès. Ryota propose d'engager un avocat tandis que Yudai, boutiquier fantasque, part jouer avec les

enfants. Plus tard, Ryota explique à son avocat qu'il souhaite obtenir la garde des deux enfants.

4. La « mission » (00:28:38-00:36:32)

Nous sommes en janvier. Les deux familles se retrouvent lors d'un repas avec les responsables de la maternité. Ces derniers les incitent à réaliser l'échange des enfants au plus vite. Ellipse. Au cours d'une partie de jeux vidéo, Ryota explique à Keita, pour le préparer à aller vivre un week-end chez les Saiki, qu'il s'agit de remplir une « mission ». Le moment est venu : les Nonomiya emmènent Keita chez les Saiki et repartent avec Ryusei. Keita découvre alors la vie animée des Saiki.

5. Deux milieux contrastés (00:36:33-00:46:05)

Grâce à un montage parallèle, on découvre les milieux contrastés des deux familles. Lors du repas chez les Nonomiya, Ryota apprend à Ryusei à manier des baguettes. De son côté, Keita s'ouvre au quotidien des Saiki : Yudai est un bricoleur hors pair et les rires des enfants fusent dans la maisonnée. Retour chez les Nonomiya : Ryusei s'ennuie dans le salon. Au moment de récupérer Keita, Midori découvre que ce dernier s'est égratigné. Le soir, Ryota s'indigne du manque d'attention des Saiki.

6. Le camouflet (00:46:06-00:53:43)

Nous sommes en avril. Yudai arrive chez les Nonomiya. Avec Keita, Midori, Ryota et la grand-mère maternelle, ils visitent les lieux familiers de Keita. Ellipse. Dans le centre commercial, les deux familles se retrouvent à nouveau. Ryota et Yudai opposent leurs visions différentes de la paternité. Au cours de la discussion, sous le regard des deux mères, Ryota évoque l'idée d'obtenir la garde des deux enfants en échange d'argent. Yudai gifle Ryota : « Il y a des choses qui s'achètent, d'autres pas ».

7. La révélation (00:53:44-01:04:16)

Lors du procès, une infirmière avoue qu'elle a volontairement échangé les deux nouveau-nés

par frustration. Au restaurant, les Nonomiya et les Saiki sont abasourdis. Ellipse. Ryota se rend avec son demi-frère chez ses propres parents. Au cours du déjeuner, le père, avec lequel Ryota entretient un rapport conflictuel, martèle à son fils l'importance des liens du sang. Au contraire, la belle-mère de Ryota lui explique en fin de repas que les liens nourriciers sont ceux qui comptent le plus.

8. La crise de Ryota (01:04:17-01:13:00)

Chez les Saiki, Ryota répète les mots de son père en vue d'accélérer l'échange entre les deux enfants. Ellipse. Lors d'un week-end, Yukari se rapproche de Keita et le considère comme le grand-frère du trio d'enfants. Chez les Nonomiya, Ryota découvre que Midori est en contact rapproché avec Yukari et aimerait plus de distance entre les deux femmes. Les tensions entre les deux époux s'accroissent. Au cours d'une audition de piano, Keita échoue et provoque l'ire de Ryota. Le soir, la crise éclate : Midori accuse son mari d'abandonner l'enfant qu'ils ont élevé pendant six ans.

9. Au revoir les enfants (01:13:01-01:21:23)

Ryota discute avec Keita dans la cour de l'immeuble et lui propose de lui offrir son appareil photo : Keita refuse. Le soir, Midori prépare la valise de Keita avant de s'endormir auprès de lui. Le lendemain, les deux familles se retrouvent au bord d'une rivière pour amorcer le retour définitif des enfants dans leurs familles biologiques. Le temps est à la confession et Ryota explique à Keita que les Saiki l'aimeront plus que lui-même l'a aimé. Une photographie de groupe immortalise ce moment douloureux.

10. Résistance (01:21:24-01:33:07)

Installé chez les Nonomiya, Ryusei découvre la discipline de fer imposée par Ryota. Lorsque ce dernier lui demande de l'appeler « papa », l'enfant réplique avec des « pourquoi » qui laissent Ryota sans mots. Ryusei multiplie les provocations : il dessine sur la glace de la salle de bains, laisse

traîner un dessin sur lequel il a représenté ses parents nourriciers, fait du vacarme avec le piano. Dans son bureau, le patron de Ryota lui annonce qu'il lui confie un chantier mineur afin de lui laisser le temps de s'occuper de sa famille. Lorsqu'il apprend qu'il a gagné le procès, Ryota reçoit un courrier de l'infirmière et décide de le lui rendre sur le champ.

11. La fugue (01:33:08-01:43:12)

Dépit, seul dans la nuit, Ryota appelle sa belle-mère pour s'excuser de son comportement lorsqu'il était jeune. Ellipse. Dans un centre de recherches de province, il découvre une forêt artificielle et s'intéresse à la faculté d'adaptation des insectes. Pendant ce temps, Ryusei fugue. Ryota le retrouve chez les Saiki, où il s'était réfugié. Keita se cache. Le soir, Ryota avoue à sa femme que lui aussi, petit, avait fait une fugue pour retrouver sa mère. Au matin, il décide enfin de jouer avec Ryusei : il construit une tente dans le salon et s'amuse de longues heures avec sa famille.

12. Le pardon (01:43:13-01:56:03)

Alors que la famille s'endort doucement sous la tente du salon, Ryusei déclare vouloir retrouver ses « parents ». À son réveil, Ryota découvre en fouinant dans son appareil que Keita prenait des photos de lui en secret : il fond en larmes. Les Nonomiya rendent alors visite aux Saiki par surprise. Keita, à la vision de Ryota, s'enfuit de la maison. Au cours d'une longue marche, Ryota se confie enfin à Keita et lui demande pardon : « La mission est terminée », lui dit-il. Ils s'embrassent et reviennent vers la maison où les attendent tous les autres. Générique de fin.

PERSONNAGES



Accords et désaccords



Tel père, tel fils est un film choral dans lequel prennent place de nombreux personnages. Le drame qui bouleverse les Nonomiya et les Saiki se propage à de multiples niveaux : il met en lumière le contraste social qui oppose les deux familles autant que les conflits intérieurs qui travaillent dans l'intimité même de ces deux « clans ». Au delà de ces oppositions de groupe, auxquelles s'ajoutent les antagonismes parents-enfants et pères-mères, Kore-eda filme une série de drames intérieurs, en particulier celui de Ryota, et met en scène une forme de choralité désaccordée derrière laquelle se révèlent les souffrances de chacun.

La solitude de Ryota

Le film progresse depuis le point de vue de la famille Nonomiya, présentée comme un modèle de réussite sociale : **Ryota**, le père, est architecte dans une puissante compagnie et fait vivre sa femme **Midori** et son fils **Keita** dans un luxe enviable. Leur appartement cosu s'élevait au-dessus des lumières de Tokyo symbolise un confort matériel qui semble les préserver de toute menace. Avant même que le drame ne foudroie la famille Nonomiya, plusieurs indices indiquent néanmoins que ce bonheur est relatif : absorbé par son travail, Ryota se montre absent, incapable de passer du temps avec son fils Keita auquel il impose une discipline de fer. Lorsque la révélation de l'échange des nourrissons survient, toutes les failles de ce modèle familial apparaissent : le comportement tyrannique de Ryota, obsédé par l'excellence et la réussite, vire à l'arrogance ; il souhaite en particulier obtenir la garde des deux enfants uniquement grâce à sa puissance financière. Il plonge sa femme Midori dans la dépression et enferme Keita dans un état de passivité continue.

La mise à nu de cette faille du père s'explique par un conflit intérieur que le film révèle peu à peu : le rapport conflictuel de Ryota à son propre père, un joueur invétéré qui a conduit à l'éclatement de sa famille. Ce drame antérieur à celui qui organise le récit est le cœur secret de *Tel père, tel fils* : il détermine la solitude absolue de Ryota et son absence aux siens, comme une blessure originelle l'isolant du monde. Kore-eda démultiplie ainsi les perspectives du drame en s'attardant le temps de quelques scènes (notamment celle, décisive,

du déjeuner réunissant quelques instants Ryota, son père, sa belle-mère **Nobuko** et son demi-frère **Dai**) sur ce trauma secret qui irradie et paralyse sa famille. Cet effet d'amplification est accentué encore par la présence discrète des aïeux, comme la mère de Midori, ou de personnages secondaires influents tels que le patron de Ryota et son ami d'enfance devenu avocat.

L'art du contraste

La découverte de la famille Saiki est un autre moyen pour le cinéaste de montrer les limites du bonheur apparent dans lequel semblent baigner les Nonomiya. C'est une famille plus nombreuse donnant une image de plénitude immédiate : le fantasque **Yudai**, petit commerçant de province, se voit soutenu de bout en bout par sa femme **Yukari** tandis que leurs enfants, **Ryusei**, **Yamato** et **Miyu**, s'amuse continuellement avec leur père omniprésent. Leur statut social moins élevé se révèle par un subtil jeu de contrastes : vivant en province dans une maison désordonnée bien éloignée du décor froid et classieux de l'appartement des Nonomiya, les Saiki, qui parlent fort et débordent d'affection, sont du côté de la vie et de ses excès alors que la famille de Ryota est marquée par la réserve et l'inertie.

Yudai est une espèce de clown dégingandé qui s'oppose à Ryota, lequel semble raidi dans ses costumes et ses poses contrôlées. Par son absence de sérieux, Yudai rayonne positivement sur son entourage, offrant ses facéties en rempart contre la tragédie qui se joue. La souffrance des Saiki face au drame qui s'abat sur les deux familles n'est cependant pas niée ; elle est simplement mieux vécue du fait de l'équilibre et de l'harmonie qui émanent de cette famille dont l'instabilité n'est qu'apparente. Kore-eda joue de ces effets de contraste jusqu'à renverser complètement les apparences : alors que les deux mères se lient au nom d'une complicité féminine tacite et que les enfants souffrent en silence, c'est finalement Yudai qui livre à Ryota la clé d'une paternité épanouie.

Tokyo et la province

L'une des oppositions centrales de *Tel père, tel fils* tient aux milieux dont sont issus les familles Nonomiya et Saiki. La première famille vit dans un appartement bourgeois de Tokyo, capitale du Japon tandis que la seconde vit dans la ville provinciale de Maebashi. Il est intéressant de repérer les multiples occurrences qui pointent cette distance géographique autant que sociale. Ainsi, Ryota évoque à de nombreuses reprises le statut provincial des Saiki pour mettre en avant sa supériorité de classe. Son mépris pour la province – alors que sa femme a accouché à l'hôpital de Maebashi pour être proche de sa propre famille – atteint son point d'intensité maximale lors de l'arrivée en voiture dans le quartier populaire où vivent les Saiki. Son jugement (« Ça devient de plus en plus inquiétant ») sera ensuite contredit par une mise en scène qui filme Tokyo et la province de façon opposée. Bien que la façade de la demeure des Saiki soit peu reluisante, la proximité du lieu de vie et du lieu de travail de Yudai montre que, contrairement à Ryota, le père Saiki n'est jamais loin de ses enfants, même lors de ses heures de travail dans sa boutique. De même, chaque retour vers Maebashi apparaît comme un éloge des valeurs simples – promenades au bord de la rivière, jeux – et d'une réalité humaine et chaleureuse bien éloignée de la froideur tokyoïte. On notera enfin que la nature est omniprésente à Maebashi et que la plupart des scènes en province sont éclairées en lumière naturelle. Le soleil y domine tandis que les scènes à Tokyo sont marquées par une urbanité reposant sur les symétries glaciales et les lumières artificielles.

La musique face au récit

La musique accompagne discrètement un film recourant à un minimum d'artifices et d'effets de mise en scène visibles. Quelques mélodies au piano entêtantes et épurées, composées pour le film ou issues du patrimoine classique – comme les *Variations Goldberg* de Bach ; cf. p. 19 – viennent rehausser certaines séquences mais ces interventions sont rares : elles visent d'abord à renforcer l'émotion d'une scène comme celle des enfants qui jouent au ralenti lors de l'ouverture ou celle de la photographie au bord de la rivière. On notera l'effet de coloration que ce discret habillage musical donne à certaines scènes, notamment lorsque le film emprunte le ton de la comédie en présence de Yudai ou lorsque Ryusei s'amuse enfin dans l'appartement de Ryota et Midori. La rareté des interventions mélodiques participe de l'épure de la mise en scène de Kore-eda mais leur confère une grande force émotionnelle.

On s'attardera enfin sur les moments où la musique, diégétique, est issue de l'environnement du film : c'est le cas des scènes où Keita répète ses leçons de piano dans l'appartement ou lorsqu'il joue en public lors de son audition. La musique est alors un acteur du récit. Elle peut mettre en lumière le lien qui unit Keita à son père, avec un gros plan qui montre les mains des deux personnages jouer de concert, tout autant que la difficulté de leur relation lorsque la performance de Keita lors de l'audition est décevante. Le petit Ryusei pour sa part s'empare du piano des Nonomiya dans une volonté de parasitage sonore faisant écho au chaos émotionnel, à la violence et au désaccord qui fissurent l'unité familiale.

RÉCIT



Un temps cyclique



Tel père, tel fils s'organise autour d'un récit en apparence linéaire : rythmé par le défilement des mois – dix mois exactement, de novembre à la fin de l'été suivant –, le film suit étape par étape le bouleversement que déclenche la nouvelle de l'échange des nourrissons à leur naissance. Après une brève introduction dans le quotidien de la famille Nonomiya, la nouvelle du drame enclenche un récit qui peut s'apparenter à la description d'une expérience quasi scientifique : porté par son expérience de documentariste, Kore-eda enregistre avec un soin de laborantin les effets de ce drame et les réactions qu'il suscite parmi les acteurs d'une expérience hors du commun.

Une expérience in vivo

Le drame s'inscrit en premier lieu dans la linéarité d'une procédure qui met aux prises les parents et la maternité responsable de l'échange des nouveau-nés à leur naissance, de la première rencontre à l'hôpital à la victoire finale de l'avocat des deux familles. Ce temps du procès et de la négociation encadre littéralement le récit, imposant de manière très formelle les différentes étapes à suivre : rencontres, visites, réunions... Ce rythme particulier du procès, marqué par la lenteur et une certaine froideur, met à distance le drame au profit d'une rigueur procédurière qui place le spectateur dans une position d'observateur et de témoin. Les personnages peuvent alors être vus comme les cobayes d'une expérience vécue dans toute sa durée.

Ce cadre officiel n'est pour le narrateur qu'un trompe-l'œil narratif bien vite dépassé par la puissance du drame humain qui se joue en son creux. Kore-eda tire de cette linéarité une structure qui, à la manière d'un filet, enregistre les effets du drame dans toute son ampleur. Il use pour cela d'une batterie d'effets narratifs mettant en lumière l'intensité de cette déflagration émotionnelle : effets de parallélisme et d'opposition entre les deux familles, effets de répétition qui martèlent l'artificialité de la mise en place d'une solution viable (les multiples rendez-vous dans des lieux publics ou anonymes), insistance sur les distances parcourues pour relier les deux foyers. Ce temps linéaire est celui

d'un lent arrachement et d'une endurance au mal qui font dire à Nubuko, lors de la séquence du procès, que la souffrance des familles « durera encore longtemps » – bien au delà du cadre officiel de la procédure en tout cas.

Renaissance

Loin de se limiter à cet horizon linéaire, l'écoulement des mois et des saisons élargit le récit de *Tel père, tel fils* à la dimension d'une fable : plus qu'à l'expérience en elle-même et à sa cruauté, Kore-eda s'intéresse à l'évolution intérieure de Ryota tout au long du film. Son apprentissage de la paternité est essentiel : par-delà la question des liens du sang qui l'obsède, il s'agit pour lui d'apprendre à être un père. Cet apprentissage trouve au rythme du défilement des saisons une dimension initiatique qui parvient à son accomplissement lors de la réunion des deux familles au bord d'une rivière, sous un soleil d'été éclatant. Cette séquence décisive (cf. p. 12), qui amorce le dernier tiers et l'épilogue de la résolution du conflit qui oppose Ryota à Keita, ramène à l'idée d'une renaissance et d'un nouveau cycle.

L'apparente linéarité du film est comme rompue par cette idée de cycle qui gouverne en profondeur le récit. Le cycle des générations est souligné par des effets d'écho qui affirment l'idée d'une transmission ; ainsi l'expression « *Oh my God* » relie le petit Ryusei à son père nourricier Yudai. Il semble exister de même, avec le conflit qui oppose Ryota à son père, une malédiction familiale condamnée à se répéter indéfiniment. Lors de la séquence du déjeuner réunissant Ryota, son père, sa belle-mère et son demi-frère, le père assène à son fils un point de vue sur l'importance des liens du sang que ce dernier répètera au mot près à la famille Saiki dans une des séquences qui suit. Pour Ryota, renaître revient donc à briser cette fatalité en apprenant à aimer l'enfant qu'il a élevé durant six ans. C'est vers ce nouveau cycle – briser le lien du sang – que conduit le récit de *Tel père, tel fils*.

DIALOGUES

Souffrances silencieuses

Tel père, tel fils repose sur une grande richesse de dialogues qui permet de situer les différentes positions des personnages par rapport au drame qui secoue leur existence. Plusieurs types de parole organisent le récit : une parole officielle, une parole sociale et une parole intime. Par-delà les multiples registres de communication qu'elles mobilisent, ces différentes voix se trouvent opposées à un langage à la fois plus simple et plus mystérieux : celui des enfants, qui passe par différents états – le jeu, la confrontation, le silence – et exerce sur le film sa puissance secrète et décisive.

Le langage du conflit

La question du conflit est au cœur du film de Kore-eda. Le procès qui oppose les deux familles à l'hôpital responsable de l'échange des nourrissons à leur naissance dévoile un premier état de ce conflit généralisé qui oppose toutes les parties concernées par le drame. Il permet aux deux familles victimes de l'échange de se rencontrer une première fois autour d'une table de négociations en présence du directeur de l'hôpital et de l'avocat chargé de l'affaire. Nous sommes alors du côté d'une parole officielle et administrative : formules toutes faites, langage procédurier et politesses de circonstance mettent en place, dans un cadre froid et anonyme, le conflit principal autour duquel s'organise le film.

Cette parole officielle qui fixe le cadre des négociations, faisant germer l'espoir d'un accord rapide ou encore l'obtention de dommages et intérêts, met de côté la question de la souffrance intime vécue par les familles. Figée dans le discours de surface très factuel de l'hôpital qui met en avant sa défense, elle remet la véritable rencontre entre les deux familles à plus tard. Il faut attendre cette première vraie rencontre, dans une aire de jeux, pour qu'un autre registre de langage – social cette fois – se déploie. On note alors que la manière de s'exprimer des deux familles s'oppose du tout au tout, avec d'un côté la retenue qui caractérise le mode de communication des Nonomiya, de l'autre l'explosivité et l'affabilité de la famille Saiki dont la femme parle fort et le mari joue bruyamment avec ses trois enfants.

Cette confrontation sociale s'exprime particulièrement à travers les dialogues : les Saiki n'hésitent pas à aborder franchement la question de l'argent et l'enjeu des dommages et intérêts omniprésent dans la bouche de Yudai ; les Nonomiya au contraire restent dans la distance et la stratégie, le père pariant secrètement sur la garde des deux enfants. L'opposition est nette et offre à la famille Nonomiya, installée dans ses certitudes bourgeoises, l'occasion de se confronter à une altérité radicale. Contrairement à la parole lisse et aseptisée de la procédure engagée avec la direction de l'hôpital, cette rencontre entre les deux familles dynamise le récit : elle conditionne le rapprochement plus ou moins imposé entre deux clans que tout semble opposer. Réunis dans le drame, les Nonomiya et les Saiki doivent littéralement apprendre à dialoguer, les scènes de rencontre suivantes laissant place à un véritable échange.

La puissance silencieuse des enfants

Une parole plus intime travaille pourtant le film. Celle-ci s'exprime à l'intérieur des foyers, dans l'appartement des Nonomiya ou la petite maison bruyante des Saiki. Si cette dernière est le lieu d'une harmonie quotidienne qui passe par des dialogues réduits en petits jeux et par les facéties du père qui passe son temps à s'amuser avec ses enfants, l'appartement des Nonomiya est au contraire régi par la rigueur et le sérieux. La parole intime ne s'y exprime que par détours, masquée par une suite de règles et de codes



figés comme les leçons de piano ou l'utilisation des baguettes qui empêchent l'expression des souffrances intérieures. C'est un lieu où règne le non-dit et où l'on évite d'aborder les questions de front, sinon à travers une sorte de langage biaisé ; en témoigne la « mission » dont parle Ryota à Keita pour évoquer l'échange. En conséquence, les vérités surgissent dans la crise, notamment celle qui déchire Ryota et Midori au deuxième tiers du film, cristallisée dans un simple mot, le « donc » de « tout s'explique donc » prononcé par Ryota à la suite de la nouvelle du drame.

Les limites de ce code familial fondé sur le non-dit et le refoulement sont mises en lumière au cours de deux séquences clés. La première est celle mettant aux prises Ryota et Ryusei, au moment où ce dernier vient de s'installer dans la famille Nonomiya : le père tente d'expliquer la situation à son fils par une suite de phrases cryptées auxquelles s'opposent les « pourquoi ? » répétés de son fils. Renvoyant dans les cordes la stratégie de dissimulation de Ryota, Ryusei met à nu le registre de langage manipulateur de Ryota. La seconde séquence clé est le dialogue final entre Ryota et Keita : c'est en réalité un long monologue qui permet au père nourricier d'avouer une à une ses erreurs à son fils ; l'expression « la mission est finie » peut alors s'entendre comme « le mensonge est fini ». Nous sommes ici dans un registre de parole proche de la confession qui donne subitement à Keita, muet et passif durant tant de séquences, le statut de personnage central du film. Keita, comme Ryusei, use d'un langage bien à eux pour mettre en faillite la parole sophistiquée et manipulatrice des adultes, perdus entre stratégie, négociations et déni. Cette voix de l'enfance s'exprime à de nombreuses reprises, comme une respiration secrète qui passe par une succession de gestes et de silences valant tous les dialogues. On la retrouve dans les scènes de jeu qui voient les enfants jouer à tirer symboliquement sur les adultes ou dans la scène décisive de la découverte des photographies prises en secret par Keita qui dévoilent l'amour qu'il porte à son père nourricier. Cette séquence, qui fait exploser Ryota en sanglots, révèle la puissance silencieuse des enfants dans le film. Ils sont les juges secrets du monde des adultes et font dire à Midori, après la scène pathétique d'affrontement des pères dans le centre commercial : « Les enfants nous regardent ».

MISE EN SCÈNE

Géométrie des sentiments



La mise en scène de Kore-eda s'impose par sa grande pureté. Pour mener à bien son récit au long cours, le cinéaste s'appuie sur un minimalisme et un sens de l'épure qui témoignent à la fois d'un refus du spectaculaire et d'une rigueur formelle qui doivent beaucoup à l'inspiration classique de ce disciple des grands maîtres japonais comme Ozu ou Naruse. La mise en scène du film repose sur deux principes de base – la dualité et l'opposition – qui placent les personnages au cœur d'un véritable damier esthétique : le cinéaste joue de l'espace avec un soin d'horloger et fait entrer ses personnages dans une espèce de jeu géométrique qui s'apparente à une véritable stratégie de mise en scène.

Opposition et dualité

Sans effets ostentatoires, la plupart des scènes de *Tel père, tel fils* s'inscrivent dans une durée qui met en avant la grande précision des cadres de Kore-eda : la longueur des plans, l'absence d'artifices et l'usage très parcimonieux de la musique rendent compte d'une densité, d'une patience et d'un souci de maîtrise peu communs. Kore-eda se pose en observateur attentif mais sa mise en scène travaille silencieusement à relancer continuellement les enjeux du drame. La mise en opposition des deux familles victimes de l'échange engage ainsi toute une suite d'effets de dualité révélant la position des personnages et leur statut dans le film. Au niveau du cadre, cela se joue en premier lieu dans les scènes de confrontation qui précèdent celles de la mise en place d'une improbable communauté d'intérêts rapprochant peu à peu les deux familles. La première confrontation dans le bureau de la maternité est exemplaire : Kore-eda place les deux familles face à face dans un jeu de symétrie parfait avec les photos des deux enfants au centre du plan : ce rapport frontal engage la procédure et les négociations autour desquelles s'enroulera toute l'intrigue. Les cadres fixes isolent les deux couples dans leur logique propre ; l'un est prêt à tout pour récupérer les deux enfants, l'autre est intéressé par les dommages et intérêts qu'il pourra en tirer. L'opposition et la dualité sont ainsi le nerf de la mise en scène. Ce dispositif de frontalité progresse peu à peu, bousculé par les enjeux humains de la procédure. À partir de la rencontre des deux familles

accompagnées de leurs enfants dans un centre commercial débute un échange que la disposition des personnages dans le cadre révèle ; assis autour de petites tables disposées comme un puzzle, les deux couples entament un jeu de chaises tournantes symbolique qui révèle leur évolution au fil des séquences : les deux femmes se rapprochent tandis que les deux maris, marqués par une violente antinomie manifeste dans le fait de garder ses distances ou d'adopter un comportement de clown, apprennent à dialoguer. Lors de la réunion définitive au bord de la rivière, Yudai délivre une leçon de paternité à Ryota. Les effets de symétrie séparant les personnages les uns des autres laissent alors place à une espèce d'ouverture bienveillante du cadre qui trouve dans la photographie de groupe au bord du fleuve son apothéose (cf. p. 12).

Faire bouger les lignes

Ce double portrait de famille est l'occasion pour Kore-eda de poser progressivement les bases d'une communauté, geste que l'on retrouve dans la plupart de ses films. Les jeux d'opposition fixant les deux familles dans leur antinomie, qu'elle soit sociale, professionnelle ou géographique, laissent finalement place à un espace de circulation où les positions vacillent et se renversent. Le personnage de Yudai, de la bouche duquel finit par sortir une vérité en forme de salut pour Ryota, permet, malgré son statut essentiellement passif, de faire bouger les lignes du récit et de changer en profondeur le personnage psychorigide de Ryota. De nombreux axes souterrains se dessinent ainsi pour faire évoluer la structure a priori figée mise en place par le cinéaste. Outre l'axe Ryota-Yudai, on dénote l'importance de celui des femmes (Midori / Yukari rapprochées par l'instinct maternel, voir ci-contre), des aïeux (la mère de Midori / la belle-mère de Ryota) ou des pères réels ou symboliques (le père de Ryota / son patron). Tous ces axes alimentent un jeu de circulation et de respiration que la mise en scène chorale de Kore-eda, laissant à chacun sa place et son temps d'expression, fait vivre avec un soin de métronome.

Dans cette perspective d'édifier une communauté, la mise en scène de Kore-eda s'apparente parfois à un théorème mathématique, épuisant toutes les



configurations possibles en une suite de scènes qui valent à la fois comme équations ou hypothèses. Filmant rarement le groupe dans son ensemble – à l’exception de la grande réunion à la campagne – le cinéaste privilégie les face-à-face et, lorsqu’il semble pris dans le flux du collectif, use de procédés extrayant un ou deux personnages du cadre pour mettre en valeur leur lien particulier. C’est le cas notamment de la première réunion dans le centre commercial où un effet de focale insiste longuement sur le regard de Ryota en train de fixer son fils biologique Ryusei au milieu du groupe. Il y a là une volonté de révéler, uniquement par la mise en scène, les enjeux les plus saillants d’un récit filmé le plus souvent dans ses instants les moins spectaculaires. On retrouve là l’art de Kore-eda de cristalliser le surgissement d’une émotion sans passer par les effets caractéristiques du mélodrame. La patience, le souci du détail, la justesse ressortent d’une mise en scène qui privilégie la durée et la nuance au détriment du coup de théâtre : cet art de la mesure et de la réserve est au centre d’un film dont les instants les plus bouleversants ressortent parfois d’un simple mot de trop, comme le fameux « donc » de « tout s’explique donc » qui provoque une crise, ou d’un simple motif. Ainsi le cerf-volant, dans la scène de la rivière, répond au mensonge de Keita à l’ouverture du film, lorsque ce dernier inventait le souvenir d’un jeu avec son père devant les responsables de l’école.

Un père et son fils

Derrière la mécanique de groupe qui gouverne *Tel père, tel fils* et engage un nombre considérable de personnages se dissimule un récit secret que la mise en scène de Kore-eda dévoile peu à peu. C’est bien la relation entre Ryota et Keita que le film interroge en posant la définition de la paternité. Se demander si les liens du sang sont plus importants que l’acquis et le vécu place Ryota face à lui-même. Plus que le fait divers de l’échange des nouveau-nés et ses conséquences, c’est la position du père qui semble intéresser Kore-eda : au delà de sa volonté d’obtenir la garde des deux enfants – un réflexe de classe lui donnant l’impression de pouvoir tout obtenir par l’argent –, l’homme décrit



par le cinéaste semble prêt à abandonner l’enfant qu’il a élevé. Cet abandon, qui fait écho au drame qu’a vécu Ryota avec son propre père et valide la primauté des liens du sang, est le cœur d’un mélodrame qui ne serait sans ce conflit central qu’une étude de mœurs filmée avec froideur. Kore-eda, en décrivant l’effondrement progressif de Keita et sa renaissance finale, révèle peu à peu le mobile de sa stratégie de mise en scène : la mise en place d’une thèse qui renvoie la question des liens du sang à une forme d’archaïsme et de mensonge et fait de l’expérience et de l’acquis la seule issue possible de ce récit de paternité.

La séquence finale, qui réunit Ryota et Keita le long d’une route, répond en termes de symétrie au dispositif mis en place tout au long du film par Kore-eda : les deux personnages marchent sur deux voies parallèles, filmés dans une même perspective jusqu’à l’embrassade qui les réunit. La déclaration d’amour du père à son fils suit un mouvement de symétrie qui, plutôt que d’exclure, de figer et de séparer – comme c’était le cas dans la plupart des configurations spatiales échafaudées jusqu’ici – trouve dans le mouvement de la marche et l’enlacement final une sorte d’aboutissement en forme de salut et de perspective. L’épure de la mise en scène de Kore-eda et sa rigueur géométrique atteignent ici leur point d’achoppement esthétique, comme une issue au long cheminement sentimental qui mobilise les personnages de ce théorème visuel : la réunion d’un père et de son fils.

Du côté des femmes

La relation père-fils en jeu dans le film ne doit pas faire oublier que les personnages féminins y tiennent un rôle fondamental. Il faut repérer comment le cinéaste joue de cette présence en filigrane pour influencer en douceur sur le comportement des personnages masculins. Les deux mères semblent d’abord fermement inféodées à leurs maris et déterminées à suivre leurs positions respectives. La complicité va pourtant les lier peu à peu, au point que Ryota y réagira négativement. Ce lien qui unit les deux mères s’exprime en creux dans le film, notamment à travers des appels téléphoniques qui donnent l’impression d’une communication tacite loin des hommes, maintenue par le secret d’une souffrance commune. Cette relation prend tout son sens lors de la scène de la rivière, qui marque le rapprochement définitif des personnages (cf. p.12).

Par ailleurs, on soulignera que la position rigide de Ryota est mise à deux reprises en cause par l’intervention de deux aïeules. La mère de Midori est la première à évoquer les orphelins de la guerre et l’importance des liens nourriciers dans l’éducation d’un enfant, lors d’une scène dans le salon des Nonomiya. Par la suite, Nobuko, la belle-mère de Ryota mariée à son père tyrannique, évoque à son tour son expérience personnelle : « Même sans les liens du sang, en vivant ensemble, on s’aime et on finit par se ressembler. Cela vaut pour les couples mais aussi pour les parents et les enfants. C’est ce que je ressens après vous avoir élevés ». En laissant parler leur expérience, les deux femmes sont les garantes d’une vérité qui va progressivement s’imposer aux yeux de Ryota.

SÉQUENCE

Un abandon symbolique

La longue séquence qui se déroule au bord de la rivière et immortalise les adieux des parents à leurs enfants (01:17:20-01:22:50) est d'une importance capitale. Elle permet aux deux familles, durant quelques heures, de se fédérer en une fragile communauté. Dans cet intermède précédant les adieux, les personnages se confient, évoquent le passé et se tournent vers l'avenir. La solennité de l'instant accable les plans malgré le caractère champêtre et ensoleillé des décors naturels : en quatre temps, Kore-eda filme cette séquence comme un abandon qui n'en finit pas et exprime par petites touches la grande cruauté de la situation à laquelle sont livrées les deux familles.

Leçon de paternité

Le premier plan, très large, est composé comme un tableau romantique exprimant une forme d'élégie (1a) : assis au premier plan sur un rocher, dos au spectateur, Ryota semble contempler le paysage dans une posture de recueillement. Au loin, minuscules, les silhouettes des autres personnages s'animent au bord de la rivière dans ce qui ressemble à une partie de campagne. Le personnage de Yudai s'avance alors vers Ryota dans le but apparent de s'isoler pour discuter avec lui (1b) : il s'assoit à ses côtés et prend la même posture d'observateur distancié de la scène (1c). Ce plan installe la séquence dans une durée assez ample, idée renforcée par le lent déplacement de Yudai vers l'avant du cadre autant que par le passage, au fond du plan, d'une rivière à la dimension symbolique évidente : la mélancolie et l'écoulement du temps sont au cœur de cette séquence d'adieux au cours de laquelle chacun prend du recul par rapport à une situation dramatique.

Aussi fixe que le premier, le plan 2 de la scène est beaucoup plus long (1 minute 10), fondé sur un unique dialogue révélant l'importance de l'échange entre deux personnages qui n'ont jusqu'ici partagé

que des propos assez superficiels. Tout se renverse ici : l'intrusion de Yudai dans la solitude de Ryota force ce dernier à s'ouvrir. Yudai évoque son enfance, lorsque son père lui fabriquait des cerfs-volants de bric et de broc, alors même que Ryusei, au loin, est en train de jouer avec un cerf-volant plus moderne. Ce sujet de conversation est d'autant plus « frappant » qu'il rappelle le mensonge fait par Keita lors de l'ouverture du film : celui-ci, devant Ryota, déclarait aux responsables de l'école qu'il avait joué avec son père au cerf-volant en inventant un souvenir qui n'avait jamais eu lieu. La confession de Yudai ne peut que pousser Ryota dans ses derniers retranchements et l'incite enfin à s'ouvrir : « Mon père, lui, ce n'était pas le genre à jouer au cerf-volant avec nous ». La promesse faite par ce dernier de jouer au cerf-volant avec Ryusei sonne alors comme une leçon de vie qui place Yudai, jusqu'alors considéré comme un grand enfant, dans la position d'un sage révélant une vérité à Ryota : « On n'est pas obligé d'imiter son père ».

L'instinct maternel

Un plan large sur les enfants (3) démultiplie les perspectives de la scène : la présence des enfants qui s'amuse en toute innocence, la rivière et le passage d'un train sur un pont en arrière-fond amplifient l'enjeu d'héritage et de transmission qui sous-tend la séquence et élargissent la portée symbolique de cet instant. Le train figure une image de la fatalité et induit que le destin de ces deux familles est en jeu. D'un point de vue fonctionnel, ce plan fait basculer la scène d'un échange à un autre : après les pères, ce sont les mères qui sont saisies par la caméra de Kore-eda. Nous sommes là encore dans le temps de la confession, la caméra isolant les personnages par couples pour laisser place à l'intimité d'un échange débarrassé de toute convenance sociale.

La durée du plan (1 minute 50) est marquée par la



1a



1b



1c



2



3



4a



4b



4c



4d



4e

proximité entre Midori et Yukari, filmées dans un cadre rapproché en longue focale. Le flou de l'arrière-plan révèle une complicité bien éloignée de la distance qui sépare les deux pères. Evoquant Ryusei, Yukari met Midori en confiance (4a) : cette confiance s'exprime par la mise en mouvement des deux femmes, que la caméra accompagne en travelling latéral (4b). Lorsque la marche s'arrête, Midori commence à son tour à s'ouvrir et la caméra se fixe en léger retrait (4c), révélant la pudeur de sa confession. Celle-ci évoque un drame intime (« je ne pouvais pas avoir d'autre enfant ») qui déclenche une montée d'émotion graduelle : à l'accolade de Yukari (4d) succède une embrassade abolissant définitivement toute distance (4e).

Un abandon symbolique

La caméra de Kore-eda isole à nouveau deux personnages pour mettre en scène un dialogue crucial : il s'agit cette fois des derniers mots dits par Ryota à Keita avant que ce dernier ne rejoigne sa famille de géniteurs. Le plan est en rupture avec celui qui accompagnait l'échange des mères : plus large, il montre Ryota de dos, accroupi au bord de la rivière, avec Keita (5a). L'horizon des deux personnages est obstrué par un énorme rocher, au milieu de la rivière, donnant au dialogue un caractère tronqué et instaurant l'idée d'une oppression et d'un malaise grandissants. Ryota délivre alors un message d'une grande dureté à l'enfant qu'il a élevé durant six ans, lui expliquant que les Saiki l'aimeront plus que lui-même ne l'a jamais aimé. Ce dialogue beaucoup plus bref que les deux précédents est marqué par une sécheresse que vient rompre une voix hors champ, celle de Yudai invitant les deux à se joindre à eux pour la photographie. Comme un couperet, cette invitation à sortir d'un plan devenu étouffant tombe sur les deux personnages et fixe leur rupture : Keita s'éloigne de son père vers la gauche (5b), laissant ce dernier seul dans le cadre de longues secondes, hagard et comme sonné par sa propre froideur (5c). Les notes de piano qui surgissent alors expriment la dimension élégiaque de la séquence, révélant la véritable nature de la situation à laquelle est confrontée le petit Keita : ce dernier vient de vivre un véritable abandon symbolique.

La scène de réunion familiale qui s'ensuit fait figure d'épilogue : alors que mères et enfants se préparent

à la pose (6), les deux pères mettent en place le dispositif photographique (7a) avant de déclencher le retardateur. L'appareil photo, qui se retrouve alors seul au centre du cadre (7b), témoigne avec une certaine absurdité du vide et du dénuement qui infusent la scène : sa mécanique enregistre implacablement « la mort au travail », selon l'expression de Cocteau. C'est ce que semble nous dire Kore-eda dans un geste à la fois métaphysique et ironique qui propose une métaphore de son statut de cinéaste. La pose forcée des personnages (8) est fixée dans l'éternité d'une photographie rendue par un effet de gel de l'image (9). Ce plan où les personnages sont réunis pour la première fois dans le cadre est un double portrait de famille trompeur : le plan noir qui suit (10) en est le contrechamp violent et douloureux, révélant à la fois le mensonge de la pose, qui apparaît comme une représentation artificielle du bonheur, et l'effondrement intérieur qui saisit tous les personnages. Il ouvre un abîme dans le film et plonge la scène qui a précédé dans une nuit sans fin.



5a



5b



5c



6



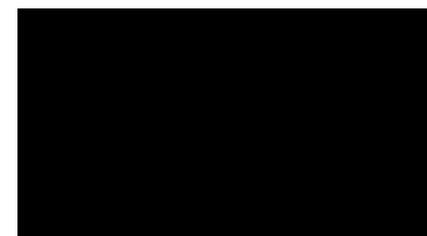
7a



7b



8 et 9



10

PLANS

L'échange

La rigueur géométrique de la mise en scène de Kore-eda s'exprime particulièrement dans la scène de premier échange entre Keita et Ryusei (00:32:45). C'est une forme d'abandon symbolique que le cinéaste filme avec un sens de l'épure extraordinaire : en neuf plans, Ryota et sa femme emmènent en voiture le petit Keita chez les Saiki, le déposent et repartent avec Ryusei. Portée continuellement par une musique au piano, cette micro-séquence, comme un film dans le film, semble presque autonome : la symétrie parfaite de son découpage rend compte de la violence froide et coupante qui s'abat sur les personnages.

Aller

Les quatre premiers plans relèvent d'une avancée dans l'inconnu. La voiture traverse la campagne (1) et indique la distance qui sépare Tokyo – où habitent les Nonomiya – de la province où vivent les Saiki. L'impression de durée (le plan fait 10 secondes) est renforcée par la lenteur du tempo de la musique au piano autant que par le travelling latéral qui accompagne et suspend le mouvement de la voiture dans un cadre très large. Un plan isole ensuite le père (2) dans un mouvement de travelling avant – la caméra est placée dans la voiture – qui intériorise le drame. Une musique électronique off mais diégétique (appartenant à l'univers du film) redouble celle du piano et attire l'attention du père hors du champ. Bien qu'il soit filmé de dos, son regard apparaît alors dans le miroir du rétroviseur. Le contrechamp, fixe, révèle ce que voit et entend Ryota : le petit Keita tapote sur un piano électronique tandis que Midori, assise à côté de lui, lui caresse les cheveux en un geste grave qui annonce les adieux à venir (3). Enfin, l'arrivée sur les lieux de l'échange apparaît au bout d'un travelling avant (4) montrant la rue d'un quartier populaire défiler sous le regard atterré de Ryota. Son « C'est de plus en plus inquiétant » est l'un des rares fragments de dialogue audibles d'une scène dont le mutisme exprime la douleur latente des personnages. Comme le lyrisme du piano, la série de travellings qui accompagne les plans 1, 2 et 4 accentue l'impression de fatalité qui gagne la séquence.



1



2



3



4



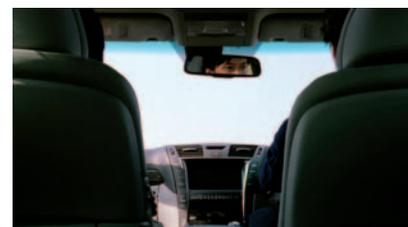
5



6



7



8



9

Retour

Le plan central de cet « échange » survient alors avec une sécheresse saisissante (5) : la famille Nonomiya sort de la voiture, dépose Keita et repart avec Ryusei. La fixité du cadre, qui vient à peine troubler un travelling latéral presque invisible, renvoie à l'inhumanité de la scène : les formules de politesse seules font figure de dialogue tandis que le cadre large, qui met les deux familles à distance, donne l'impression d'une transaction réduisant les deux enfants à de simples marchandises. S'enclenche alors, par le montage, un jeu de symétrie qui renvoie les quatre plans qui suivent (6-7-8-9) aux quatre premiers (1-2-3-4). Le travelling arrière depuis la voiture des Nonomiya (6), qui montre Keita et les Saiki s'éloigner dans le fond du cadre, répond par l'inverse au travelling avant de l'arrivée précédant l'échange (4). C'est un plan d'abandon qui induit un déchirement et une rupture.

La série de trois plans qui suit reprend explicitement celle de l'ouverture (1-2-3) : la voiture défile dans le même paysage en mouvement inverse (7) ; un bruit électronique off attire le regard de Ryota dans le rétroviseur (8) ; le contrechamp révèle cette fois-ci Ryusei jouant à un jeu électronique, en lieu et place de Keita (9). Ces trois derniers plans renversent les trois premiers avec pour seule différence la position de Midori, passée de l'arrière à l'avant de la voiture ; ils expriment froidement la substitution qui a eu lieu : Ryusei a littéralement remplacé Keita dans la cellule familiale symbolisée par l'habitacle feutré de la voiture. Cet effet de renversement et de symétrie, porté par la précision chirurgicale du montage, agit comme un couperet et témoigne de la grande cruauté qui traverse en silence le récit de *Tel père, tel fils*. Avec un minimum d'effets et quasiment sans un mot, Kore-eda déploie ici toute la puissance de synthèse de sa mise en scène.

MOTIF



Le foyer domestique



Intérieurs ou extérieurs, publics ou privés, les lieux qu'explore Kore-eda dans *Tel père, tel fils* ont souvent une importance symbolique. Le cinéaste s'attarde particulièrement sur les foyers respectifs des deux familles, situés dans des zones géographiques antithétiques : la famille Nonomiya vit dans un grand appartement bourgeois de Tokyo tandis que la famille Saiki, plus nombreuse, vit plus modestement dans une petite maison d'un quartier populaire de province. Cette opposition permet de faire évoluer les personnages dans des décors qui expriment à la fois leur niveau social, leur mode de vie et plus largement leur rapport au monde.

Refuge de l'intime

Le foyer domestique est le lieu où les familles se retrouvent à l'abri du monde. Espace lié à l'intimité, il est filmé comme un univers en soi, préservé de toute influence extérieure. Il est à noter que Kore-eda fait de l'appartement des Nonomiya un espace clos sur lui-même, les pièces maintenant les personnages dans leurs rôles respectifs – cuisine où s'affaire la mère, salon impeccablement ordonné, bureau où s'isole le père, chambres du couple et de l'enfant. Le silence et l'ordre règnent mais ils sont l'indice d'un manque de circulation évident, donnant le sentiment que ce grand appartement est trop grand pour la petite famille, ce qui fait dire à la grand-mère qu'on ne s'y sent pas chez soi et qu'on y est « comme dans un hôtel ». Lorsque le petit Ryusei découvre ce lieu, une scène le montre qui s'y ennueie en compagnie de sa mère immobile. L'appartement apparaît alors comme un tombeau marqué par la pesanteur.

Au contraire, le désordre de la maison des Saiki suggère que la famille composée d'un couple et de trois enfants y vit à l'étroit dans une espèce de cocon chaleureux et plein de vie. Contrairement à l'appartement des Nonomiya, la maison est constamment ouverte à la circulation : la boutique du père jouxte l'espace familial et se trouve régulièrement visitée par des clients sous le regard des enfants. Tout communique au point que cet espace informe débordé de partout – jusque dans la rue où se retrouvent à plusieurs reprises les personnages. Des lieux intermédiaires, comme le jardin, la salle de prières ou le garage où bricole Yudai font de la maison un petit bazar où l'on ne s'ennueie jamais, à l'image de la séquence où le père s'amuse avec ses enfants en réparant un jouet.

Ouverture / fermeture

Si l'espace domestique parfaitement identifiable de l'appartement des Nonomiya, filmé en de longs plans composés, les enferme dans la solitude, l'espace brouillon et indéterminé de la maison des Saiki, mis en scène avec un naturel plus documentaire, induit à l'inverse une communication de tous les instants. La manière dont le cinéaste filme les personnages dans leur quotidien appuie cette opposition. Fixes et souvent cadrés en plans d'ensemble, les Nonomiya semblent isolés les uns des autres. Les cadres sont souvent plus rapprochés dans la maison des Saiki, ce qui renforce l'impression de proximité entre les membres de la famille. Même la salle de bains, refuge de l'intimité, apparaît chez eux comme un terrain de jeu collectif, le père n'hésitant pas à se baigner avec ses enfants. Il faudra, pour que l'appartement des Nonomiya prenne pour quelques instants un caractère ludique, que Ryota installe une tente au milieu du salon – un foyer dans le foyer – pour amuser Ryusei.

Qu'il apparaisse comme un espace de discipline ou comme un espace ludique, le foyer domestique demeure toujours lié à la condition sociale des personnages. Cette dimension sociale soulève des questions morales liées aux principes d'éducation qui s'opposent dans le film. L'esprit de hiérarchie de Ryota vient de sa croyance exclusive dans les liens du sang tandis que la légèreté de Yudai, qui maintient sa famille dans une joyeuse anarchie en endossant lui-même le rôle d'un enfant, fait triompher la notion d'acquis : la famille est une communauté où chacun est susceptible de s'intégrer selon les règles d'un véritable art de vivre. Le motif du foyer domestique dévoile mieux que tout autre ces deux visions inversées de la cellule familiale.

En public

Si les lieux intimes, autorisant plus de spontanéité, permettent aux personnages de gagner en profondeur et de se livrer davantage, quelles sont les caractéristiques des lieux publics présents dans le film ? On relèvera les séquences prenant place à l'hôpital, à l'école, au restaurant, dans l'entreprise de Ryota, dans un hall ou dans un parc qui révèlent le plus souvent l'artificialité qui caractérise les rencontres « officielles » entre les personnages. Le lieu public le plus emblématique est ainsi le centre commercial où se rencontrent les familles. L'endroit laisse peu de place à l'intimité, avec ses tables et ses éléments de décor à l'esthétique discutable, son espace de jeux impersonnel envahi par la foule des badauds et le désordre qui le caractérise. On remarquera que dans ce lieu de conventions et de négociations inavouées qui représente l'hypocrisie sociale peut paradoxalement surgir la violence la plus archaïque sous la forme de la claque que Yudai administre à Ryota. En ce sens, le lieu le plus opposé sera le site champêtre au bord de la rivière où se déroulera une réunion plus apaisée ; ce lieu public mais néanmoins intime, situé en pleine nature, offrira une véritable bulle d'air au récit



FIGURE

La photographie

À plusieurs reprises, Kore-eda renvoie à une discipline artistique dont est issu, en partie, le cinéma : la photographie. Le premier plan du film montre la page d'un dossier scolaire dévoilant une photographie des Nonomiya, alors que les responsables de l'école de Keita interrogent l'enfant et ses parents. Cette image fixe, cadrant frontalement la petite famille, est une figure qui contamine tout le film : à de nombreuses reprises, la mise en scène de Kore-eda cadre en effet les différents personnages – mais aussi les paysages urbains ou naturels – dans des plans tirés à quatre épingles qui donnent l'illusion d'une pose photographique. Cet horizon souligne plusieurs enjeux majeurs du film : la volonté de dresser le portrait d'une famille, mais aussi de « photographeur » différents milieux – en opposant Tokyo et la province – ou encore de jouer sur le temps et la mémoire, deux notions-clés de l'œuvre du cinéaste.

Les occurrences du motif de la photographie sont extrêmement nombreuses, du dossier scolaire de l'ouverture à l'arrêt sur image qui aboutit au plan le plus emblématique du film et dont une variante figure d'ailleurs sur son affiche : la photographie qui immortalise la réunion des Nonomiya et des Saiki au bord de la rivière, lors de l'échange définitif des enfants entre les deux familles (cf. p. 12). Ce sont encore deux photographies, les portraits de Keita et de Ryusei, qui sont au cœur de la première rencontre officielle, dans une salle de réunion de la maternité, entre les parents des deux enfants. Disposés symétriquement sur la table, ces deux clichés sont au centre d'un dispositif spatial fixant le drame qui va bouleverser les deux familles. On note par ailleurs des occurrences plus mineures au cours du film, notamment lors du test ADN sur Keita au cours duquel crépite le flash d'une prise de vue scientifique ; celles-ci mettent à distance le spectateur et imposent l'idée du point de vue objectif, voire clinique, qui mobilise le cinéaste.

Le temps de la mémoire

Loin de se réduire à ce statut d'archives familiales ou de pièces à ajouter au dossier de la procédure, les photographies qui apparaissent au cours du film engagent un rapport dynamique au temps et à l'espace : elles déterminent la



volonté de Kore-eda d'inscrire la temporalité du film dans une perspective qui dépasse largement le cadre objectif de l'expérience vécue in vivo par les personnages. Kore-eda est un portraitiste et la présence des instantanés photographiques qui traversent *Tel père, tel fils* vise à démultiplier les perspectives du drame. Lorsque Midori regarde l'album de photographies prises à la naissance de Keita et culpabilise de ne pas s'être rendu compte du manque de ressemblance entre l'enfant et ses parents, le film bascule dans une sorte d'abîme métaphysique souligné par un fondu enchaîné ; les lumières d'un tunnel filmées en travelling avant semblent alors celles d'une vaste galaxie intérieure. Le portrait de cette famille dont les fondations vacillent offre au cinéaste l'occasion d'un voyage dans le temps d'une ampleur considérable.

Outre les photographies elles-mêmes, les appareils d'enregistrement sont mis en valeur, comme ce caméscope numérique qui permet à Yuda de filmer Keita lors d'une des réunions de famille ou le téléphone portable utilisé par la grand-mère pour photographier son petit-fils. Plus encore, l'appareil photo de Ryota prend une importance décisive : à travers lui se dessine un échange possible entre Ryota et Keita, qui se l'accapare à la moindre occasion, jusqu'à la séquence bouleversante révélant les photographies prises en secret par Keita qui dévoile l'amour que ce dernier porte à son père. L'appareil s'affirme alors comme un révélateur et précipite la grande réconciliation finale entre les deux personnages. La photographie apparaît ainsi comme un élément moteur du récit : elle permet de mettre à nu le lien tacite qui unit Keita à son père nourricier. Ainsi, grâce à l'image, le mutique Keita se révèle en tant que personnage actif. Bien plus que le piano auquel Ryota tente en vain de l'initier, la photographie est son moyen d'expression secret et silencieux.

PARALLÈLE

Incompris



Ci-dessus et suivante : *L'Incompris* de Luigi Comencini (1967) –Mediaset/IFC.

S'il s'intéresse au thème de la famille dans ses films, Hirokazu Kore-eda est aussi considéré comme l'un des plus fins portraitistes de l'enfance du cinéma contemporain. Le cinéaste a notamment traité ce thème de manière subtile et émouvante dans *Nobody Knows* (2004), histoire de quatre enfants livrés à eux-mêmes dans un appartement de Tokyo après le départ de leur mère ou dans *I Wish* (2011), sur la séparation de deux frères à la suite du divorce de leurs parents. Quant au sujet de *Tel père, tel fils*, qui allie l'enfance au thème de la paternité, il rappelle un grand classique de l'âge d'or du cinéma italien, *L'Incompris* de Luigi Comencini (1967). Il est intéressant de voir comment ces deux films, avec des approches différentes, travaillent un même matériau mélodramatique : l'incommunicabilité entre un père et son fils.

La figure humiliante du père

Comencini, à travers des titres comme *Les Aventures de Pinocchio* ou *Un enfant de Calabre*, fut certainement le cinéaste italien le plus apte à décrire les douleurs secrètes de l'enfance. Dans *L'Incompris*, il filme l'isolement radical dans lequel s'enferme le jeune Andrea à la suite de la mort de sa mère. Face à l'immatrité de son petit frère et à l'intransigeance d'un père qui le croit insensible, Andrea se coupe du monde. Le conflit qui l'oppose à son père est le nœud du film : comme dans *Tel père, tel fils*, ce conflit innerve le récit avant d'exploser au cours de la dernière partie. La figure du père, un diplomate tiré à quatre épingles, ne manque pas de faire songer à celle de Ryota dans *Tel père, tel fils* : autoritaire et froid, absent la plupart du temps pour des raisons professionnelles, il fait de sa rigueur et de son souci d'excellence des remparts inaccessibles à la fragilité et aux doutes de l'enfance.

La pureté de la mise en scène de Kore-eda propose une initiation à la paternité qui diverge de la vision très noire de Comencini, dont *L'Incompris* débouche sur une véritable apocalypse intérieure et la mort du petit Andrea. Moins radicalement porté sur le mélodrame, Kore-eda joue néanmoins sur une cruauté qui rend bouleversantes certaines séquences, comme celle de l'audition de piano qui place le petit Keita dans une situation d'humiliation éprouvante.

Cette cruauté fait écho à celle de Comencini lorsqu'il montre Andrea tenter vainement de se valoriser auprès de son père à l'occasion d'une compétition de judo ou lorsqu'il est victime de l'incompréhension totale de son entourage.

Enfance fantôme

Contrairement à celui des adultes, le monde de l'enfance est filmé par Kore-eda et Comencini sur un mode assez fantomatique. Dans *L'Incompris*, le jeu est le principal moyen d'expression du jeune Andrea, qui trouve en son petit frère Milo un complice idéal. Dans *Tel père, tel fils*, les rares instants montrant le passif Keita en action sont ceux où il joue avec les enfants Saiki. La solitude caractérise les deux personnages, qui se replient à la moindre occasion dans le silence ou la rêverie. C'est une manière pour les deux cinéastes de préserver le mystère d'une altérité radicale : l'enfance est un monde secret sur lequel les codes des adultes n'ont pas prise. Il faut pour mettre en contact monde de l'enfance et monde des adultes en passer par des détours : l'appareil photographique dans lequel Ryota découvre les images prises en secret par Keita fait ainsi écho au magnétophone qui permet au petit Andrea d'écouter la voix de sa mère disparue.

La délicatesse psychologique est la clé qui permet à Kore-eda comme à Comencini d'affleurer à la surface des secrets de l'enfance. L'incommunicabilité sur laquelle reposent *Tel père, tel fils* et *L'Incompris* s'exprime selon un récit très linéaire, proche de la chronique, qui place le spectateur dans une position de témoin. Refusant les effets outranciers, les deux films progressent dans un calme apparent qui épouse le mouvement de la vie. Ce mouvement, qui est aussi celui de la fatalité qui pèse sur les acteurs d'un drame qui les dépasse, fait figure d'entonnoir : la résolution tragique de *L'Incompris* ou celle, faussement lumineuse, de *Tel père, tel fils* témoignent inversement d'une même vision de l'enfance abandonnée du monde des adultes.

Enfants au cinéma

L'enfance est un thème qui traverse l'histoire du cinéma. On pourra tenter de voir les personnages d'enfants célèbres qui viennent à l'esprit des élèves, qu'il s'agisse de classiques comme *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, *Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami, *Les 400 Coups* de François Truffaut, *Jeux interdits* de René Clément ou de films commerciaux comme les productions Spielberg des années 80 du type *E.T.*, *Les Goonies* ou *Explorers*. Quels sont les principaux ressorts dramatiques des films travaillant le thème de l'enfance ? À travers plusieurs exemples, il sera intéressant de rappeler que le sujet est loin de n'appeler que la légèreté et le ludisme. S'il évoque bien l'esprit du conte, l'aventure et l'imaginaire, il se prête à la gravité du fait de la complexité psychologique qu'il induit, comme on peut le voir dans des films aussi différents que *L'Enfant sauvage* de Truffaut ou *L'Enfance nue* de Maurice Pialat.

On pourra enfin relever ce qui relie certains films de divertissement à des films d'auteur en apparence plus sérieux en mettant en parallèle le thème de l'abandon dans *A.I.* de Spielberg et *Tel père, tel fils* ou celui de la maladie dans *Mon Voisin Totoro* de Hayao Miyazaki et *L'Incompris* de Comencini.

DOCUMENT

« Un reflet de l'évolution de ma vie »

Présent dans les festivals du monde entier et chef de file de la génération des cinéastes japonais ayant explosé sur la scène internationale à la fin des années 90, Hirokazu Kore-eda s'est souvent prêté au jeu de l'entretenu. Peu avare en anecdotes et ne se cachant pas derrière son statut d'artiste, le cinéaste n'hésite pas à accompagner son œuvre en la faisant vivre par la parole, dévoilant le processus de création de ses films et poursuivant bien après leur projection les réflexions qu'ils engagent sur un plan esthétique, social ou politique. Cet entretien est la version intégrale de celui paru dans le numéro n°696 des *Cahiers du cinéma* en janvier 2014 sous le titre « Rôle(s) de père(s) ». Réalisé lors de la présentation de *Tel père, tel fils* au Festival de Cannes 2013, il permet notamment d'approfondir la question du choix des acteurs mais aussi d'aborder la dimension intime et autobiographique des films d'un cinéaste profondément ancré dans la réalité de son pays (cf. p.4).

Votre film est-il né du désir de travailler avec une vedette qui n'appartenait pas au monde du cinéma ?

Pas tout à fait. Masaharu Fukuyama, qui joue le rôle du premier père, le père principal, est un pop singer, une grande star du rock au Japon. Mais il a aussi une expérience d'acteur, même s'il joue plutôt pour la télévision. C'est lui qui m'a fait savoir qu'il aimerait tourner avec moi. J'ai donc souhaité le voir et j'ai réfléchi avec lui aux rôles qu'il pourrait tenir. Et nous avons décidé que ce serait un rôle de père. En fait, depuis *Still Walking*, j'essaie de faire des films à partir de mes doutes personnels et des émotions de ma vie quotidienne. Et justement je me pose des questions à propos de mon propre enfant. Ma petite fille avait alors 3 ans – elle en a 5 aujourd'hui – et je me suis demandé quelle était la nature du lien qui m'unissait à elle. C'est cette idée que j'ai proposée à Fukuyama.

N'y avait-il pas un risque de sortir de l'intime en choisissant des vedettes connues par ailleurs ?

C'est vrai, il y avait un risque. Mais j'ai pensé que je pourrais le surmonter. Quand j'ai rencontré Fukuyama, j'ai compris que je pourrais faire avec lui ce que je désirais faire. De toute façon, je donne souvent des rôles importants à des acteurs non professionnels, dans ce film comme dans les autres. Dans *Nobody Knows*, la mère n'était pas actrice. Les enfants n'étaient pas des acteurs. Ils étaient choisis d'après leur caractère, leur personnalité et pas d'après leur habileté ou leur capacité à jouer. J'aime que mes acteurs ne soient pas forcément professionnels, qu'ils viennent d'un monde différent : ils jouent mieux en fonction de ce que je leur demande, sans mettre en avant leur technique personnelle.

Tel père, tel fils ne s'est-il pas bâti en fonction des films précédents ?

C'est aussi un reflet de l'évolution de ma vie personnelle et de mes questionnements. À l'époque de *Nobody Knows* j'avais encore ma mère et je voulais faire un portrait de mère du point de vue des enfants. *I Wish*, je l'ai fait en pensant à ma fille qui venait de naître. Avec *Tel père, tel fils*, je suis maintenant un fils dont la mère n'est plus là et qui a lui-même un enfant. Je fais chaque film en fonction de ma position dans la famille et mon regard change. Les quatre derniers retracent mon évolution personnelle. Ma place dans la famille a changé. J'ai 50 ans et j'imagine que dans dix ans je ferai peut-être un film sur une fille adolescente !

Le film reflète aussi un débat plus vaste : génétique et éducation, nature et culture... Aviez-vous la volonté de ne pas proposer une réponse trop tranchée ?

Effectivement. J'ai choisi une ambiguïté et une fin ouverte, même s'il est certain que j'ai fait le portrait d'un père dont le système de valeurs, fondé sur la primauté du lien du sang, s'est effondré.



Hirokazu Kore-eda – Mikiya Takimoto/Coll. CdC.

En fait, pour préparer ce film, j'ai étudié des cas réels qui se sont produits fin 60 début 70 au Japon. Il y a eu trente ou quarante cas d'échanges d'enfants recensés. La quasi-totalité des parents ont choisi le lien du sang, coupant tout rapport avec l'enfant qu'ils avaient élevé. Il n'y a eu que le cas exceptionnel de deux familles d'Okinawa qui n'habitaient pas très loin l'une de l'autre. Elles ont d'abord fait l'échange, mais les enfants continuaient à fuguer pour revenir dans leur première famille. Finalement, les parents ont décidé d'habiter séparément dans deux maisons voisines et, d'une certaine manière, d'élever les deux enfants à quatre... Cela m'a beaucoup intéressé. Dans le film, on ne sait pas comment tout va se terminer. C'est peut-être cela la solution... mais je ne le dis pas.

Le film n'est-il pas forcément en empathie avec la famille la plus modeste ?

Ma vie est davantage celle de Ryota, l'architecte (*rires*). J'habite à Tokyo, au centre-ville... En fait, ce que j'ai voulu montrer n'a pas trait aux différences économiques et sociales. La différence est d'un autre ordre. La famille du commerçant est celle qui s'inscrit dans une continuité. Il y a des liens invisibles avec les ancêtres. Il y a aussi une ouverture sur le monde qui est celle de la boutique, où des gens entrent et sortent ; la maison est très ouverte dans le temps et l'espace. La famille du protagoniste est elle coupée du sol et habite à un étage élevé. Ils ne sont que trois, père, mère et enfant. Le personnage a de mauvaises relations avec son père, aucun ami ne le visite. J'ai voulu montrer l'opposition des styles de vies, entre la vie moderne d'une « famille cellulaire » qui a coupé les liens avec sa lignée et une vie qui s'inscrit dans une ouverture au monde et au temps.

La famille la plus modeste n'est-elle pas abordée avec un style plus documentaire ?

Je n'ai pas eu l'intention de filmer la famille du commerçant comme un



Still Walking (2008) – Bandai Visual Company/Coll. CdC.

documentaire, mais il est exact que sa maison révèle une superposition temporelle qui peut donner cette impression. Ainsi, bien qu'on soit au printemps, on peut voir chez le commerçant les gâteaux offerts aux ancêtres pour le 1^{er} janvier. Ou la niche sur laquelle figure le nom du chien alors que l'animal est mort. Dans la maison de l'architecte, il n'y a pas de vestiges du temps. De l'autre côté, chez le commerçant, il y a des témoins du temps passé que l'on accumule. Je suis content que vous ayez vu cette différence à l'intérieur du cadre !

Au delà de votre goût pour le piano, qu'est-ce qui vous a poussé vers le classique ? Pourquoi le choix des *Variations Goldberg* ?

Le piano renvoie à la pratique musicale du petit garçon. Je le voulais donc au début et à la fin. Je souhaitais des morceaux simples, mais pas de composition originale. J'aime la musique de Glenn Gould, qui a fait le premier enregistrement au piano de ces variations. Sur le moment, j'ai choisi la musique très naturellement et c'est après coup que je me suis demandé pourquoi. Gould est mort à 50 ans. Et j'ai moi aussi 50 ans. Gould renvoie aussi à mon premier film, un documentaire intitulé *Lessons from a Calf* [1991] consacré à des enfants qui élevaient un veau à l'école primaire. La musique était une sonate de Mozart. Pour la scène finale de *Tel père, tel fils*, nous avons essayé différents types de musiques. Finalement, pour le son et le rythme du film, c'était ce qui convenait le mieux. C'est à partir de cette fin que nous avons décidé, à rebours, d'utiliser Gould ailleurs.

Quels sont vos projets de cinéma actuels ?

Ces dernières années, j'ai fait au moins un film tous les deux ans. L'an dernier, j'ai aussi réalisé une série pour la télévision, *Going my Home*, avec onze épisodes de une heure chacun. C'était mon rêve d'enfant : j'ai grandi avec les téléfilms et j'avais toujours eu envie de réaliser une série. Elle a été montrée à Rotterdam et Canal + s'y intéresse. Et je suis toujours un peu producteur. Il y a deux ans, j'ai

produit *Ending Note* [de Sunada Mami]. Quand je peux, j'aime aider les jeunes réalisateurs. Pour le cinéma, j'ai plusieurs idées en tête, mais je voudrais d'abord me reposer jusqu'à la fin de l'année et profiter de ma fille. Il me faut maintenant prendre un peu plus le temps de savourer les choses.

Avez-vous commencé à apprendre le piano à votre fille ?

Oui, mais ce n'est pas très probant !

Entretien réalisé par Thierry Méranger, à Cannes, le 23 mai 2013.



I Wish (2011) – Bandai Visual Company/Coll. CdC.



Nobody Knows (2004) – Bandai Visual Company/Coll. CdC.

CRITIQUE

Épouser le battement du film



« Il y a cinq ans, Hirokazu Kore-eda est devenu père. Ses deux derniers films, *I Wish, nos vœux secrets* et maintenant *Tel père, tel fils*, ont pour personnages centraux deux petits garçons, séparés et réunis. Le réalisateur japonais explique le choix de ses sujets par sa nouvelle condition, mais il n'a pas attendu la paternité pour se passionner pour l'enfance. Comment ne pas se souvenir des petits abandonnés du très doux et très terrible *Nobody Knows*, en 2004 ? Ce qui a changé, c'est la sollicitude dont le réalisateur fait preuve à l'égard de ses personnages, les enfants, bien sûr, mais aussi les parents. *Tel père, tel fils* exhale une infinie douceur, qui a ravi les spectateurs de la projection de presse, sans doute éprouvés la veille par les assauts de violence d'Amat Escalante et Jia Zhangke. Cette douceur émane pourtant d'une situation d'une grande cruauté. (...)

De film en film, Kore-eda ne cesse d'aller vers plus de simplicité : les émotions qui agitent ses personnages sont élémentaires. Les parents sont bouleversés, les enfants sidérés, intrigués... Dès le début du film, le réalisateur met en place des oppositions très nettes (...). Chacune à leur manière, les mères sont désespérées. Midori Nonomiya est rongée par la culpabilité (...); Yukari Saiki réagit plus violemment, tente de se battre pour garder le fils qu'elle a élevé. Petit artisan qui vivote en réparant des appareils électriques et en vendant des ampoules, Yudai Saiki semble d'abord prendre son parti de la situation (...) avant d'opposer sa foncière honnêteté à l'avidité de Ryota Nonomiya.

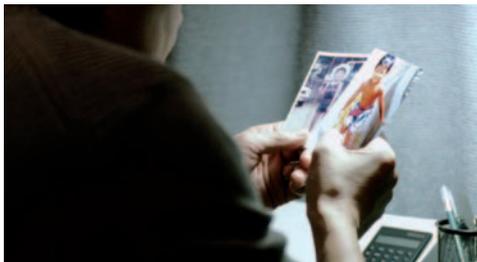
Avec délicatesse, Hirokazu fait couler son histoire jusqu'à ce qu'elle soit retenue par le barrage qu'élève l'égoïsme froid et rigide du jeune architecte. Et comme un cours d'eau en amont d'un barrage, cette histoire simple se fait de plus en plus profonde (...). Pour amener ses personnages jusqu'au bout de cette aventure dont d'autres ont fait une comédie satirique (*La vie est un long fleuve tranquille*) ou un mélodrame (*Le Fils de l'autre*), Kore-eda emprunte le chemin de la poésie. (...) Contrairement aux parents infernaux qui vous gavent de petits films de famille, Hirokazu Kore-eda sait faire de son portrait de famille(s) une image universelle. »

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 13 mai 2013.

S'il loue la « simplicité » vers laquelle tend la mise en scène du réalisateur, le critique Thomas Sotinel s'emploie ici à cerner les enjeux psychologiques du film en se maintenant au plus proche de son intrigue. La caractérisation détaillée des personnages, les passages descriptifs et les considérations morales, comme « la culpabilité » de Midori, « la foncière honnêteté » de Yudai, ou « l'avidité » de Ryota, permettent d'ancrer le texte dans la matière même du récit et de le considérer dans sa dimension de fable initiatique. On peut y voir une manière d'épouser le battement du film ; la justesse et la précision semblent les principales visées d'un texte qui se refuse par ailleurs à émettre un jugement critique. Il semble d'ailleurs acquis, à la lecture de l'article, que Hirokazu Kore-eda est considéré comme un maître. C'est un double privilège : celui tout d'abord d'un cinéaste dont la réputation n'est plus à faire ; celui, enfin, d'un film sélectionné en compétition officielle d'un festival aussi prestigieux que Cannes.

L'enjeu du texte est aussi de recadrer le film dans l'œuvre du réalisateur. En plus d'interroger sa cohérence – en insistant sur le thème de l'enfance qui traverse sa filmographie –, Thomas Sotinel souligne la « douceur infinie » exhalée par *Tel père, tel fils* : ce point de vue renforce la spécificité du film et indique que quelque chose a évolué dans la manière de l'auteur. Cette « sollicitude » du cinéaste « à l'égard de ses personnages » est un point crucial. Deux oppositions permettent au critique d'appuyer cette idée : d'une part, les précédents films de Kore-eda étaient beaucoup plus secs ; d'autre part, et de manière plus factuelle, la violence des films vus pendant le festival permet de recevoir comme un appel d'air ce choix de la douceur. Cette comparaison avec d'autres films vus « la veille » – en l'occurrence *Heli* d'Amat Escalante et *Touch of Sin* de Jia Zhangke, qui remporteront eux aussi des prix lors du festival : mise en scène et scénario – renforce la singularité non violente du film dans le panorama dont Cannes fait état. Le dernier paragraphe prolonge cette idée en s'installant non plus dans le présent festivalier cannois – qui correspond à la dimension journalistique du texte – mais dans une histoire du cinéma plus ample : celle des films ayant traité avant *Tel père, tel fils* du sujet de l'échange de nourrissons à leur naissance. Les deux exemples cités sont la célèbre comédie *La vie est un long fleuve tranquille* d'Étienne Chatiliez (1988) et le mélodrame *Le Fils de l'autre* de Lorraine Lévy (2012). Ils servent en quelque sorte de paravents pour affirmer la grandeur du film de Kore-eda : c'est une manière de rendre compte de l'ampleur métaphysique de *Tel père, tel fils* via sa visée « universelle » qui échappe aux « petits films de famille » pré-cités. Les références jouent en faveur du film de Kore-eda et élargissent la portée d'un texte qui cherche à éviter les écueils critiques liés à la découverte d'un film dans le cadre d'un grand festival de cinéma. Il s'agit bien ici de résister à l'instantanéité de la projection et de rendre compte, avec un souci de description déterminant, de toute l'ampleur majestueuse du film de Kore-eda.

À CONSULTER



Filmographie

Films de Kore-eda

Maborosi, DVD, Potemkine, 2010.
After Life, DVD, Potemkine, 2010.
Nobody Knows, DVD, TF1 Vidéo, 2005.
Still Walking, DVD, Pyramide Vidéo, 2009.
Air Doll, DVD, Paradis Distribution, 2011.
I Wish, DVD, Wild Side, 2012.
Tel père, tel fils, DVD, Wild Side, 2014.

Autour du film

Luigi Comencini, *L'Incompris*, DVD, Carlotta, 2011.
Steven Spielberg, *A.I. Intelligence artificielle*, DVD, Warner Bros., 2002.

Bibliographie

Critiques de *Tel père, tel fils*

Christophe Carrière, « Hirokazu Kore-eda, un maître se lève », *L'Express*, 25 décembre 2013.
Samuel Douhaire, « Naissance d'un père », *Télérama*, 27 décembre 2013.
Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 24 décembre 2013.
Gérard Lefort, « Hirokazu Kore-eda dans l'arène familiale », *Libération*, 23 décembre 2013.
Thierry Méranger, « Airs de famille », *Cahiers du cinéma* n°696, janvier 2014.
Jean-Dominique Nuttens, « Comme une estampe de Hiroshige », *Positif* n°635, janvier 2014.
Thomas Sotinel, « Douceur des échanges en milieu familial », *Le Monde*, 13 mai 2013.

Sur Hirokazu Kore-eda

Thierry Méranger, « Contre l'oubli », *Cahiers du cinéma* n°615, septembre 2006.
Thierry Méranger, « Rôle(s) de père(s) », entretien avec Kore-eda, *Cahiers du cinéma* n°696, janvier 2014.

Ouvrages sur le cinéma japonais

Donald Richie, *Le Cinéma japonais*, Éditions du Rocher, 2005.
Max Tessier, *Le Cinéma japonais*, Armand Colin, 2005.
Shigehiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Cahiers du cinéma, 1998.
Donald Richie, *Ozu, Lettre du blanc*, 1980.

Jean Narboni, *Mikio Naruse, les temps incertains*, Cahiers du cinéma, 2006.

Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, 2008.

Charles Tesson, *Akira Kurosawa*, Cahiers du cinéma, 2008.

Sitographie

Christophe Honoré, « Kore-eda, un théorème japonais », Catalogue du festival du film de La Rochelle, 2006.

<http://www.festival-larochelle.org/taxonomy/term/293>

Nicolas Bardot, « Entretien avec Hirokazu Kore-eda », *Filmdeculte.com*, 2012.

<http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Hirokazu-Kore-Eda-14943.html>

Patrick Norrie, « Hirokazu Koreeda's Top 10 Films You Should See », *Theculturetrip.com*, 2013.

<http://theculturetrip.com/asia/japan/articles/hiro-kazu-koreeda-s-top-10-films-you-should-see/>

Raphaël Clairefond et Maroussia Dubreuil, « Entretien : 3 faits divers », *Cineloop.com*, 2013.

<http://cineloop.com/post/71846175391/entretien-3-faits-divers-3-films-par-kore-eda>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Enchantement et cruauté

Si l'œuvre de Hirokazu Kore-eda s'affirme par sa cohérence, elle demeure soumise à une évolution constante. Exhalant une délicatesse inédite, tendant à l'épure, *Tel père, tel fils* et son récit de paternité passé au crible d'un fait divers tragique témoignent d'un art de la nuance et d'une justesse d'observation remarquables. Le film se maintient à distance égale de la fable sociale, de l'étude de mœurs et du mélodrame en s'appuyant sur les valeurs cardinales d'un cinéma marqué par l'empreinte des documentaires réalisés par Kore-eda à ses débuts. La plus noire cruauté y côtoie une puissance d'enchantement toujours renouvelée, devant essentiellement – et plus que jamais dans *Tel père, tel fils* – à la faculté innée du cinéaste à saisir les plus infimes miroitements de l'enfance.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, il a rédigé les dossiers sur *Noi Albinoi* (2006), *La Famille Tenenbaum* (2008), *Grizzly Man* (2009), *Bamako* (2011), *Burn After Reading* (2013) et *Au nom du peuple italien* (2014).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC