



HAL
open science

Le traitement des espaces domestiques et publics dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda : vers une politisation de la mise en scène ?

Suzanne Lefèvre

► To cite this version:

Suzanne Lefèvre. Le traitement des espaces domestiques et publics dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda : vers une politisation de la mise en scène ?. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03157777

HAL Id: dumas-03157777

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03157777>

Submitted on 3 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Mention : Cinéma et audiovisuel
Parcours : Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire de master 2

LE TRAITEMENT DES ESPACES DOMESTIQUES ET PUBLICS
DANS LES DRAMES FAMILIAUX D'HIROKAZU KORE-EDA : VERS
UNE POLITISATION DE LA MISE EN SCÈNE ?

Suzanne LEFÈVRE

Sous la direction de Antoine GAUDIN

Septembre 2020

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Antoine Gaudin, pour avoir cru en mon travail, pour ses conseils et ses retours minutieux au cours de ces trois années. Merci également pour m'avoir donné les outils méthodologiques indispensables à l'analyse de la mise en scène de l'espace lors de son séminaire de Master 1.

Je remercie ma mère pour son soutien inébranlable, pour avoir relu intégralement mon travail, pour m'avoir redonné plusieurs fois l'énergie de continuer et pour m'avoir invité à changer de perspective quand je me retrouvais face à une impasse.

Merci à ma sœur, Marie-Charlotte pour son soutien et son aide spontanée. Merci à Rémi pour avoir cru en moi et pour m'avoir sans cesse encouragée et soutenue.

Merci à mon père, Thérèse, Francis, Elodie, Laetitia, Isabel et Noémie pour leurs encouragements réguliers.

Je remercie Jeanne pour son soutien et ses précieux conseils. Merci à Floriane et Juliette pour le soutien mutuel lors de l'élaboration du mémoire.

Je remercie également les enseignants de la licence et du master de cinéma de Paris 3, qui, grâce à leurs séminaires, ont alimenté ma réflexion : un remerciement particulier à Charles Tesson, à Evgenia Giannouri et à Pascal-Alex Vincent.

Sommaire

Introduction	p.7
Partie I : L'espace « géo-architectural » dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda : l'espace du quotidien familial	p.17
A) La ville et ses « non-lieux », caractéristiques de la ville « surmoderne »	p.17
a) <i>Tokyo mise en scène par Hirokazu Kore-Eda, ville surmoderne ?</i>	<i>p.21</i>
b) <i>Tokyo dépeinte par Hirokazu Kore-Eda : une ville surmoderne où des îlots d'humanisme persistent</i>	<i>p.38</i>
B) La mise en scène de l'habitat urbain : des « maisons » interchangeableables	p.45
a) <i>Hirokazu Kore-Eda héritier de Yasujirô Ozu comme témoin de l'impact de la société en transformation sur la cellule familiale</i>	<i>p.45</i>
b) <i>Des logements urbains symptomatiques de la ville surmoderne</i>	<i>p.48</i>
c) <i>Une affaire de famille : des contrastes de logements et de modes de vie</i>	<i>p.64</i>
C) Une mise en scène qui traduit une aspiration au retour à l'habitat « traditionnel » et aux espaces naturels	p.75
a) <i>Le magnétisme de la nature</i>	<i>p.75</i>
b) <i>Le rôle de la nature dans les relations familiales au sein des drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda</i>	<i>p.80</i>
c) <i>Notre Petite Sœur : mise en scène d'une communauté féminine utopique au sein d'une maison familiale traditionnelle</i>	<i>p.91</i>
Partie II : L'espace affectif et relationnel : la maison menacée par le délitement familial ...	p.99
A) La mise en scène des repas : l'espace filmique comme expression d'une situation domestique.....	p.99
a) <i>La signification culturelle du repas dans le cinéma japonais</i>	<i>p.100</i>
b) <i>Des repas illustratifs d'une situation familiale</i>	<i>p.102</i>
c) <i>Des repas générateurs de nouvelles situations familiales</i>	<i>p.106</i>
B) Des situations personnelles et familiales propices à la perte de la maison comme point de repère	p.113

C) Expressions spatiales du décentrement intérieur	p.125
a) <i>Étude de cas de Nobody Knows</i>	p.125
b) <i>Décadrer pour exprimer le décentrement intérieur des personnages</i>	p.130
c) <i>La question des marges esthétiques et politiques chez Kore-Eda : déplacer le regard</i>	p.133

Partie III : La politisation de l'espace mis en scène dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda p.138

A) Le réinvestissement des espaces publics comme symptôme de la faillite de l'espace domestique	p.138
a) <i>Le décentrement intérieur exprimé par la fuite de l'espace domestique et par les errances dans les espaces publics</i>	p.138
b) <i>La perte des fonctions premières de la maison : transfert de l'espace domestique à l'espace public</i>	p.149
B) Le microcosme de la maison en miroir au macrocosme de la société : la perte de la « maison-centripète » comme métaphore politique	p.155
C) L'espace politique, facteur de déséquilibre de l'espace domestique koreedien	p.164
a) <i>L'intrusion insidieuse de l'espace politique à travers le poids des conventions : un modèle familial conformiste remis en question</i>	p.164
b) <i>L'intrusion concrète de l'espace politique, incarné par les institutions</i>	p.167
c) <i>Une affaire de famille : aboutissement de la politisation de l'espace du film pour un cinéma engagé contre les pouvoirs publics</i>	p.170

Conclusion p.186

Bibliographie p.189

I. Cinémas asiatique et japonais	p.189
– Hirokazu Kore-Eda	p.190
1) Dossiers de presse.....	p.191
2) Dossiers pédagogiques	p.191
II. L'espace	p.192
– au cinéma	p.193
– au Japon	p.194

- la maison	p.195
III. Le Japon	p.195
IV. Ouvrages généraux sur le cinéma / théories du cinéma	p.196
V. Autres références	p.197
VI. Sources vidéos	p.197
Filmographie	p.198
Annexe	p.208
Interview « Regard sur Kore-Eda Hirokazu » de Thierry Méranger (retranscription : Suzanne Lefèvre)	p.208
Résumé	p.214

Nombre de caractères pour le mémoire entier (notes et espaces compris) : 546 952

Introduction

Déjà reconnu et apprécié du public européen à la sortie de son premier long métrage de fiction, *Maborosi* (1995), qui obtient le prix Osella d'Or à la cinquante-deuxième Mostra de Venise, le réalisateur japonais Hirokazu Kore-Eda confirme sa notoriété dans les festivals internationaux avec sa récente consécration à Cannes pour la Palme d'or d'*Une affaire de famille* (2018), qui met en scène une communauté familiale fondée sur d'autres liens que les liens du sang et vivant précairement de petits larcins et d'emplois instables. Si son succès est indéniable en Europe, Hirokazu Kore-Eda est plus controversé du côté des dirigeants de son pays natal comme le montre son récent accrochage avec le premier ministre nippon, Shinzo Abe, à la sortie d'*Une affaire de famille*. Face à une prise de position ouvertement critique sur la passivité de l'État concernant la maltraitance des enfants et sur les conditions précaires de travail au Japon, le premier ministre japonais aurait qualifié ce dernier film de Kore-Eda d'« antijaponais »¹.

Le parcours du cinéaste japonais montre que cette prise de position sociale n'est pas récente et qu'elle s'inscrit dans un contexte de perte de confiance envers la politique japonaise. Hirokazu Kore-Eda naît en 1962 et grandit à Tokyo, dans un modeste deux pièces correspondant aux moyens financiers de sa famille². Après avoir fait des études de lettres, il s'intéresse au métier de scénariste et commence sa carrière de cinéaste dans le documentaire, en tant qu'assistant réalisateur. Par la suite, il réalise ses propres documentaires, qui révèlent déjà un engagement social : par exemple, *However* (1991) traite du suicide lié au monde du travail, *August without him* (1994) dresse le portrait du premier homme décédé du sida qui a affirmé publiquement son homosexualité, et *Without memory* (1996) dénonce la suppression d'aides sociales pour un homme atteint d'une maladie rare d'amnésie. Comme le souligne Thierry Méranger dans une interview donnée à l'occasion de la sortie d'*Une affaire de famille*, la prise de position sociale de Kore-Eda est présente dès ses débuts : « Donc si l'on met côte à côte ces deux films documentaires du début de carrière de Kore Eda [*Lessons from a calf* (1991) qui montrent une expérience pédagogique sur des élèves travaillant à partir d'un veau, et *However*], on voit qu'on a deux tendances extrêmement fortes de ce qui constitue son cinéma aujourd'hui : d'un côté cette façon de faire vivre les enfants devant la caméra, et puis de l'autre une dimension bel et bien sociale, une dimension bel et bien revendicative qui constitue finalement une façon de montrer une société par l'arrière. Choisir un angle d'attaque qui n'est bien évidemment pas un angle d'attaque officiel. »³.

1 MESMER Philippe, « La palme de la brouille entre Kore-eda et le gouvernement nippon », *Le Monde.fr*, 11 déc. 2018

2 Entretien avec Kore-Eda, Extrait de l'émission « Story Movies », Bonus DVD *Une affaire de famille*, Le Pacte, 2018.

3 MÉRANGER Thierry, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), Le Pacte, 2018

Les années 1990 (donc période du début de carrière de Kore-Eda) au Japon sont mouvementées socialement, politiquement et économiquement parlant : par la mort de l'empereur Hirohito en 1989, s'ouvre une nouvelle ère, l'ère Heisei. L'éclatement de la bulle spéculative dans les années 1990 marque le déclin de l'économie après des années d'opulence, l'attentat au gaz sarin dans un métro à Tokyo par la secte Aum (dont il est question dans le long métrage de Kore-Eda, *Distance*) et le tremblement de terre de Kobe en 1995 choquent profondément la population japonaise¹. Le déclin de l'économie japonaise dans les années 1990 a une conséquence certaine sur le système de production cinématographique. Lorsque Hirokazu Kore-Eda commence sa carrière, le cinéma japonais est en perte de vitesse. Comme l'a fait remarquer Frédéric Monvoisin dans *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui* : « Les cinéastes qui apparaissent à cette période ont de singulier que, s'ils rencontrent une reconnaissance artistique internationale, ils semblent complètement ignorés voire méprisés sur le marché japonais. », en nuancant toutefois le constat à propos de Kore-Eda : « La situation est assez similaire pour Kore-Eda Hirokazu [...], même si son travail semble plus accepté comme en témoigne sa récompense comme meilleur réalisateur pour *Still Walking* aux Asian Film Awards 2009. »² Hirokazu Kore-Eda fait partie des cinéastes de la « Nouvelle Vague Rikkyo », qui regroupe des cinéastes japonais de la même génération ayant commencé le cinéma dans les années 1990 et qui ont bénéficié de l'enseignement, à sensibilité française, du professeur Shigehiko Hasumi. Dans les œuvres de la « Nouvelle Vague Rikkyo », la question de la situation familiale, représentative de la situation sociale et politique du pays, est un motif récurrent. Kore-Eda est reconnu dans la sphère de la critique française, notamment par les *Cahiers du Cinéma*, comme cinéaste de la famille et de l'enfance avant tout. Ainsi, Hirokazu Kore-Eda est aussi baigné de culture occidentale, du fait de son affinité avec le public européen (ses films rencontrent davantage de public et de succès dans les festivals et les salles européens/nnes qu'au Japon et sa collaboration récente avec deux symboles du cinéma français, Catherine Deneuve et Juliette Binoche, dans *La vérité* en témoigne aussi), et du fait de son affiliation au mouvement « Rikkyo », associé à la politique des auteurs, qui a été théorisée par François Truffaut dans les *Cahiers du cinéma* de février 1955³. Mais malgré cela, il ne faut pas négliger le contexte politico-socio-culturel, qui continue à imprégner Kore-Eda dans la réalisation de ses films.

Même si Hirokazu Kore-Eda a réalisé des documentaires, des clips, des séries télévisées et des films de genre, il est avant tout reconnu par les festivals et les publics européen et international

1 THOMAS Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui: cadres incertains*, Presses universitaires de Rennes., Rennes, 2009, 307 p.

2 MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui: Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hong Kong*, Armand Colin., Paris, 2015, 173 p.p.82

3 TRUFFAUT François, « Ali Baba et la " politique des auteurs " », in *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 45-47.

pour ses films de fiction sur la famille. Neuf de ses longs métrages de fiction ont pour thème central la famille : *Nobody Knows* (2004), *Still Walking* (2008), *I wish, nos vœux secrets* (2011), *Tel père, tels fils* (2013), *Notre petite sœur* (2015), *Après la tempête* (2016), *Une affaire de famille* (2018), qui a obtenu la Palme d'or 2018 au festival de Cannes, et son tout dernier film *La vérité* (2019). Kore-Eda est un réalisateur traversé par un questionnement continu sur la définition de la famille, qui se traduit par une mise à mal constante du noyau familial représenté dans ses films. Dans un style épuré et dénué de spectaculaire, Kore-Eda met en scène le délitement des familles en puisant dans la réalité, que ce soit dans son expérience (*Still Walking* est un film qui s'inspire de ses souvenirs et qui est un hommage à sa mère disparue deux ans avant le tournage¹ ; la petite maison d'*Une affaire de famille* comporte des similitudes avec sa maison d'enfance²), ou en s'inspirant de faits divers (*Nobody Knows* est tiré d'une histoire vraie d'abandon d'enfants par leur mère dans le Tokyo des années 1980³, *Tel père, tel fils* relate les échanges d'enfants à la maternité qui ont sévi au Japon dans les années 1950 à 1970⁴ et *Une affaire de famille* est inspirée d'un fait divers sur une famille d'Osaka non biologique, qui pratiquait le vol à l'étalage⁵). Le déséquilibre familial, fil rouge des chroniques familiales de Kore-Eda, s'explique bien souvent par un décès, un divorce ou par toutes sortes de recompositions de la structure familiale. Thierry Méranger dans une interview explique ainsi : « En réalité, ce que montre Kore-Eda, c'est tout ce qui peut arriver, ce sont toutes les distorsions que peut subir la famille. Ce sont des familles qui subissent des ablations, des membres qui disparaissent, qui, parfois, réapparaissent, ou un peu sous une autre forme, des recompositions, des mélanges. Et puis à l'arrivée, reste une somme de solitudes et des gens qui ont la possibilité, parfois, de s'agréger les uns aux autres. C'est en tout cas un regard extrêmement corrosif de mon point de vue sur la notion de famille. Donc oui, Kore-Eda est le cinéaste de la famille, mais il est le cinéaste d'une famille tourmentée, d'une famille qui ne va jamais de soi, parce que la grande question de l'œuvre de Kore-Eda c'est : la famille est-elle possible ? Et sur quoi repose-t-elle ? Quelles sont les conditions d'existence de la famille ? »⁶.

1 KURUDA Yuko, « *Making-of* » - Bonus de *Still Walking*, Pyramide, 2008.

2 Entretien avec Kore-Eda, extrait de l'émission « Story Movies » - Bonus DVD *Une affaire de famille*, *op. cit.*

3 TEMMAN Michel, « Un fait divers qui a ébranlé le Japon », *Liberation.fr*, https://next.liberation.fr/cinema/2004/11/10/un-fait-divers-qui-a-ebbranle-le-japon_498984, 10 novembre 2004

4 VAULERIN Arnaud, « Au Japon, une vie à rembourser pour un échange de bébés », *Liberation.fr*, https://www.liberation.fr/planete/2013/12/19/au-japon-une-vie-a-rembourser-pour-un-echange-de-bebes_967910, 19 décembre 2013

5 Goudet Stéphane et Niogret Hubert, « Critique du film « Une affaire de famille » de Hirokazu Kore-eda et entretien avec le réalisateur », in *Positif*, no 694, décembre 2018. Hirokazu Kore-Eda : « J'ai eu alors connaissance d'un fait divers sur une famille d'Osaka, famille qui n'était pas une famille de sang et qui volait des objets pour ensuite les revendre. On a fini par les arrêter parce qu'on a découvert chez eux deux cannes à pêche volées, qu'ils avaient gardées. La première image que j'ai eue pour un film, c'était donc celle d'un père et de son fils pêchant avec des cannes à pêche volées. »

6 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), *op. cit.*

Dans cette série de films, ce que semble attaquer Kore-Eda, c'est le poids du conventionnalisme sur les familles japonaises, fondé sur le paternalisme et le conservatisme (la famille nucléaire, avec un père garant de l'économie du foyer grâce à un métier bien rémunéré, une mère qui s'occupe de ses enfants et de la maison, des enfants sages et bons élèves, habitant dans une grande maison pavillonnaire, et ayant une voiture familiale), qui empêche les familles décomposées ou recomposées de s'épanouir. C'est dans *Une affaire de famille* que cet affront au conventionnalisme familial est le plus marqué : il montre que la fondation d'une cellule familiale repose nullement sur les liens du sang donne lieu à une communauté bien plus harmonieuse que celle liée par les liens du sang et conventionnelle présentée dans *Still Walking* par exemple. Dans une interview, Kore-Eda souligne lui-même sa remise en cause perpétuelle du conventionnalisme familial à travers ses films qui présentent des cellules familiales réinventées, et en particulier dans *Une affaire de famille* : « L'origine du projet, c'est qu'après avoir réalisé *Tel père, tel fils* [qui raconte l'histoire de deux familles qui, après six ans, se rendent compte que leurs enfants ont été échangés à la maternité, remettant alors en question la primauté des liens du sang dans la définition de la parentalité] en 2013, qui traitait à ce moment-là de la parentalité et du lien, je me suis dit pourquoi ne pas raconter l'histoire d'une famille qui ne serait pas unie par les liens du sang. J'avais envie, en fait, de bouleverser l'ordre moral et de tordre l'idée que l'on se fait de la famille traditionnelle. »¹

Par définition, l'espace privilégié dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda est l'espace du quotidien des familles : celui de l'espace domestique, la maison, et celui des environs de la maison, les espaces publics, la ville et la périphérie, essentiellement, mais aussi, occasionnellement, la campagne. Les personnages de ces films circulent de l'espace domestique aux espaces publics, sillonnent les espaces publics en empruntant les voies piétonnes ou ferroviaires (les trains, motif récurrent chez Kore-Eda, ne sont pas sans rappeler ceux de Yasujirô Ozu qui ponctuent ses films), sont parfois contraints de rester dans l'espace domestique, faisant surgir le thème du huis-clos (*Nobody Knows*, *Une affaire de famille*), ou de s'en séparer (à la fin d'*Une affaire de famille*). Mais un troisième type d'espace, plus abstrait, fait partie de ces environnements quotidiens : celui de la politique, incarné par les institutions, le contexte social et les conventions. Cet « espace politique », au sens de l'espace abstrait du pouvoir étatique, s'immisce souvent dans l'espace domestique sous diverses formes : le poids de l'image conventionnelle de la famille japonaise, des problèmes sociaux entraînés par celles-ci (maltraitance des enfants, pauvreté, hiérarchie familiale...), l'intrusion des médias et de la police dans la cellule familiale et l'espace

1 CINÉ+, Interview d'Hirokazu Kore-Eda, Bonus DVD *Une affaire de famille*, Le Pacte, 2018.

domestique (*Une affaire de famille*) causant la perte de l'un et de l'autre. Bien souvent, dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, cet espace est dépeint péjorativement et a une influence néfaste voire dévastatrice sur l'espace domestique. Espace domestique, espaces publics et espace politique constituent cette dimension spatiale du quotidien familial et sont en cela des enjeux majeurs des drames familiaux de Kore-Eda.

De manière logique, par « espace domestique » nous entendons « maison ». L'adjectif domestique a pour origine étymologique latine « domus » qui désigne en effet la maison ; il qualifie ce « qui concerne la vie à la maison, la famille » d'après le dictionnaire *Le petit Robert*. L'espace domestique relève donc de l'espace privé, intime, dans lequel vivent, se construisent et évoluent des individus isolés ou une communauté, généralement une famille. L'espace domestique a pour fonction première de subvenir aux besoins physiologiques de ses occupants et a pour cela une économie et des règles propres, différentes des espaces publics. Par « maison », nous désignons habituellement la structure solide, le bâtiment, qui abrite une communauté et qui la sépare du domaine public par des murs. Mais la maison, à proprement parler, ne se résume pas qu'à ces fonctions physiologiques. En effet, étant le lieu commun et quotidien d'une même famille, le lieu constitutif de ses liens, caché du regard des autres, c'est aussi un lieu affectif, un lieu d'enracinement dans le monde (à l'image de l'arbre qui s'enracine quelque part). Structure essentielle pour l'équilibre psychique et pour la construction de soi, la maison est indispensable à l'épanouissement de soi à l'extérieur de la maison. C'est un endroit qui permet le retrait nécessaire à la vie sociale, un point de repère, un centre géographique et mental. L'expression se sentir « comme à la maison », qui désigne le fait de se sentir bien, de se sentir protégé et d'avoir sa place dans le monde, met en exergue les fonctions psychologique et existentielle qui lui sont associées.

Cependant, ce sentiment de protection et d'équilibre psychologique n'est possible que dans un environnement sain, dépendant de la situation de la communauté familiale. Mona Chollet souligne le rôle fondamental de l'équilibre au sein de la maison pour l'épanouissement de la communauté et des individus : « Si les maisons sont des « moules psychologiques », pour reprendre l'expression d'Alain de Botton, ce n'est pas seulement par leur salubrité, leur confort et leur esthétique, mais aussi par les configurations relationnelles qu'elles autorisent. A travers le rapport à soi et aux autres qu'elles interdisent ou qu'elles favorisent, elles permettent ou empêchent l'épanouissement de certains pans de nous-mêmes, réalisent ou laissent endormies certaines de nos potentialités. »¹ Le bâtiment solide qui permet de subvenir aux besoins naturels de la maisonnée se

1 CHOLLET Mona, *Chez soi : une odyssée de l'espace domestique*, La Découverte., Paris, 2016, 359 p., p.261

conjugue aux fonctions et valeurs constitutives, psychologiques et existentielles du « chez soi » pour créer le concept de maison. Nous nous accorderons sur la maison définie par Benoît Goetz dans *Théorie des maisons* : « Bref, la maison, au sens que je cherche à déterminer, n'est pas un type architectural, comme la villa ou le pavillon. Une maison, c'est une manière d'être, un mode de comportement. « Ce n'est qu'en habitant qu'on fait vraiment de la maison une maison. » » (Martin Heidegger pour la dernière phrase).¹ Benoît Goetz souligne la valeur existentielle de la maison, en ajoutant : « Je dirais, de manière simple et quasiment enfantine (il y a beaucoup d'enfance dans ce thème de la maison) que nul n'existe sans habiter (peu ou prou). Et qu'il n'est pas possible d'habiter sans maison, pas plus qu'il n'est possible d'être humain sans culture ni langage. Or le langage et la pensée appartiennent aussi à la maison. »². Nous nous accorderons également au point de vue d'Alain de Botton, qui qualifie la maison de « moule psychologique »³, « refuge non seulement physique, mais aussi psychologique » et de « gardienne d'identité »⁴ et à celui de Mona Chollet, pour qui la maison est « un second vêtement ». Elle écrit : « Comme lui [le second vêtement], quoique à un autre niveau, elle protège, dissimule, elle assure le bien-être du corps, elle offre un minimum de surface sociale et permet une forme d'expression. Ne pas pouvoir s'extraire de la multitude, échapper à son harcèlement, se soustraire aux regards, refermer une porte derrière soi, arpenter quelques mètres carrés où l'on est souverain, souffler, reprendre des forces, faire ses besoins, se laver, se préparer à manger, entreposer en lieu sûr les objets auxquels on tient, c'est n'avoir qu'un vêtement sur les deux qui nous sont nécessaires. »⁵ La maison comme point de repère psychique est dépendante de la situation familiale, mais est indispensable à la construction de soi et à l'équilibre intime. Le foyer, qui désigne non seulement l'espace concret de la maison, mais aussi les occupants de la maison eux-mêmes, souligne le rôle de point de repère, de noyau, d'enracinement de la maison : le terme de foyer désigne le feu unificateur au cœur des maisons dépourvues de chauffage ; c'est la chaleur du foyer qui réunit les occupants de la maison pour manger et échanger. « Le sens topologique, anthropologique, voire ontologique de la maison s'organise autour de la notion de *foyer*. » écrit encore Benoît Goetz.⁶

De prime abord, il pourrait paraître étrange d'insister sur le rôle psychologique de la maison dans une culture (la culture japonaise) où le groupe prime sur l'individu.⁷ Cependant, comme le

1 GOETZ Benoît, *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise*, Verdier., Paris, « Art et architecture », 2011, 217 p., P.100-101

2 *Ibid.*, p.104

3 BOTTON Alain de, *L'Architecture du bonheur*, Le Livre de Poche., Paris, 2009, 336 p., p.132

4 *Ibid.*, p.16

5 M. Chollet, *Chez soi, op. Cit.*, p.69

6 B. Goetz, *Théorie des maisons, op. cit.*, p.107

7 BENEDICT Ruth, *Le Chrysanthème et le sabre*, traduit par Lise Mécréant, Picquier., Arles, 1946, 350 p.

souligne Thierry Paquot : « Plus l'individualité d'un sujet s'affirme, plus la distinction entre « privé » et « public » lui paraît essentielle. »¹. Or Benjamin Thomas dans *Cinéma japonais contemporain, cadres incertains*, insiste sur le fait que le Japon, aujourd'hui, traversé par des questionnements identitaires liés au poids de l'Histoire, est entré dans une ère de l'individualisme de plus en plus affirmé. Il cite le professeur Kazuhiko Yatabe, qui résume les années 1980 au Japon ainsi : « D'une, la société japonaise devient plurielle. »². Par conséquent, à l'ère de l'individualisme en hausse au Japon, la séparation des espaces publics et des espaces privés s'actualise et, de ce fait, les formes de l'habitat évoluent, entraînant également une redéfinition de la cellule familiale.

En complémentarité de l'espace domestique, les espaces publics correspondent aux lieux accessibles à tous, aux lieux qui englobent les maisons. Thierry Paquot explique que les espaces publics « désignent les endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité. » : places, rues, parvis, boulevards, jardins, parcs, plages, sentiers forestiers... « Bref, le réseau viaire et ses à-côtés qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité. »³ L'espace domestique et les espaces publics sont deux espaces de nature et d'autonomie différentes, qui s'imbriquent mais ne se mêlent pas, séparés physiquement par les murs de la maison ou par les clôtures du jardin, mais qui se complètent et dépendent l'un de l'autre pour former l'espace global occupé par l'être humain (l'écoumène, en opposition à l'espace naturel qui ne comporte pas de trace de société humaine) et dans lequel celui-ci évolue. La circularité entre ces deux espaces est nécessaire. L'être humain vit dans une interaction continuelle entre ces deux espaces : s'il ne sort pas de l'espace domestique, ce dernier se transforme en prison ou en exclusion sociale totale, s'il n'y a qu'espaces publics, il y a perte de l'espace domestique, c'est le cas des sans domiciles fixes. Chacun de nous a besoin de ces deux types d'espace pour devenir pleinement humain : l'espace domestique, sphère de la nécessité et de l'intimité, permet de subvenir à ses besoins naturels, les espaces publics permettent de se sociabiliser et d'exister politiquement. Bien que notre travail ne porte pas spécifiquement sur l'espace au cinéma, et plus précisément dans les drames familiaux de Kore-Eda, celui-ci est donc fondé sur deux catégories de l'espace référent (l'espace domestiques et les espaces publics), donc qui existent en dehors du cinéma, dans le monde « réel », mais qui sont réinvesties dans les longs métrages sur la famille de Kore-Eda et qui sont reconstruites par le médium cinéma⁴.

1 PAQUOT Thierry, *L'espace public*, La découverte., Paris, « Repères », 2009.p.67

2 Kazuhiko Yatabe, « La Société japonaise et la modernité », E. Douille-Feer (dir.), *Japon, le renouveau ?* Paris, La Documentation française, 2002 In : B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui...*, op. Cit. p.16,

3 T. Paquot, *L'espace public*, op. cit., p.3

4 Il est important de rappeler le statut de l'espace au cinéma. Comme l'écrit Antoine Gaudin : « S'il peut rendre l'espace du monde plus fidèlement que les autres arts, le cinéma ne nous montre pas le monde tel qu'il nous est perceptible : il le change en monde filmé, et nous en donne une nouvelle perception. [...] Ce que le cinéma réalise,

Du point de vue de notre conception de la maison, la perte de la maison peut s'effectuer à deux niveaux : au niveau concret, c'est la perte du bâtiment ; au niveau abstrait, c'est la perte de son fonction psychologique. Il est possible de perdre son point d'ancrage existentiel non pas seulement par une expulsion physique de l'espace domestique, mais aussi par un déracinement psychologique. L'espace domestique en proie à des dissensions plus ou moins graves au sein de la maisonnée, parce qu'il n'est pas ou plus synonyme de structure psychologique équilibrante, n'est plus maison au sens où nous l'entendons dans ce travail. C'est pourquoi la question de la mise en scène de l'espace domestique et des espaces publics est si centrale dans les chroniques familiales d'Hirokazu Kore-Eda. Que se passe-t-il lorsque les fonctions et les valeurs associées à la maison sont misent à mal ? Comment la perte d'un refuge, du sentiment de se sentir chez soi et d'avoir une place dans le monde, d'être protégé et enraciné, se manifeste-t-elle dans la mise en scène de l'espace et de la maison en particulier ? Comment les déplacements des personnages participent-ils à mettre en scène une errance causée par la perte symbolique de la maison ? Dans la filmographie d'Hirokazu Kore-Eda, les maisons et la manière de les habiter, « l'espace vécu »¹, sont affectées d'une part par l'architecture et d'autre part par tous les drames familiaux qui s'y jouent. Le délitement de l'espace domestique, effectif et symbolique, se perçoit en grande partie dans la mise en scène de la maison, des déplacements des personnages mais aussi dans celle des repas. Parce que Kore-Eda met en scène des délitements familiaux plus ou moins prononcés, la remise en question de l'espace domestique comme « maison » est un des enjeux de ses drames familiaux. La manière d'être au monde de la famille et des individus qui la constituent se traduit alors par une mise en scène de ces espaces quotidiens, teintée du point de vue du réalisateur. Les espaces publics deviennent parfois signes de ce déracinement, investis par des personnages en errance existentielle. Entre alors en jeu « l'espace politique ». Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, traversés par le déchirement de la cellule familiale, cet espace politique est connoté péjorativement. En effet, l'intrusion de l'espace politique, concrète ou abstraite, au sein de l'espace domestique, participe à détruire les maisonnées, traduisant le point de vue critique de Kore-Eda sur la politique japonaise. Plus largement c'est donc la mise en scène de l'espace quotidien, de la circulation des personnages dans ces deux espaces, de leur manière d'habiter les espaces, qui prend un sens politique. Il y a alors création d'un espace politisé à travers la mise en scène spatiale, expression du regard engagé du réalisateur. Cela nous amène alors à nous poser la question suivante :

ce n'est donc pas une duplication de notre espace sensoriel ; bien plutôt, il en propose une substitution : l'ouverture, pendant le temps du film, d'un nouvel espace de couplage dynamique de l'homme avec le monde. » Gaudin Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Armand Colin., Paris, 2015, 215 p., p.58-59

1 *Ibid.*, p.54

En quoi la mise en scène des espaces quotidiens dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda reflète-elle un point de vue critique à l'égard de la politique sociale japonaise ?

Afin de répondre à cette question, nous nous appuyerons sur l'analyse d'un corpus regroupant les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, en nous concentrant sur deux films en particulier, qui font preuve d'un engagement plus radical à travers la mise en scène de l'espace : *Nobody Knows* et *Une affaire de famille*. En effet, ces deux films sont infiniment riches du point de vue de la mise en scène de l'espace du quotidien à portée politique. Bien que stylistiquement différents, ces deux films paraissent dialoguer sur la question du rôle de la politique dans la perte de la maison comme centre psychique, sur la remise en question du conventionnalisme de la famille, et sur l'acte engagé que représente aussi la visibilité des marges sociales. Ces deux films sont les plus éminemment engagés socialement et politiquement parlant. Bien que ces films nous semblent être les éléments fondateurs de la politisation de la mise en scène spatiale, ceux-ci entrent en résonance avec le reste de la série familiale de Kore-Eda sur ces questions. C'est pourquoi les autres drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, bien que moins sollicités, compléteront donc notre corpus. Nous considérerons les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda comme reflets de questionnements dépendants du contexte de production et comme réponses à ces questionnements, comme une caisse de résonance aux problématiques d'une société, comme une unité de sens autonome qui s'inscrit dans un contexte particulier, celui du Japon actuel, lui-même traversé par des problématiques sociales, politiques et culturelles¹.

Nous tenterons de répondre à ce questionnement à partir de l'analyse filmique de la mise en scène de l'espace dans ces films, nourrie d'un arrière plan culturel sur la question spatiale au Japon. Dans le but de répondre à notre problématique, plusieurs approches de l'espace filmique seront mobilisées lors de l'analyse interne de ces films. Par une approche de l'espace filmique à la fois scénographique (concentrée sur l'espace de la diégèse comme espace continu), sémiologique (qui consiste à étudier la mise en scène de l'espace comme signe), narratologique (qui concerne la structure du récit) et, plus occasionnellement, plastique (fondée sur l'espace autonome de l'image en tant qu'elle ne renvoie pas à l'espace référent, où la composition de l'image en terme de formes et de couleurs est centrale) et phénoménologique (fondée sur les sensations du spectateur provoquées par la mise en scène de l'espace), nous questionnerons d'une part, l'espace tridimensionnel de la fiction

¹ Cette approche s'inspirera alors de celle adoptée par Benjamin Thomas dans *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains, op. cit.*

et d'autre part, l'espace de l'image, construit par les matériaux de la mise en scène¹.

Dans une première partie, nous montrerons que l'espace du quotidien, l'espace « géo-architectural » des drames familiaux de Kore-Eda, ainsi que sa mise en scène sont hétérogènes et qu'ils témoignent déjà du regard critique de Kore-Eda sur la politique architecturale du pays. L'espace quotidien urbain, dans lequel sont baignées de nombreuses familles déchirées, est majoritairement connoté péjorativement et devient l'origine d'un délitement familial. Dans une seconde partie, nous démontrerons néanmoins que ces délitement familiaux, bien que fortement influencés par l'environnement, n'ont pas pour seule origine les effets négatifs de l'espace quotidien. Ces désagréations familiales affectent la maison elle-même et occasionnent des décentrement intérieurs, traduits par la mise en scène de l'espace et causés par la perte de la maison comme centre psychique. Pour finir, nous expliquerons la raison pour laquelle le décentrement interne, entraîné par la perte de la maison comme point de repère psychique et conduisant à un réinvestissement des espaces publics sous forme d'errance notamment, traduit un regard éminemment critique sur l'espace politique, ce qui nous amènera à considérer la mise en scène de l'espace à la fois comme symptôme et outil de l'engagement du réalisateur.

1 A. Gaudin, *L'espace cinématographique*, *op. cit.*

Partie I : L'espace « géo-architectural »
dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda :
l'espace du quotidien familial

A) La ville et ses « non-lieux », caractéristiques de la ville « surmoderne »

Dans *Non-lieux*, essai publié en 1992, l'anthropologue du quotidien Marc Augé étudie le phénomène de ce qu'il appelle la « surmodernité ». La « surmodernité » se caractérise par trois figures de l'excès : la « surabondance événementielle », qui provient d'un besoin constant de donner du sens au monde qui nous entoure, « l'individualisation des références » liée au renforcement de l'individualisme et de l'ego, et la « surabondance spatiale », causée par l'accélération des moyens de transport, les changements d'échelle engendrés par les progrès scientifiques et par la prolifération excessive d'images. C'est cette dernière figure de l'excès, la « surabondance spatiale », caractéristique de la « surmodernité », qui engendre des « non-lieux ». Pour les définir, Marc Augé oppose les « non-lieux » aux lieux anthropologiques, qui sont, par définition, des lieux « identitaires », « relationnels » et « historiques » : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens [...] »¹. Les « non-lieux » sont donc des lieux transitoires, des lieux où l'on ne s'attarde pas, qui sont construits en fonction d'une finalité, qui n'est pas communicationnelle, mais individualiste et éphémère. Marc Augé en donne quelques exemples : « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution [...] »². Ces non-lieux, typiques de la surmodernité, parce qu'ils ne sont pas destinés à créer du lien social du fait qu'ils sont « constitués en rapport à certaines fins »³ et parce qu'ils établissent une « relation » contractuelle indifférenciée avec les clients (sous forme de contrôle, de billets ou de messages écrits), génèrent « solitude et similitude »⁴. « Le non-

1 AUGÉ Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil., Paris, 1992, 149 p., p.100

2 *Ibid.*, p.101

3 *Ibid.*, p.119

4 *Ibid.*, p.130

lieu est le contraire de l'utopie : il existe et il n'abrite aucune société organique » écrit Marc Augé¹.

Dix-sept ans après que Marc Augé publie sa théorie sur la surmodernité productrice de non-lieux qui est d'une cohérence flagrante concernant les mégapoles actrices de la mondialisation, Benjamin Thomas, spécialiste du cinéma japonais contemporain, émet l'hypothèse que la majorité des œuvres des cinéastes japonais actuels est traversée par des questionnements identitaires qui se traduisent par la mise en scène de villes aux caractéristiques surmodernes². « L'absence patente de lien » et « le présent hégémonique » dont parle Benjamin Thomas concernant Tokyo, font ostensiblement référence à la raréfaction des lieux anthropologiques, remplacés par les « non-lieux » dans les villes surmodernes³.

S'appuyant sur une large palette de films japonais de 1989 à 2009, Benjamin Thomas démontre que des motifs scénaristiques et scénographiques reviennent incessamment dans ces films japonais contemporains. Parmi ces motifs récurrents symptomatiques de la surmodernité, il y a par exemple la figure de l'amnésique – ces « êtres au présent », détachés de tout lien social et de toute temporalité (ils n'ont par exemple pas de famille ou d'ancêtres, comme c'est souvent le cas chez Kiyoshi Kurosawa) –, les réminiscences traumatiques d'un passé national refoulé, la mise en scène de figures solitaires surplombant une ville ou la constitution de nouveaux cercles communautaires substituant la famille, qui passent notamment par le motif du cercle et de la nature, dans un contexte où la famille ne va plus de soi. Ces motifs traduisent en fait une crise identitaire japonaise causée par l'émergence du monde surmoderne où le présent perpétuel efface toutes traces du passé et où « solitude et similitude » ont gagné les mégapoles japonaises, coupant ainsi tout lien avec les racines du Japon traditionnel qui repose sur un modèle communautaire où l'individu passe après le groupe (que ce soit dans le monde du travail, dans le monde familial ou politique). L'émergence de l'individualité au Japon n'est que très récente à l'échelle de l'histoire du pays et résulte en grande partie d'une forte influence culturelle des États-Unis, à partir de l'occupation américaine du territoire après la Seconde Guerre mondiale de 1945 à 1952, et qui continue aujourd'hui via la mondialisation contemporaine et la diffusion mondiale du modèle américain. Une grande partie des films japonais postérieurs à 1989 met donc en scène une mutation de la culture japonaise. Celle-ci est en pleine crise culturelle, selon Masahiro Shinoda⁴, et, pour Benjamin Thomas, la mise en scène de la ville surmoderne en est un symptôme évident.

1 *Ibid.*, p. 140

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p.264

4 *Ibid.*, p.21

Kiyoshi Kurosawa, un des cinéastes japonais contemporains le plus réputé dans le monde, est aussi un des cinéastes japonais de sa génération à illustrer clairement la théorie de la surmodernité de Marc Augé dans ses films (sans que l'on sache s'il connaît lui-même cette théorie). Nombreux sont ses films – fantastiques le plus souvent car mettant en scène des fantômes – qui dressent un portrait surmoderne de la ville japonaise, la plupart du temps, Tokyo. C'est le cas dans un de ses films les plus connus, *Kairo*, qui met uniquement en scène des personnages d'une trentaine d'années, solitaires, n'ayant généralement ni ami, ni famille, et qui se réfugient devant leurs ordinateurs, se coupant du monde réel. Benjamin Thomas dira au sujet de ce film : « Certes, les personnages de *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa sont de purs « êtres au présent », au point qu'ils semblent tous issus d'une génération spontanée, sans famille, sans parents, c'est-à-dire sans lignée donc sans passé ni avenir. »¹. On reconnaît alors des similitudes avec les *hikikomori*, ces personnes, qui, au Japon, mais aussi ailleurs dans le monde, se caractérisent par une phobie sociale extrême, les conduisant à ne jamais sortir de chez eux et souvent, à se réfugier devant les écrans, s'enfermant dans une solitude sociale malade symptomatique de la surmodernité. En 2001, année où sort ce film, les *hikikomori* sont encore peu connus alors que les ordinateurs personnels se répandent avec rapidité au sein des sphères privées et inspirent encore la méfiance en tant que nouvel objet technologique. Dans le film, des fantômes sortent des ordinateurs et poussent les personnes qui se trouvent sur leur chemin à se suicider, vidant ainsi la ville de ses habitants. Les personnages du film, en plus d'incarner cet esprit surmoderne par leur solitude similaire, par leur absence de lien social et ancestral, évoluent dans un décor surmoderne, froid, vide et immaculé.

D'une manière plus réaliste et plus proche d'Hirokazu Kore-eda, Kiyoshi Kurosawa tourne en 2008 un autre film, également très connu et récompensé, *Tokyo Sonata*, qui est une véritable chronique familiale dans le Tokyo contemporain. Dans ce film, Kiyoshi Kurosawa dresse le portrait d'une famille moderne qui habite une maison tokyoïte, à côté d'une voie de chemin de fer. Dans la première partie du film, cette famille est dépeinte comme la caricature du modèle familial japonais contemporain, fondée sur un prétendu bonheur dont la réussite professionnelle, la possession d'une maison et la constitution d'une famille de un ou deux enfants seraient garants. Ainsi, la mère est une femme au foyer dévouée à l'éducation de ses deux enfants et à l'entretien de leur maison, à l'architecture intérieure occidentale, et le père, qui incarne l'autorité absolue au sein du foyer, est cadre dans une grande entreprise avant de se faire licencier. Il se préoccupe moins du bonheur de ses deux fils que de leur future réussite comme en témoigne une dispute avec son fils aîné qui souhaite s'engager dans l'armée américaine. Après son licenciement, alors que sa femme et ses

1 *Ibid.*, p.87

enfants le croient au travail toute la journée, le père mange à la soupe populaire et se rend quotidiennement à l'équivalent japonais de pôle emploi pour trouver un travail correspondant à son ancien statut décisionnel, redoutant moins le manque de ressources que le sentiment d'échec et de honte lié à sa déchéance professionnelle. Le père de famille, Ryuhei, est alors confronté quotidiennement à la froideur, à la violence et au non-sens de la ville surmoderne. Désormais exclu du système, il est témoin des défilés répétitifs et absurdes de *salaryman* se rendant aux bureaux et des écoliers allant à l'école, qui sont caricaturés sur le modèle des moutons de Panurge, se déplaçant en groupe, dans une même direction, au même rythme de marche et aux mêmes heures. La descente aux enfers de Ryuhei est aussi sa pérégrination dans les « non-lieux » de Tokyo, elle aussi une caricature, celle de la ville surmoderne. Acceptant de travailler en tant qu'agent d'entretien après le suicide de son ami qui était dans le même cas de figure que lui (au chômage mais mettant tout en œuvre pour sauver les apparences), Ryuhei travaille dans un de ces « non-lieu » typiques décrits par Marc Augé : le centre commercial, immense, déconnecté de toute réalité et où le personnel d'entretien n'est pas considéré par les clients (des toilettes poisseuses, une grand-mère qui gronde sa petite-fille pour avoir laissé tomber sa glace par terre, mais qui s'enfuit en courant, sans un regard ou une excuse à Ryuhei qui se trouve juste à côté avec son chariot d'entretien). Mais le « non-lieu » le plus démonstratif est sans doute le bâtiment administratif où Ryuhei se rend régulièrement pour chercher un emploi. Dans ce bâtiment en béton, gris et froid, dont nous ne voyons pas la façade (donc détaché d'un contexte géographique et temporel), des centaines de chômeurs font la queue sur plusieurs étages, dans des escaliers (un lieu transitoire), sans s'adresser la parole, tous les yeux rivés sur un livre, des papiers ou un journal (un lieu qui ne crée pas de relation, qui n'a qu'un but fonctionnel) et la communication humaine est remplacée par des panneaux de signalisation (ne pas parler et ne pas téléphoner) et par une voix désincarnée et robotique diffusée par des haut-parleurs. Les chercheurs d'emploi sont réduits à des numéros et se succèdent indifféremment aux bureaux des personnels administratifs, habités d'une impassibilité glaçante. En plus de dépeindre la froideur du système administratif, ces séquences créent un véritable « non-lieu », miroir inversé du lieu anthropologique. Grâce à ces deux exemples issus de la filmographie de Kiyoshi Kurosawa, nous constatons qu'il y a plusieurs façons de mettre en scène la ville surmoderne : elle peut être incarnée par les personnages-mêmes, comme dans *Kairo*, peut être dépeinte par les décors, comme dans *Tokyo Sonata* ou peut être traduite directement dans la mise en scène.

Pour cette première partie, nous nous inspirons de l'ouvrage de Benjamin Thomas en questionnant la présence et l'impact possible de la ville surmoderne au sein des familles dans la mise en scène de l'espace urbain chez Hirokazu Kore-Eda. En effet, la ville surmoderne est un

environnement du quotidien qui menace la famille, semblant être propice au délitement familial et au déséquilibre de chacun au sein des cellules familiales, Leitmotiv des drames familiaux de Kore-Eda.

a) *Tokyo mise en scène par Kore-Eda, ville surmoderne ?*

Une partie de la filmographie d'Hirokazu Kore-Eda se déroule dans des décors urbains déjà existants. Le cinéaste privilégie systématiquement sa ville d'enfance, Tokyo, pour faire évoluer ses personnages dans un décor urbain. Même si ceux-ci se déroulent dans différents quartiers de la capitale japonaise, *Nobody Knows, Une affaire de famille, Air Doll, Après la tempête, Tel père, tel fils* et *The third murder* dressent un portrait mosaïque et complexe de la mégapole à travers l'histoire de ses personnages. Nous noterons une exception pour *Maborosi* dont la partie urbaine se déroule à Osaka. Tokyo est une ville particulière, moderne, hétérogène, labyrinthique et cinématographique¹. Mais c'est surtout une ville qui concentre les problématiques de la modernité dans une société japonaise dont l'identité est fortement ancrée dans un attachement aux traditions, qui s'expriment notamment dans l'histoire de l'architecture. Choisir Tokyo comme décor urbain principal de sa filmographie est sans aucun doute un choix autobiographique, mais il s'agit surtout d'un choix scénographique.

Tokyo a tout d'une ville « surmoderne » comme l'a défini Marc Augé. L'histoire de la ville contribue à délivrer cette image : maintes fois reconstruite sur ses propres ruines (suite au tremblement de terre du Kantô en 1923 ou aux bombardements de 1945 par exemple), les traces du passé tendent à disparaître, les quartiers traditionnels se font de plus en plus rares et sont progressivement remplacés par les immeubles bétonnés qui doivent répondre à une demande de logements en hausse, conséquence du fort exode rural contemporain à destination de la capitale². La ville surmoderne engendre de la similitude, non seulement entre les habitants, mais aussi entre les différentes villes du monde. Des auteurs comme Roberto Peregalli³ ou Alain de Botton soulignent l'esthétique de plus en plus uniforme des mégapoles d'un endroit à un autre du globe ainsi que l'effacement inexorable des particularismes architecturaux. Parlant d'un de ses voyages à Tokyo, Alain de Botton dans *L'architecture du bonheur* écrit à propos de Tokyo : « Les rues des quartiers

1 GOMBEAUD Adrien, *Tokyo mis en scènes*, Espaces&Signes., Paris, 2018, 95 p.

2 LEVASSEUR Claire et SCOCCIMARRO Rémi, *Atlas du Japon*, Autrement., Paris, 2018, 96 p.

3 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*, traduit par Anne Bourguignon, Arléa., Paris, 2017, 172 p.

d'affaires étaient encombrées de voitures et d'hommes en costumes sombres venus de lointaine banlieue : j'aurais pu être n'importe où. Avec leurs panneaux publicitaires non éclairés, les bâtiments avaient l'air obstinément ordinaires. »¹ avant de conclure : « Tokyo semblait incarner le rêve moderniste d'un lieu où on ne pourrait jamais savoir, d'après les bâtiments seuls, dans quelle contrée on s'est égaré. »².

Les décors urbains de Tokyo dans les films d'Hirokazu Kore-Eda oscillent entre îlots humanistes et authentiques au sein de la mégapole moderne et frénétique et une succession de « non-lieux » tel que les a défini Marc Augé. Les petites boutiques de particuliers contrastent avec les supermarchés et grands centres commerciaux, les espaces transitoires abondent (transports en communs, gares, avenues, parkings et rues commerçantes), les complexes bétonnés et les tours vitrées constituent une grande part du décor urbain de Tokyo. Bien souvent, il dépeint une ville correspondant à l'esprit de l'architecte moderne Le Corbusier, où le fonctionnel et le pragmatique ont façonné l'espace urbain et ont peu à peu remplacé les espaces anthropologiques, comme les marchés ou les parcs, en grande partie déserts.

Air Doll est un film particulier dans la filmographie de Hirokazu Kore-Eda. Seule adaptation du cinéaste, *Air Doll* raconte la « vie » d'une poupée gonflable, Nozomi, qui a été achetée par un homme d'une trentaine d'années, Hideo, afin de contrer la solitude dont il souffre après sa rupture amoureuse. Au cours de ses errances, Nozomi nous fait découvrir un vieux quartier de Tokyo, que l'on appelle *shitamachi*, où elle habite avec Hideo. Au fur et à mesure qu'elle découvre la ville, qu'elle rencontre ses habitants et qu'elle tombe amoureuse, elle s'humanise, aussi bien physiquement que psychologiquement. Les personnages évoluent au sein de ce petit quartier tranquille non loin du Rainbow Bridge, un pont construit en 1993, qui relie la ville à une île artificielle, Odaiba, symbole de la modernité japonaise, où se dresse une forêt de gratte-ciels abritant les sièges de grandes sociétés japonaises. Ce film crée une image de Tokyo qui correspond en de nombreux aspects à la description de la ville surmoderne de Marc Augé. A travers le regard candide, naïf, neuf et curieux de Nozomi sur son environnement, les dysfonctionnements sociaux, le mal-être et les absurdités propres à la ville surmoderne ressortent d'autant plus. Le premier dialogue entre Nozomi et un vieil homme, assis sur un banc sur une pelouse face aux tours du quartier des affaires, traite de cette solitude propre aux villes surmodernes, qui est le Leitmotiv du film (c'est pourquoi il est placé au centre du film). Le vieux monsieur engage la conversation avec Nozomi en métaphorisant son sentiment d'absurdité de la vie : « Dis, tu connais l'insecte appelé l'éphémère ?

1 BOTTON Alain de, *L'Architecture du bonheur*, Le Livre de Poche., Paris, 2009, 336 p., p.271

2 *Ibid.*, p.272

L'éphémère... meurt deux jours après avoir donné la vie. Il n'a ni estomac, ni intestins. A leur place, il n'y a que des œufs. Il naît uniquement pour donner la vie et mourir. Les humains ne sont pas si différents. Ça n'a aucun sens. ». A cela, Nozomi répond en tapotant sur son cœur : « Moi aussi je suis toute vide ». En miroir, le vieil homme tapote également son cœur : « Drôle de coïncidence ! Moi aussi, je suis pareil. Je suis tout vide. ». Nozomi, pensant qu'il lui avoue être également une poupée gonflable, répond : « Je me demande s'il y en a d'autres. ». « A notre époque, ils le sont tous. » - « Tous ? » - « Oui. Et surtout les gens qui vivent dans ce genre de ville. Tu n'es pas la seule. » conclut le vieil homme, formulant ainsi le cœur thématique du film. En plus d'exprimer une nostalgie du système communautaire d'entraide, à l'image du village qui faisait le ciment de la société japonaise auparavant ou dans des régions reculées, cet échange fait ressortir les dérives des mégapoles contemporaines, où la gestion de l'espace ne répond plus aux besoins humains et sociaux et où les « non-lieux » prolifèrent, conséquences d'un mode de vie fondé sur le présent perpétuel, qui lobotomise, individualise et isole les citoyens les uns des autres.

Dès la séquence d'ouverture de *Air doll*, la solitude et le non-sens existentiel engendrés par Tokyo, dépeinte comme ville surmoderne, sont exacerbés par la mise en scène. Une musique mélancolique accompagne cette séquence introductive qui dresse le portrait d'un *salary-man*, qui n'est autre qu'Hideo, le propriétaire de Nozomi, rentrant certainement chez lui après une longue journée de travail. Anonyme, seul et ordinaire, il ne fait que traverser une succession de « non-lieux » sans aucun contact social : le wagon du train, le supermarché et la rue. La première image, au cadre agité par le bringuebatement du train, nous montre un paysage urbain nocturne, superposé à des reflets lumineux : les gratte-ciels sont reconnaissables aux petits carrés lumineux des fenêtres, un pont est illuminé et des voitures roulent sur une voie rapide voisine de la voie ferrée. Le point de vue se situe derrière une vitre, dans un train en marche, d'où la présence des reflets (image 1a). La caméra opère alors un panoramique vers la droite et s'arrête sur le visage d'un trentenaire regardant apathiquement le paysage défiler par la fenêtre, qui finit par appuyer sa tête contre la cloison du train (image 1b). Il est assis dans le sens inverse de la marche, comme nostalgique du passé amoureux dont il ne parvient pas à se détacher pour aller de l'avant. Quelques autres passagers se laissent deviner par leur forme, mais aucun contact visuel n'est opéré. La personne assise face à l'homme, que l'on devine au premier plan flouté, semble dormir. Pendant ce temps, le train entame un long virage, rappelant le non-sens cyclique, épuisant et existentiel du quotidien des salariés des grandes villes. La lumière terne du wagon accentue la froideur et la solitude de ce « non-lieu » mobile qu'est le train, où les passagers, bien qu'à proximité, s'enferment sur eux-mêmes.



Image 1a Air Doll 0'31



Image 1b Air Doll 0'49

Nous retrouvons cet homme solitaire dans les rayons d'un supermarché, éclairés par une lumière froide et verdâtre, soulignant une nouvelle fois le manque de chaleur humaine au sein de ces espaces qu'il traverse, ainsi que le caractère fantomatique de son passage. La caméra, sans cesse en mouvement (essentiellement des panoramiques et des travelling lents et fluides) dans cette séquence – et durant la majorité des plans en décors extérieurs – participe à donner cette impression d'impossible inertie contemplative dans des lieux qui ne sont plus que traversés, qui sont devenus exclusivement lieux de passage et où les individus se croisent sans se regarder. Dans le supermarché, l'homme sent l'odeur d'un savon avant de le reposer, comme pour se souvenir de l'odeur corporelle autre, dans cette ville où personne ne se regarde réellement ni ne se touche. De même que, plus tard, le vieux monsieur que Nozomi rencontre dans le parc, demande à celle-ci de le toucher alors qu'il est alité. Habituee à être sollicitée pour combler les désirs sexuels des hommes qu'elle rencontre, elle commence à glisser sa main sous la couette avant que le vieil homme lui fasse comprendre qu'il souhaite simplement qu'elle le touche au front.

Enfin, comme les autres passants, le trentenaire traverse un grand carrefour en courant sous la pluie. Le plan d'ensemble (image 2), en grande partie dissimulé par des barres métalliques, accentue l'anonymat des passants et la futilité de leur présence dans la rue : nous sommes trop loin pour distinguer leur visage. Nous ne distinguons que leur silhouette. Focalisés sur le lieu à atteindre et sur le futur proche (leur maison, leur travail ou le supermarché), les passants effacent de leur perception visuelle ces lieux de passages, que sont la rue ou le train par exemple, et les transforment en non-lieux. Cela entre en résonance avec ce qu'écrivait Augustin Berque dans *Du geste à la cité*, qui, sans les nommer comme Marc Augé, décrit ces non-lieux, caractérisés par le passage : « En ces deux mondes [la maison et la société], un espace neutre, que l'on ne regarde pas : la ville, qu'on traverse en train pour aller au travail, espace-temps consacré à la lecture ou au sommeil, mais très peu à communiquer avec ses voisins. Durant cette transition de la maison au travail, on ne voit rien, et l'on se tait. [...] entre le pôle « maison » et le pôle « société », tous deux puissamment accentués,

s'étend une zone extérieure dévalorisée au point d'en être invisible. »¹



Image 2 Air Doll 1'41

Le lendemain matin, Nozomi inspire sa toute première bouffée d'air et, attirée par l'extérieur, elle sort explorer son quartier. Son regard neuf et curieux, ses déambulations, la contemplation des détails sur son chemin (des déchets sur le bord de la route, des moulins à vent...) et son émerveillement face à l'environnement qui l'entoure contribuent à faire de nouveau exister ces non-lieux, traversés chaque jour par des salariés pressés de se rendre d'un point à un autre de la ville. De la même manière, elle observe et tente de créer un lien avec chaque personne qu'elle croise. A peine sortie de la ruelle où elle habite, elle est dépassée par six passants bien habillés – dont une enfant qui va à l'école – qui courent pour déposer leurs déchets avant d'aller au travail. Les éboueurs arrivent et, tout en suivant le rythme effréné des passants, ils se dépêchent de trier les déchets devant Nozomi, qui, accroupie de profil, les regarde curieusement, sans un regard en retour. La caméra se règle d'abord sur le rythme plus lent de Nozomi, ce qui a pour conséquence de rendre les passants à l'arrière plan flous car rapides, accentuant la frénésie du monde qui l'entoure. Mais lorsque celle-ci s'arrête et s'accroupit devant le tas de déchets, la caméra est comme entraînée momentanément par le mouvement des passants (qui traversent l'écran de droite à gauche) : elle continue d'avancer lentement vers la gauche avant de graviter doucement sur le profil gauche de Nozomi. La poupée suit ensuite une vieille dame qui trotte dans la rue en s'arrêtant devant chaque commerce pour dire merci, mais cette dernière n'est pas réellement considérée par ses interlocuteurs. Plus tard dans la séquence de sa découverte urbaine, Nozomi suit un groupe d'enfants qui trotte en rang sur un pont en acier, cadré de profil par un plan de demi-ensemble. Chacun est habillé en bleu de travail et coiffé d'un casque de chantier, comme pour souligner leur destin tout tracé : comme leurs parents, ils embrasseront une carrière de *salaryman* ou d'architecte,

1 BERQUE Augustin, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Gallimard., Paris, 1993, 247; 8 p., p.83

travailleront dans les tours en verre, s'empresseront de rejoindre leur lieu de travail le matin et leur domicile le soir. Comprenant que le contact visuel avec les passants est vain, Nozomi attrape la main d'une fillette à la fin de la file, mais cette dernière la retire en criant « Trop froide ! ». Chaque recherche de lien se heurte à la méfiance et à la fuite de l'autre : lorsque Nozomi s'amuse à faire des boulettes de terre sur un terrain de jeu en compagnie de quelques enfants, les parents appellent successivement leur enfant et Nozomi se retrouve rapidement seule dans le parc qui était, quelques secondes auparavant, animé de cris et de rires d'enfants. Cette fuite de l'autre montrée dans le film fait écho à ce qu'écrit Martial Knaebel dans le dossier de presse consacré au film : « Dans la chambre d'Hideo, on peut voir des planètes en carton suspendues au plafond. Et c'est peut-être de là que vient l'impression que, dans la rue, les personnages que croise Nozomi sont autant de planètes poursuivant leurs trajectoires solitaires, et erratiques, essayant d'éviter les chocs que pourraient provoquer des rencontres trop proches. »¹ Lors de son exploration de la ville, Nozomi se heurte ainsi à la violence latente de la ville surmoderne, qui engendre essentiellement une solitude grave et profonde ainsi qu'une peur de l'autre.

A la fin de cette journée initiatrice, Nozomi se retrouve seule sur un toit au crépuscule et domine ainsi la ville. La caméra ne la quitte pas et la positionne en spectatrice lointaine de sa propre ville. Elle se déplace sur le toit, cherchant l'origine de la sonnerie d'école, et les mouvements de caméra, guidés par le déplacement de Nozomi, offrent ainsi un panorama presque complet sur la ville à partir de son point de vue. Cela nous rappelle alors la remarque de Benjamin Thomas dans *Le cinéma japonais d'aujourd'hui, cadres incertains* à propos de ce qu'il nomme la « seconde vue » : ce motif du promontoire revient dans un certain nombre de films japonais contemporains mettant en scène des villes surmodernes et correspond à l'éclatement du soi livré à la solitude : le regard de l'autre n'existant plus, il est remplacé par « la seconde vue », un regard que l'on porte sur soi-même, qui substitue le regard de l'autre².

La mise en scène de l'architecture tokyoïte où se déroule l'histoire met en évidence la menace de la modernité sur le passé de la ville. Ainsi, un plan aérien récurrent dans le film est composé d'un premier plan constitué du vieux quartier où habitent Nozomi et Hideo, d'un second plan composé du bras de mer séparant le premier plan de l'arrière-plan, dans lequel nous distinguons le quartier des affaires, identifiable par ses gratte-ciels très modernes (image 3a). Ce plan, qui nous est montré donc plusieurs fois dans le film et sous différentes ambiances – de nuit, de jour, au crépuscule –, par sa composition, souligne l'opposition de deux mondes au sein d'une même capitale : le premier, moderne, qui gagne du terrain sur le second, plus ancien, tous deux

1 KNAEBEL Martial, « Dossier de presse de "Air Doll" », in *Trigon-film*, 2009, p. 10.

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui, op. cit.*, p.164

étant physiquement reliés par le Rainbow Bridge. Ce plan nous en rappelle un autre fortement semblable et à valeur symbolique similaire dans *Tokyo Sonata* de Kurosawa : un plan général aérien montre au premier plan le vieux quartier où habite la famille Sasaki, au second plan, au lieu de la mer, mais ayant le même statut séparateur, une voie routière aérienne, et en arrière-plan, des tours bétonnées (image 3b). Dans *Air Doll*, ce plan est loin d'être anodin, puisque dans un entretien, Hirokazu Kore-Eda évoque l'importance du choix du vieux quartier, qui devait être voisin d'un quartier moderne pour accentuer le choc de deux éthiques opposées au sein de Tokyo : à la question « Pourquoi avez-vous souhaité situer le film dans le quartier historique de la ville ? », le réalisateur répond : « J'ai choisi de situer l'histoire dans un quartier qui va bientôt disparaître à jamais. [...] Je souhaitais qu'on aperçoive des gratte-ciels derrière l'immeuble. [...] C'est un endroit qui a échappé à l'avidité des promoteurs immobiliers. C'était très proche de l'idée que je me faisais du quartier où je voulais tourner, et on y a donc choisi un immeuble qu'on a utilisé comme décor. ».



Image 3a *Air Doll* 1'44'47



Image 3b *Tokyo Sonata* 52'49

Dans les ruelles du vieux quartier où déambule Nozomi, l'écoulement du temps est encore perceptible par la croissance perceptible de la végétation : des arbustes poussent le long des habitations à deux étages, les mauvaises herbes prolifèrent, discrètement sur les trottoirs, ou plus abondamment sur le muret qui sépare la rive du vieux quartier du bras de mer, face au quartier des affaires. Les traces du passé sont encore omniprésentes dans ce vieux quartier : la rouille a attaqué quelques structures métalliques, les murs sont craquelés, la peinture est écaillée sur les bancs et les poubelles en bois ont perdu leur éclat sur la pelouse jaunie où s'installe quotidiennement le vieil homme solitaire, face aux tours d'Odaiba. A l'opposé de cette rive où le temps s'écoule encore, l'autre rive, moderne, celle du quartier des affaires d'Odaiba, où les tours bouchent l'horizon, tout en menaçant les petites habitations à leurs pieds. Les traces de l'écoulement du temps se font plus rares et plus discrètes, l'acier du Rainbow Bridge se confond avec le béton des immeubles, rendant le paysage terne, gris et monotone en l'absence de végétation. Les pelouses sont trop parfaitement

entretenu, tout comme les rives piétonnes ou la roue lumineuse propre et moderne, rendant ces endroits « naturels », purement artificiels. Dans ces rues modernes, agitées et lumineuses du quartier d'Odaiba, les personnes âgées sont absentes, contrairement aux salariés pressés et aux jeunes passants, omniprésents et avides de modernité. Alors que sur une rive le passé est encore manifeste, sur l'autre, le temps ne semble plus s'écouler. Tout est présent, tout est moderne, et cela est perceptible aussi bien au niveau du décor, de l'architecture et des passants, qu'au niveau de la mise en scène. La ville surmoderne progresse sur les vieux quartiers et vampirise déjà ses habitants, rongés par la solitude engendrée par ce mode de vie propre à la surmodernité.

Si *Air doll* dresse un portrait nettement surmoderne de Tokyo, c'est dans *Nobody Knows* qu'Hirokazu Kore-Eda dénonce le plus violemment cette ville déshumanisante. La situation des quatre frères et sœurs est déjà glaçante après que leur mère soit définitivement partie refaire sa vie avec un autre homme, changeant de nom, abandonnant son identité, son passé et ses enfants. Mais elle l'est d'autant plus que la ville entière est indifférente au sort des enfants qui, âgés de cinq à douze ans, doivent survivre sans l'aide d'adulte pendant des mois. Elle demeure notamment indifférente lorsque la benjamine de cinq ans, Yuki, décède. Alors qu'il travaille sur le scénario de *Nobody Knows*, inspiré du fait divers qui a secoué le Japon en 1988¹, Kore-Eda déclare déjà en 1999, lors d'un entretien avec Mark Schilling, vouloir « décrire le Tokyo qui a pu ignorer l'existence de ces enfants pendant six mois. »². Et c'est bien dans une ville surmoderne, caractérisée par la solitude, l'individualisme, l'indifférenciation et l'accumulation de non-lieux, où le contact humain disparaît, qu'une telle tragédie a pu avoir lieu. C'est pourquoi la mise en scène d'Hirokazu Kore-Eda est particulièrement éloquente concernant les lieux publics que les enfants, et en particulier Akira lorsqu'il doit sortir régulièrement en ville pour subvenir aux besoins de la fratrie, doivent parcourir. Tout au long des deux heures de projection, nous sommes à chaque fois glacés par l'indifférence des non-lieux qui jalonnent le quotidien des enfants livrés à eux-mêmes et par l'aveuglement hypocrite des autres personnages.

Significativement, le film s'ouvre sur un non-lieu par excellence : le wagon d'un train en marche, où sont assis face-à-face un jeune garçon et une jeune fille. Alors que nous ne savons pas encore que cette scène est un *flashforward* de la séquence de la mort de la benjamine, nous sommes déjà saisis par la pesanteur, l'impression de vide et de froideur du lieu. Le silence de la scène est troublé par le grondement sourd, presque inquiétant, du moteur et par les cliquetis plus aigus et répétitifs du train sur les rails. Plus tard dans le film, nous prenons conscience que le jeune garçon

1 M. Temman, « Un fait divers qui a ébranlé le Japon », *art. Cit.*

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p.241

vit un véritable séisme intérieur puisqu'il transporte le corps de sa petite sœur dans la grosse valise rose pour l'enterrer. Dans ce wagon, nous apercevons quelques autres passagers, immobiles, dissimulés par les sièges et apparemment indifférents aux deux enfants dont l'un présente de nets signes de précarité : Akira porte un tee-shirt à trous sale, ses cheveux sont négligés et il paraît maigre (image 4). Ce premier plan d'ensemble, qui met en avant la froideur du lieu, contraste avec l'insert sur le geste affectif d'Akira : nous voyons sa main caresser discrètement et délicatement la valise rose. Les matières du wagon, le verre des vitres, le métal et le plastique blanc des appuis-têtes, participent à rendre l'endroit inhospitalier. Les autocollants avec la lettre « M » verte collés sur le haut des sièges soulignent l'indifférenciation des passagers du train : quelque soit leur identité, leur histoire et leur situation, ils sont réduits au simple statut de passager, assis sur des sièges identiques. Comme dans la scène d'ouverture de *Air doll*, une lumière verdâtre et froide accentue le caractère fonctionnel et neutre de cet endroit, de ce non-lieu, où le contact humain est inexistant, malgré la proximité physique. Et comme dans *Air Doll*, le train sort d'un tunnel, de nuit, avant que le générique de début, accompagné du titre du film, apparaissent. Dans les deux cas, il s'agit d'implanter le récit dans une réalité surmoderne, à travers le non-lieu froid et neutre du wagon et la présentation de personnages solitaires et silencieux.



Image 4 Nobody Knows 0'14

Très régulièrement dans le film, des plans mettent en avant le caractère anonyme des enfants au sein des espaces publics. Ce sont souvent des plans d'ensemble ou de demi-ensemble qui fondent les personnages dans la foule de passants, à tel point que le spectateur doit régulièrement chercher les protagonistes dans l'image. Si la caméra les cadre toujours, ils sont bien souvent comme engloutis par la foule ou dissimulés par des éléments du décor urbain, voire parfois fondus dans ce décor. Par exemple, un des plans qui revient le plus souvent dans le film est un plan d'ensemble qui opère un panoramique verticale en fonction de la direction des personnages. En légère plongée sur

la rue, le plan est aussi strié de fils électriques et en partie occulté par un poteau électrique (image 5). Nous savons systématiquement que Akira y est présent, puisque nous comprenons rapidement que ce plan est utilisé à chaque fois que celui-ci se rend en ville. Mais en fonction de l'animation de la rue, nous mettons plus ou moins de temps avant de l'identifier parmi les passants. Lorsque la caméra s'abaisse à la hauteur des yeux et se positionne au centre de la rue, les enfants, que ce soit Akira seul, Akira avec ses amis ou Akira avec Yuki, sont régulièrement dissimulés par les autres passants. S'il y a bien focalisation sonore et cadrage des protagonistes, il n'y a pas pour autant de mise au point et de visibilité systémique, ce qui est assez inhabituel au cinéma. D'une part, cela accentue l'effet documentaire du film, et d'autre part cela contribue à souligner le caractère anonyme des enfants perdus dans la foule de la mégapole.



Image 5 Nobody Knows 1'03'08

Dans son article « Il y a, comme il pleut ou il fait chaud »¹, Catherine Ermakoff parle des effets dévastateurs de l'indifférence de la ville sur les enfants dans *Nobody Knows* (elle n'emploie pas pour autant le terme de surmoderne pour nommer cette ville). Elle explique que, dans ce film, il y a une sorte de torpeur, de passivité, de laisser-aller et de distanciation de soi-même, une « dimension impersonnelle », qui s'empare des enfants, et qu'elle appelle, dans les termes d'Emmanuel Lévinas, *l'il y a*. Elle parle de ces plans d'ensemble où se fondent les enfants en ces termes : « La foule qu'il [Akira] côtoie au cours de ses trajets réguliers, soumise au morcellement que lui impose un cadre dont il reste le point focal, se livrant d'autres fois sous la forme d'un agrégat de silhouettes qu'emporte la mécanique d'un flux ininterrompu, n'apparaît que sous les auspices d'une rumeur indistincte, d'une réalité générale et indifférenciée. »². Cette « dimension

1 ERMAKOFF Catherine, « « Il y a, comme il pleut ou il fait chaud » », in *Vertigo*, n° 2, n° 34, 2008, p. 37-42.

2 *Ibid.*, p.38

impersonnelle » qu'elle perçoit dans *Nobody Knows*, qui place les personnages en spectateurs non investis de leur propre vie, est, selon nous, intrinsèquement liée à l'environnement surmoderne de la ville où précisément l'anonymat, l'indifférence et la solitude engendrés par cet espace paralysent les personnages.

Tout comme la rue, la gare fait surgir ces mêmes plans d'ensemble où les personnages sont dissimulés par les passants. Dans le film, les protagonistes se rendent plusieurs fois à la gare, mise en scène de sorte à faire ressortir ce caractère anonyme des voyageurs. Keiko, la mère de la fratrie, cache l'existence de ses trois benjamins par peur de ne trouver aucun logement. Ces enfants ne sont sans doute pas des enfants déclarés. C'est pourquoi au début du film, la sœur aînée, trop grande pour se cacher comme Shigeru et Yuki dans les valises portées par Akira et sa mère, donne rendez-vous à Akira à la gare pour rentrer à leur nouvel appartement en toute discrétion. Ce n'est pas dissimulée dans des valises qu'elle rejoint sa famille, mais c'est protégée par l'anonymat des transports en commun qu'elle y parvient. Plus tard, lorsque Akira amène sa mère à la gare et la voit pour la dernière fois, la caméra reste à distance et la scène de séparation (par ailleurs assez rapide et froide) est essentiellement audible et non visible : Akira et sa mère sont régulièrement cachés par les passants. Enfin, lorsque Yuki décède, Akira et Saki, une amie qui s'attache à la fratrie au cours du film, se rendent au bord de la mer pour enterrer Yuki sous une voie aérienne (car son rêve était d'aller voir les avions). Pour cela, ils doivent prendre le train et transporter le corps de Yuki dans la valise rose dans laquelle celle-ci – ironie dramatique – est parvenue à leur nouveau logement au début du film. C'est à ce moment que nous comprenons que la scène d'ouverture, qui montre Akira et Saki dans un train, correspond en réalité à la séquence du transport du corps de Yuki. Avant d'arriver dans le train, nous assistons à leur parcours laborieux à travers la ville, et notamment dans les couloirs bondés de la gare. Le seul plan qui les montre à la gare exprime cette étouffante indifférence et le mouvement ininterrompu des voyageurs, caractéristique du non-lieu qu'est la gare, où les voyageurs ne font que passer, aveugles à leur environnement. Cette sensation d'étouffement est rendue non seulement par la foule de passants qui passe à proximité de la caméra et qui annule toute profondeur de champ, mais aussi par le choix du point de vue : la caméra est positionnée au pied d'un escalier. Le passage des travailleurs est d'autant plus étouffant que le plafond bas, filmé en contre-plongée, écrase davantage l'image (image 6). Après quelques instants, nous apercevons Akira et Saki qui descendent laborieusement les escaliers avec la valise, à contre-courant des *salaryman* qui rentrent chez eux. Akira et Saki finissent par totalement disparaître derrière les passants. Personne ne les regarde, personne ne s'arrête ou ne propose son aide ; tous sont entraînés par la fonctionnalité de l'endroit, qui n'existe qu'en tant que lieu de passage. A l'image de tout le film, la foule reste indifférente, les enfants sont écrasés, étouffés et dissimulés dans l'anonymat de ce non-

lieu par excellence de la ville surmoderne qu'est la gare, ce qui est ingénieusement exprimé par la composition de ce plan.



Image 6 Nobody Knows 2'04'09

La ville surmoderne que dépeint Kore-Eda, ce sont également toutes ces machines, ces voix robotisées, ces panneaux et ces papiers administratifs qui s'adressent indifféremment aux personnes, les réduisant ainsi à leur seul statut d'utilisateur. Dans *Nobody Knows*, ces machines sont nombreuses et participent à créer cet espace urbain d'une indifférence glaçante envers la situation de détresse des enfants. Marc Augé écrivait ainsi à leur propos : « Toutes les interpellations qui émanent de nos routes, de nos centres commerciaux ou des avant-gardes du système bancaire au coin de nos rues visent simultanément, indifféremment, chacun d'entre nous [...], n'importe lequel d'entre nous : elles fabriquent « l'homme moyen », défini comme utilisateur du système routier, commercial ou bancaire. »¹. Les adresses vocales désincarnées et automatiques font partie de la ville surmoderne et dans *Nobody Knows*, elles sont mises sur le devant de la scène, comme une dénonciation de ces échanges déshumanisés. Plusieurs fois, Akira, qui hérite des responsabilités de sa mère en son absence, doit se rendre au distributeur pour déposer de l'argent, sans doute destiné à payer le loyer. La même lumière verdâtre propre aux non-lieux dans ce film éclaire les inserts des mains d'Akira tenant un portefeuille et l'enveloppe contenant l'argent de sa mère, des billets que la machine avale et du miroir qui reflète le regard d'Akira. Les inserts contribuent à accentuer le caractère fonctionnel de la machine et les gestes eux-mêmes mécaniques de l'utilisateur. Une voix automatique féminine, entrecoupée de signaux sonores, répète inlassablement et indifféremment selon les clients : « Veuillez indiquer le numéro de compte du bénéficiaire du virement. » ou bien « Veuillez indiquer le montant du virement ».

1 M. Augé, *Non-lieux, op. Cit.*, p.126

Mais le sommet de la violence des automates est sûrement atteinte par la cabine téléphonique devant laquelle passe régulièrement Akira pour se rendre en ville (Kore-Eda utilise pour cela l'itération d'un même cadre au même endroit – un plan en plongée et en hauteur sur un carrefour, la plupart du temps, désert). Lorsqu'il apprend le décès de sa petite sœur, Akira s'empresse de se rendre à la cabine téléphonique qui est son seul recours pour avoir une chance de contacter sa mère (il avait découvert plus tôt par un coup de fil à cette même cabine que sa mère avait changé de nom et qu'elle semblait par conséquent avoir définitivement abandonné ses enfants). Le combiné téléphonique collé à l'oreille, le visage en sueur témoignant de sa course ou de son angoisse, Akira, impatient, tapote l'appareil avant qu'une voix masculine réponde « Oui, allô ? ». Akira demande sa mère, ce à quoi l'homme répond de patienter pour l'appeler. Un seul signal sonore, nous fait passer du gros plan sur Akira qui nous fait ressentir sa détresse (image 7a) à un insert de la main de Akira qui met une de ses deux dernières pièces dans la machine (image 7b), avant un retour du gros plan sur Akira qui s'impatiente. Il insère sa dernière pièce avant que le fatal signal sonore répétitif annonçant la fin de l'appel détruise le dernier espoir d'Akira. Le choc sonore répétitif de Akira se cognant la tête sur la machine fait alors écho au signal automatique de la fin de l'appel. Ce champ-contrechamp entre Akira et la machine montre la logique implacable, cruelle et inhumaine de l'appareil face au désespoir profond de l'enfant. Le retour du même plan d'ensemble en plongée sur le carrefour achève de dénoncer l'indifférence de la ville surmoderne : il montre que la ville et ses habitants sont toujours indifféremment présents et mènent toujours cette vie répétitive (image 7c). Cette cruelle indifférence est accentuée par la fenêtre illuminée de l'appartement confortable au coin de la rue, au premier étage, juste à côté de la cabine téléphonique dans laquelle Akira se cogne contre l'appareil, où une personne est attablée pour son dîner, comme chaque soir, probablement.



Image 7a Nobody Knows 1'56'56



Image 7b Nobody Knows 1'57'06



Image 7c Nobody Knows 1'57'24

D'autres non-lieux ponctuent l'espace quotidien de la famille dans *Nobody Knows*. C'est le cas du fast-food où Akira voit sa mère pour la dernière fois avant que celle-ci ne prenne le train pour ne plus jamais revenir. C'est aussi le cas de la supérette où s'approvisionne Akira et qui est, par conséquent, un lieu central dans le film. Comme tous les non-lieux de la ville surmoderne que met en scène Kore-Eda, le magasin est éclairé de cette lumière verdâtre et froide, qui contraste avec la lumière chaude et naturelle des moments plus légers et insoucians du film (par exemple lorsque les enfants sortent pour la première fois tous ensemble au parc, renouant avec une certaine liberté). Les passants ignorent les vendeurs de la supérette qui, à Noël, s'adressent à eux en leur proposant des réductions, mais, inversement, les vendeurs adressent à peine la parole aux clients lorsqu'ils passent à la caisse en temps normal. A l'image par exemple de ce vendeur, qui incarne l'esprit pragmatique du non-lieu qu'est la supérette, au début du film et qui accuse Akira de lui avoir volé des articles (alors que ce sont des adolescents qui lui ont joué un mauvais tour). A la caisse, ce vendeur, qui tamponne mécaniquement des papiers, avant de scanner tout aussi mécaniquement les articles, ne regarde pas Akira et ne lui adresse pas la parole. Le magasin détruit non seulement les rapports humains, mais il réduit également les employés à leur fonction, tels des machines, ce qui est symptomatique du non-lieu, négatif du lieu anthropologique selon Marc Augé. Le très gros plan en contre-plongée teinté de cette lueur verdâtre sur les mains du vendeur notant sur son calepin quand il interroge froidement Akira exprime la froideur de la fonctionnalité et du système administratif que le vendeur incarne (image 8) : « Ton nom ? », « Tu es de quelle école ? », « Comment s'appelle ton père ? », « Et ta mère ? », « Où est-elle ? Dis-le-moi ou je vais devoir appeler la police ». Dénué de politesse, d'empathie, de chaleur humaine et de contact visuel, ce vendeur incarne le pragmatisme glacial qui règne dans les non-lieux de la ville surmoderne.

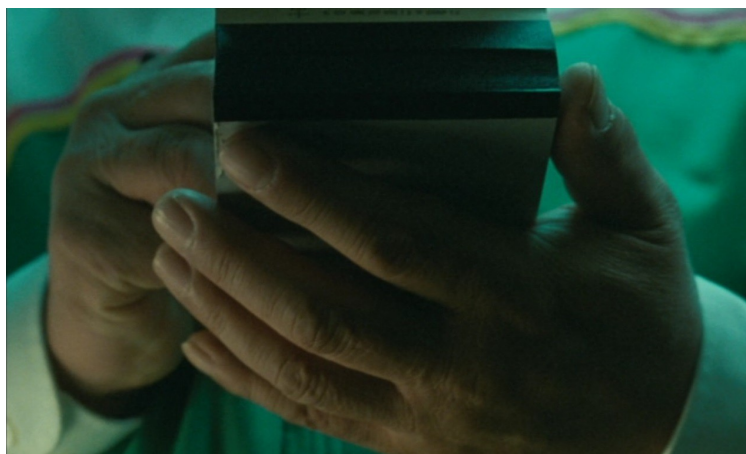


Image 8 Nobody Knows 32'03

Plus que ces non-lieux et ces machines inhumaines, Kore-Eda dénonce l'indifférence généralisée des personnages qui croisent le chemin des enfants. La mise en scène nous indique qu'il s'agit d'indifférence et non pas d'invisibilité des enfants comme nous pourrions le penser. La mise en scène des enfants dans la rue les montre certes assez invisibles (dissimulés par les passants, fondus dans la foule ou dans le décor car en bordure des cadres ou portant des habits de couleurs ternes), mais plusieurs éléments dénoncent en réalité le soi-disant aveuglement des personnages secondaires qui n'est que de l'indifférence générée par l'individualisme exacerbé de la ville surmoderne. C'est ce qu'exprime par exemple ce plan étrange qui rappelle une image de vidéosurveillance (image 9a) ou ce plan qui montre Akira assis sur une barrière enfoncée, donnant l'illusion d'avoir été déformée par sa présence (image 9b) : il ne s'agit pas d'invisibilité mais d'aveuglement hypocrite face au problème.



Image 9a Nobody Knows 1'15'39



Image 9b Nobody Knows 1'17'48

Ces plans semblent nous dire que la situation de détresse des enfants est tellement évidente que l'on ne peut pas ne pas s'en être rendu compte. Quand Akira retrouve son père et le père de Yuki

pour chercher des ressources, ceux-ci se montrent totalement détachés et indifférents face à la détresse matérielle de leurs enfants. Les passants que croisent les enfants dans les lieux communs (la rue, le métro, le magasin...) ne lèvent jamais les yeux, enfermés dans leur individualité, et ne s'interrogent jamais sur ces enfants seuls qui passent quotidiennement aux mêmes endroits. Personne parmi les passants de la rue marchande ne prête attention et ne s'arrête quand, après avoir appris la mort de Yuki, Akira se retrouve visiblement désorienté au milieu de la rue, tournant sur lui-même, le regard paniqué. Les vendeurs de la supérette, qui réapprovisionnent certes Akira depuis leur arrivée dans le quartier, sont conscients de la situation et pourtant n'agissent pas outre-mesure. Mais c'est surtout la propriétaire de l'appartement qui, sous le masque d'une naïveté douteuse, se réfugie dans une hypocrisie et un individualisme traduits par une indifférence au sort des enfants, pourtant évident. Sans doute plus préoccupée par son bouledogue dont elle semble inséparable, c'est elle qui accueille Akira et sa mère à leur emménagement. Pourtant, à plusieurs reprises, Akira passent avec ses frère et sœurs devant la propriétaire, qui se trouve souvent sur le seuil de leur immeuble à discuter avec d'autres personnes. Lorsque Akira sort un soir en toute discrétion avec Yuki pour son anniversaire, la propriétaire les voit et croit de manière douteuse les dires de Akira, qui présente Yuki comme sa cousine. Plus tard, la propriétaire, son chien dans les bras, ouvre la porte de l'appartement des enfants sans y être invitée pour réclamer son loyer, découvrant ainsi les enfants délaissés et le capharnaüm qu'est devenu l'appartement. Elle demande « Où est votre mère ? », Kyoko répond « Elle est partie travailler à Osaka. », la propriétaire, qui a déjà vu Yuki avec Akira, demande alors « Vous êtes des cousins ? », ils hochent la tête, elle regarde son chien, hésite, puis, sans un mot, repart. Suite à ce constat de l'abandon des enfants, elle n'agira pas. A propos de l'indifférence généralisée dans *Nobody Knows*, Justin Kwedi écrit : « Le propos de *Nobody Knows* est également social, le réalisateur ayant voulu en partant du fait-divers dépeindre la réalité des enfants clandestins dans le Japon contemporain. Cela se fera dans la piètre image que donnent les adultes, de la mère indigne aux différents pères de la fratrie guère d'un grand secours. Plus globalement, c'est dans l'apathie et l'indifférence urbaine ordinaire que le regard de Kore-eda se fait le plus incisif. »¹

Dans *Nobody Knows*, il est indéniable que Hirokazu Kore-Eda, en mettant en scène ce « Tokyo qui a pu ignorer l'existence de ces enfants pendant six mois », dénonce les effets dévastateurs et inhumains de la ville surmoderne sur les personnes en difficulté. Une certaine dimension fataliste ajoute une note négative à la ville surmoderne, qui est alors comme un engrenage dans lequel sont pris les enfants abandonnés. Le choix du *flashforward* qui fixe la mort

1 Kwedi Justin, Royer Antoine et Maurel Erick, « Hirokazu Kore-eda à travers ses films » *DVD Classik*, <http://www.dvdclassik.com/article/hirokazu-kore-eda-a-travers-ses-films> , 13 décembre 2018

de Yuki dès le début, l'avertissement de Kore-Eda lorsque le film commence qui annonce qu'il s'agit d'un film inspiré de faits réels – donc qui sont irrémédiables – ainsi que le gel de l'image sur Akira, Kyoko, Shigeru et Saki à la fin du film et qui nous rappelle que durant ces deux heures, il ne s'agissait que de « la mort au travail » selon les termes de Jean Cocteau¹, laissent peu d'espoir aux enfants. D'autres éléments de la mise en scène rejoignent cette dimension fataliste du récit, qui est intrinsèquement lié à l'environnement surmoderne dans lequel évoluent les enfants, où la chaleur humaine, l'empathie et l'altruisme sont une denrée rare.

La scène de l'enterrement de Yuki, vers la fin du film, exprime à la fois l'idée d'un destin en marche et cette indifférence insupportable inhérente à la ville surmoderne. Une nuit, Akira et Saki enterrent Yuki dans la zone portuaire, qui est un des seuls endroits naturels préservés en bordure de la ville. Même loin de la frénésie de la ville, le recueillement est impossible. En effet, des avions passent continuellement au dessus d'eux dans un bruit de moteur assourdissant. Les lumières de l'avion et celles du port clignotent inlassablement, les avions continuent leur route indifféremment, mais surtout, détruisent la quiétude nécessaire au deuil, témoignant de l'indifférence de la société envers ce drame car ne prenant pas en compte la douleur de l'enfant. Dans la mise en scène de l'enterrement, Kore-Eda souligne la violence de l'indifférence par un effet de montage : le rythme rapide du montage sonore et visuel des avions qui passent indifféremment dans le ciel rend la bande-son répétitive, assourdissante et insupportable au moment où Akira extériorise pour la première fois sa détresse. Par le montage sonore et visuel, Kore-Eda, habituellement peu adepte des effets de mise en scène démonstratifs, exprime dans cette scène l'extrême violence de l'environnement surmoderne sur les plus vulnérables de la société.

Dans un style très différent, *Air Doll* et *Nobody Knows* dépeignent pourtant une même ville, Tokyo, sous ses aspects les plus cruellement surmodernes. Solitude, indifférence et similitude sont les plus grands maux de cette mégapole, où la froideur des non-lieux reflète la froideur des rapports humains. Mais malgré cette dénonciation des effets dévastateurs de la ville surmoderne, subsistent encore de rares îlots d'humanité et d'espoir auxquels Hirokazu Kore-Eda semble s'accrocher dans ses drames familiaux.

1 HABIB André, *Hors Champ (Cinéma) : L'épreuve de la mort au cinéma (I)*, <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/aout2002/mort-cinema.html> , août 2002

b) *Tokyo dépeinte par Hirokazu Kore-Eda : une ville surmoderne où des îlots d'humanisme persistent*

Comme nous venons de le voir avec *Air Doll* et *Nobody Knows*, qui dépeignent le plus clairement Tokyo comme ville surmoderne, Kore-Eda a manifestement conscientisé dans ses films les caractéristiques de la ville surmoderne avec tous ses aspects négatifs. Nous avons aussi constaté que la mise en scène traduisait une violente critique de tous ses effets néfastes, qui éloignent les humains les uns des autres, qui détruisent les anciennes collectivités culturellement japonaises et qui effacent le passé par un présent perpétuel. Tout est événement, tout s'accélère dans le seul but de répondre à la logique de rentabilité et de concurrence dictée par le capitalisme et la mondialisation dont le Japon est devenu un des acteurs principaux.

Cette dénonciation des villes surmodernes se combine alors naturellement avec un champ plus vaste de résistance contre ces modes de vie déshumanisants qui se constate sur toute la filmographie de Kore-Eda. De nombreuses critiques sur l'œuvre du cinéaste soulignent par exemple l'importance de la mémoire dans l'intégralité des œuvres de Kore-Eda. Dans une interview à l'occasion de la sortie d'*Une affaire de famille* en 2018, le critique Thierry Méranger déclare ainsi : « Il y a une autre notion, qui, je pense, est liée au temps, qui est la notion de la mémoire. C'est quelque chose d'extrêmement important depuis le tout début de la carrière de Kore-Eda. C'est cette notion de l'oubli. Filmer, c'est en quelque sorte ressusciter quelque chose, travailler contre l'oubli. Il montre souvent des personnages, qui eux-mêmes, sont oubliés et il s'agit, peu ou prou, dans les films, de retrouver quelque chose qui tient à leur mémoire. »¹. La mémoire est importante non seulement du point de vue des personnages et des scénarios de Kore-Eda, mais elle est également importante du point de vue de la mise en scène et notamment des décors. La photographie est omniprésente dans l'œuvre du cinéaste et, en plus de jouer occasionnellement un rôle au sein des relations familiales, elle prend part à cette lutte contre l'oubli. Dans *Tel père, tel fils*, le petit Keita exprime son amour envers son père, tyrannique dans un premier temps, en le prenant en photo. Dans de nombreux films, les personnages prient souvent quotidiennement devant des autels en la mémoire de leurs ancêtres ou de personnes disparues, dont des portraits photographiques sont souvent exposés. Dans *Notre petite sœur*, rendre hommage aux ancêtres de la maison familiale des trois sœurs participe à intégrer Suzu, la petite sœur née d'une autre mère, au foyer. Dans *Still Walking*, il s'agit d'une réunion familiale en la mémoire du fils disparu, mais il s'agit aussi pour Kore-Eda, de parler de sa propre mère, disparue deux ans avant le tournage. Dans sa note

1 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), op. cit.

d'intention, le cinéaste écrit ainsi : « Plutôt que de décrire comment mes parents prirent le chemin de la mort, mon intention était de saisir un instant de vie en lui-même. Et de placer dans ce moment toutes les ambiguïtés de la mémoire familiale. Exactement comme les photos d'un vieil album de famille. Ce film est une œuvre de fiction, mais j'ai été fortement inspiré par la propre personnalité de ma mère, et par son vocabulaire, pour créer le personnage de la mère du protagoniste. Je voulais faire un film où je pourrais immédiatement reconnaître ma mère. Non pour pleurer sur sa perte, mais pour rire avec elle à nouveau. C'est comme cela que ce film est venu. »¹ La mémoire, c'est aussi tout le sujet du second long-métrage de fiction de Kore-Eda, *After Life* qui met en scène des personnages qui, après leur mort, doivent choisir un souvenir dans leur vie avant de pouvoir partir définitivement. De même, Kore-Eda s'inspire souvent de faits divers (*Nobody Knows, Tel père, tel fils, Distance*) sans doute en partie pour lutter contre l'oubli. Dès ses débuts dans le documentaire, la mémoire est un thème cher pour le réalisateur, comme en témoigne son documentaire *Without memory* (1996) qui présente Hiroshi, atteint d'une rare forme d'amnésie post-opératoire. Ainsi, la lutte contre l'oubli, un des fils rouges de la filmographie de Kore-Eda, est aussi une résistance à la surmodernité qui, comme l'avait expliqué Marc Augé, se manifeste par le présent perpétuel qui efface la dimension historique dans la masse informative et événementielle de notre époque et par ces « non-lieux », qui « n'opèrent aucune synthèse, n'intègrent rien »².

Dès lors, conjointement à sa lutte pour préserver la mémoire, qui est une réaction à cette surmodernité dont l'amnésie est symptomatique, et parallèlement à sa dénonciation des effets désastreux de la ville surmoderne, Hirokazu Kore-Eda s'accroche à ces îlots humanistes qui persistent malgré tout dans cet environnement. Si ses films dépeignent une réalité surmoderne, Kore-Eda construit parallèlement une réalité alternative plus humaniste, que ce soit par les personnages-mêmes ou par leur usage des non-lieux. Parmi les exemples de non-lieux caractéristiques des villes surmodernes qu'évoque Marc Augé dans son essai, il y a les supermarchés et les centres commerciaux : les « grandes surfaces de la distribution ». Dans ses films au décor urbain, Kore-Eda rend visible ces espaces du quotidien des personnages. Que ce soit brièvement dans *Air Doll*, plus longuement dans *Tel père, tel fils* ou juste dans la scène d'ouverture d'*Une affaire de famille*, ces grands magasins participent à construire le décor surmoderne. Néanmoins, le « non-lieu » se définit en partie par l'usage que l'on en fait : s'ils ne sont pas destinés originellement à créer du lien social du fait qu'ils sont « constitués en rapport à certaines fins »³ et parce qu'ils établissent une « relation » contractuelle indifférenciée avec les clients (sous forme de

1 NYFFELER Régis, « Dossier de presse de "Still Walking" », in *Trigon-film*, 2008, p. 7.

2 M. Augé, *Non-lieux*, op. cit. p.138

3 *Ibid.*, p.119

contrôle, de billets, de messages écrits ou même du chariot que l'on pousse dans les allées d'un supermarché), qui génèrent « solitude et similitude », les détournements sont possibles. S'il est vrai que la mise en scène de ces espaces commerciaux va souvent dans le sens du « non lieu », Kore-Eda construit occasionnellement des réalités alternatives, qui contournent les usages communs de ces mêmes espaces, détruisant ainsi les « non-lieux » pour faire renaître des lieux par le pouvoir de la mise en scène de ces espaces.

La scène d'ouverture d'*Une affaire de famille* est un exemple édifiant de la manière dont Kore-Eda détourne l'environnement surmoderne. Dans cette première scène, Osamu et Shôta, que nous pensons alors être père et fils, se rendent au supermarché (une nouvelle fois, Kore-Eda plante les protagonistes dans un non-lieu pour commencer son film) et mettent en œuvre leur stratégie calculée au millimètre pour voler des produits. Cette scène, très chorégraphique, où absolument tout est planifié par les personnages (leur parcours dans les allées, leur rythme, leur synchronisation), présente les deux protagonistes comme experts dans le domaine du vol à l'étalage. La musique jazz d'Haruomi Hosono participe à rendre la scène chorégraphique (les protagonistes se déplacent à son rythme) et par conséquent à souligner la maîtrise des personnages dans leur domaine. Dans la scène, les gros plans exprimant la concentration des personnages alternent avec les plans d'ensemble qui inscrivent ces personnages dans l'environnement du supermarché et qui les fondent parmi les clients lambda. Le tout premier plan de la séquence montre cette dimension théâtrale des personnages qui doivent jouer leur rôle de client ordinaire (ce qui est évidemment hautement symbolique à l'échelle de tout le film puisque la famille dont il est question repose finalement sur des faux-semblants). Comme un spectateur dans un théâtre qui attend que les acteurs viennent sur scène, le spectateur du film attend que le plan vide et flou du supermarché (image 10a) se remplisse de la présence de Shôta. Celui-ci surgit du côté gauche de l'écran et remplit le cadre dont la mise au point a déjà été préparée sur son visage en gros plan (image 10b). Il s'arrête au centre du cadre, de deux-tiers, comme pour s'adapter à son environnement, donnant alors l'impression qu'il fait non seulement son entrée dans le film, son entrée dans le magasin et son entrée sur la scène du supermarché où il va devoir jouer son rôle de client ordinaire. Alors que « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »¹, c'est tout l'inverse qui se produit dans ce non-lieu pourtant typique qu'est le supermarché. En effet, l'apparition de Shôta dans le cadre auparavant froid et anodin du supermarché (nous entendions simplement le bourdonnement des réfrigérateurs et les signaux sonore répétitifs des scanners)

1 *Ibid.*, p.130

modifie radicalement l'ambiance sonore du lieu : la musique jazz se déclenche dès son apparition et fait écho à la ruse qui transparaît dans les yeux de l'enfant, créant tout de suite une forte identité des personnages dans un non-lieu où, par définition, les individus sont réduits à leur statut de client. Tout au long de la scène, Osamu et Shôta se distinguent du reste des autres clients, qui, solitaires, similaires et silencieux, se déplacent dans les allées du magasin, les yeux rivés sur les étagères et leur panier à la main.



Image 10a Une affaire de famille 0'20



Image 10b Une affaire de famille 0'25

Par la mise en scène et l'usage que font les personnages du supermarché, Kore-Eda renverse le non-lieu en réinjectant une dimension anthropologique au supermarché, puisque non seulement il y a résurgence de l'identité en contournant le contrat qui lie le supermarché au client, mais il y a aussi résurgence de la dimension relationnelle. Alors que le supermarché en tant que non-lieu, n'est pas susceptible d'accueillir cette dimension relationnelle, le vol à l'étagère, qui brise le contrat du client au supermarché, la réintroduit. Le tout dernier plan, centré sur le panier plein qu'Osamu a abandonné après que Shôta ait rempli son sac à dos de produits volés et sur lequel apparaît le titre du film, est l'expression même de ce contrat brisé entre le supermarché et le client, le panier étant le symbole matériel de ce contrat tacite (en tant que client du supermarché, nous remplissons un panier ou un chariot de produits qui seront scannés et payés à la sortie du magasin). En effet, comme l'écrit Marc Augé : « Seul mais semblables aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle. L'existence de ce contrat lui est rappelée à l'occasion (le mode d'emploi du non-lieu en est un élément) : le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les allées du supermarché, en sont la marque plus ou moins forte. »¹

Mais c'est aussi par le détournement de l'usage du non-lieu et par l'illégalité que le lieu devient propice à la construction de la relation « filiale » entre Osamu, qui a en réalité « volé »

1 *Ibid.*, p.128

Shôta dans une voiture quand il était petit, et le garçon. Cette relation d'ordre filiale, construite par la transmission du savoir-faire d'Osamu à Shôta, se manifeste notamment par tout un langage gestuel dont ils sont les seuls à détenir la signification : à l'entrée du magasin, ils se font un signe de tête ; avant de se séparer dans les allées labyrinthiques du supermarché, les deux se saluent d'un contact de poings ; Osamu indique à Shôta qu'il peut glisser un article dans son sac à dos par un signe de main à trois temps ; Shôta, comme pour se porter chance, fait un mouvement circulaire en joignant ses deux mains, rituel gestuel que lui a sans doute transmis Osamu, comme Shôta l'enseignera à Yuri, la petite voisine maltraitée que la famille recueillera ; et pour signifier à Osamu qu'ils peuvent partir, Shôta lui donne un discret coup sur son bras. En réintroduisant une dimension identitaire et relationnelle au sein d'un non-lieu typiquement surmoderne – le supermarché – et en présentant des personnages qui sortent du système instauré par le supermarché, et plus largement par la société (payer ses articles), Kore-Eda dresse, dans cette scène d'ouverture, un portrait alternatif à la réalité aliénante, lobotomisante et inhumaine de la ville surmoderne.

L'humanisation de la ville surmoderne passe certes par le détournement occasionnel des non-lieux, mais passe surtout par le choix des personnages. En effet, Kore-Eda s'attache la plupart du temps à mettre en scène l'humanité des personnages marginales, de ces personnages qui n'entrent pas dans les rouages du système propre à la ville surmoderne. A travers ses films, Kore-Eda nous montre que, malgré l'indifférence générée par ce mode de vie, la ville surmoderne produit encore des personnes très humaines, mais qu'il s'agit essentiellement des exclus, des victimes et des invisibles de la société. Dans ses drames familiaux au décor urbain, il met en scène tout ceux qui sortent de ce système surmoderne, qui gardent un visage humain, qui ne se fondent pas dans l'indifférence généralisée et cruelle de la ville surmoderne dans laquelle ils sont pourtant baignés. Même dans la cruelle Tokyo dépeinte par Kore-Eda dans *Nobody Knows* subsistent des figures altruistes et humanistes, mais qui sont des personnes marginalisées. La seule personne qui s'investira profondément dans la situation désespérée de la fratrie est une lycéenne solitaire et harcelée. Saki, que Akira rencontre pour la première fois sur un pont alors qu'elle jette rageusement des papiers dans la rivière, reste avec la fratrie, crée des liens avec chacun d'entre eux, leur offrant ainsi une présence rassurante, et en vient même à se prostituer pour aider Akira à trouver de l'argent. Une employée ainsi qu'un de ses collègues de la supérette où s'approvisionne Akira lui apporteront également de l'aide en lui donnant des invendus derrière le magasin, mais n'iront pas plus loin dans leur démarche et ne communiquerons pas avec l'enfant outre-mesure.

De la même manière, alors que tout le voisinage de la petite Juri a forcément conscience des conditions de maltraitance dans lesquelles vit la petite (nous entendons distinctement les disputes des parents de la rue), les seules personnages qui sortiront de l'indifférence seront Osamu et

Nobuyo, les « parents » de la famille atypique d'*Une affaire de famille*, qui sont à la marge de la société en tant que famille non-conventionnelle, survivant de larcins et de petits revenus. Lorsque, le soir, Osamu rentre avec Shôta de l'expédition de vol à l'étalage au supermarché qui ouvre le film, ils voient Juri, seule sur son balcon, dans le froid. Osamu décide de la recueillir quelques heures dans la chaleur de leur foyer, autour d'un bon repas, avant de la ramener chez elle avec Nobuyo. Mais lorsqu'ils constatent, chez eux, les bleus de la petite fille et, de la rue, la violence de la dispute des parents de Juri, ils décident de la ramener illégalement chez eux pour lui offrir la sécurité. En décidant de ne pas fermer les yeux sur la maltraitance de Juri, ils se démarquent de l'indifférence des voisins invisibles, mais bien présents comme en témoignent les fenêtres éclairées des bâtiments alentours. Même si cette famille n'est pas parfaite, Kore-Eda la présente comme une communauté d'entre-aide humaine et chaleureuse, abritant plusieurs générations rappelant sur certains aspects un modèle familial antérieur aux mutations de la société japonaise du XX^{ème} siècle.

Dans *Air Doll* où, comme nous l'avons vu, Kore-Eda dénonce la solitude comme conséquence grave de la ville surmoderne, nous constatons que le réalisateur s'accroche aux aspects humanistes, faisant renaître l'espoir dans une ville déshumanisante. C'est dans le vieux quartier que, symboliquement, Nozomi s'aventure pour recréer du lien. Et c'est, au fond, le dernier endroit où l'espoir d'une ville plus humaine existe. C'est le dernier endroit où les personnes âgées sont encore présentes pour témoigner d'un passé qui semble appartenir à un autre monde sur la rive voisine où les gratte-ciels s'élèvent. D'abord exploratrice et témoin de cette ville surmoderne qu'est Tokyo dans *Air Doll*, Nozomi, une fois consciente, réhabilite les non-lieux qui jalonnent Tokyo en lieux. Elle fait réapparaître ces lieux, et notamment les lieux de passages, en prenant le temps d'observer les détails et de s'imprégner de l'environnement qui l'entoure, en créant du lien entre les habitants, en brisant leur solitude. Souvent plus humaniste que les humains eux-mêmes, qui souffrent de cette ville surmoderne, Nozomi incarne l'espoir dans ce morne paysage. Elle tient compagnie au vieil homme solitaire sur son banc, l'aide quand il sera alité, cherche le lien avec les enfants qu'elle croise, fait des signes de mains, parle spontanément aux personnes qu'elle croise et offre même son épaule à un inconnu qui s'endort dans le bus la nuit. Après avoir rencontré le vieux monsieur, seul sur un banc abîmé, sur la pelouse, lui-même perturbé par la surmodernité de sa ville, Nozomi dit en voix off : « Il semblerait que la vie soit construite de telle manière que nul ne puisse la remplir tout seul. Il en va de même pour les fleurs dont le pistil et les étamines sont, en fait, insuffisants. C'est grâce à un insecte ou à la brise que l'union du pistil et des étamines se fait. » Cette phrase, fondamentale dans le film, exprime alors ce que le réalisateur a écrit dans sa note d'intention : « « La vie semble ainsi faite que l'on ne peut pas être vraiment heureux seul. » Il s'agit

d'un extrait de « La Vie » du célèbre poète japonais Yoshino Hiroshi. Pour moi, ce point de vue résume le monde où nous vivons et la vie des personnages du film. Je me réfère d'ailleurs de manière symbolique à ce poème dans *Air Doll*. Je veux que les personnages communiquent les uns avec les autres à travers la poupée. »¹

Souvent associée précisément au souffle du vent, Nozomi incarne alors cette brise refondatrice de liens dans cette ville surmoderne où la solitude ronge chacune des personnes qu'elle croise sur son chemin. Lorsqu'elle passe devant des moulins à vent, ceux-ci s'affolent et, régulièrement, nous entendons en son off le souffle profond de sa respiration. La séquence finale est la plus significative de cet espoir qu'elle incarne dans cette ville déshumanisante. Après avoir assassiné l'homme qu'elle aime sur un quiproquo (elle pensait que, lui aussi, était une poupée gonflable qu'elle pouvait regonfler après l'avoir entaillé), elle s'installe d'elle-même sur le bord de la rue, parmi les déchets non combustibles qui attendent d'être ramassés par les éboueurs, renvoyant ainsi à la séquence du début du film lors de laquelle elle découvre la ville. Elle apparaît désormais comme une vulgaire poupée gonflable, abîmée et inerte. Mais lorsque la petite voisine, Moe, lui dépose sa propre poupée en échange de la bague de Nozomi, cette dernière s'effondre devant une aigrette de pissenlit qui sort du béton. Nozomi image son anniversaire, entourée de toutes les personnes qu'elle a observées, côtoyées ou aimées durant sa courte vie, puis, lorsqu'elle souffle ses bougies, un raccord-son est fait entre sa fête d'anniversaire fantasmée et la rue où elle est effondrée par le son de son expiration : les akènes de l'aigrette du pissenlit s'envolent et voyagent d'un habitant à un autre, matérialisant ainsi le renouveau d'un lien invisible. Chacun des personnages secondaires sort alors partiellement de sa solitude destructrice : la jeune femme *hikikomori*, qui croulait sous ses déchets alimentaires dans son studio sombre et vétuste, se lève et s'ouvre au monde extérieur en écartant ses rideaux et en s'accoudant sur le rebord de la fenêtre ; le vieux monsieur, sur son banc habituel, discute avec la dame que Nozomi a suivie dans la rue lors de sa première expédition à l'extérieur.

Ainsi, dans *Air Doll*, c'est la poupée, produite en série pour combler la sensation de vide des habitants souffrant de la solitude dans cette ville surmoderne, qui redonne une dimension humaniste à la ville et qui comble la solitude d'une manière plus poétique que sa fonction première : en créant du lien entre les habitants dans l'espace urbain et non en donnant seulement l'illusion d'une compagnie réduite à l'espace domestique.

1 M. Knaebel, « Dossier de presse de “Air Doll” », art cit., p.5

Les personnages koreédiens évoluent dans des espaces quotidiens urbains qui s'apparentent clairement à une ville surmoderne comme l'avait décrit Marc Augé en 1992. *Air Doll* et *Nobody Knows* sont les deux films du réalisateur qui dénoncent le plus fortement cette surmodernité créatrice de solitude et d'indifférence et menant à la disparition de l'altruisme et de l'humanisme, que Kore-Eda valorise dans sa mise en scène. Malgré la violence de la surmodernité sur les personnages et les cellules familiales, Kore-Eda dépeint aussi une réalité où des personnages, souvent marginaux, incarnent l'espoir d'une résurgence humaniste au sein de la ville. Si la surmodernité est moins évidente dans la mise en scène du reste de la filmographie de Kore-Eda, elle s'exprimera davantage par la forme et la mise en scène des espaces domestiques, par ces « maisons » urbaines modernes, symptomatiques de l'esprit surmoderne dont elles sont le résultat et qui sont potentiellement à l'origine de ces familles dysfonctionnelles, si courantes chez Kore-Eda.

B) La mise en scène de l'habitat urbain : des « maisons » interchangeables

a) *Hirokazu Kore-Eda héritier de Yasujirô Ozu comme témoin de l'impact de la société en transformation sur la cellule familiale*

Surnommé le « Ozu contemporain » par Justin Kwedi¹ et souvent comparé au grand maître du cinéma japonais dans de nombreuses critiques, Hirokazu Kore-Eda affirme lui-même s'inspirer de Yasujirô Ozu, du moins thématiquement. Les deux auteurs ont en effet comme point commun de questionner continuellement la cellule familiale dans leur contexte contemporain respectif. Tout deux fervents de la mise en scène du quotidien familial dénuée de sensationnalisme et de spectaculaire tant dans l'esthétique que dans le scénario, ils explorent, tout de même chacun à leur manière, la redéfinition perpétuelle de la famille à l'épreuve des évolutions sociétales et culturelles. Alors que Yasujirô Ozu conserve une distance émotionnelle vis-à-vis de ses personnages (il utilise rarement des gros plans par exemple), Kore-Eda, du moins après ses deux premiers longs-métrages de fictions (*Maborosi* et *After Life*), cultive une proximité émotionnelle forte avec ses personnages, notamment en employant le gros plan. Même si les deux réalisateurs ne s'inscrivent pas dans le même contexte historique, ils adoptent une posture semblable dans leurs films : témoigner d'une réalité changeante et la questionner à travers la mise en scène de la cellule familiale.

Yasujirô Ozu réalise une grande partie de ses films avant la Seconde Guerre Mondiale, mais

1 J. Kwedi, A. Royer et E. Maurel, « Hirokazu Kore-eda à travers ses films », *art cit.*

ce sont ses œuvres postérieures à l'Occupation américaine du Japon (qui prend officiellement fin en septembre 1952) qui feront sa notoriété internationale dans les années 1970 (Yasujirô Ozu meurt en 1963). Ses dernières œuvres témoignent admirablement de la dislocation de la structure familiale suite à l'intégration du mode de vie américain dans la société japonaise. Son œuvre la plus connue, *Voyage à Tokyo*, met ainsi en scène le voyage de deux parents rendant visite à leurs enfants, de jeunes adultes installés dans la capitale japonaise moderne. Les parents constatent alors le gouffre générationnel entre leur génération d'avant-guerre, encore imprégnée des valeurs traditionnelles de la communauté (dont la cellule familiale composée de plusieurs générations réunies sous le même toit était le symbole), et la génération suivante, qui, attirée par la nouvelle urbanisation massive du pays, gagne les grandes villes, à la recherche de modernité et de confort. Dans un article consacré à la mise en scène de la dissolution de la famille chez Ozu, Jérôme Lèbre confirme le statut témoin du réalisateur en écrivant : « Ozu ne filme ni le Japon, ni la famille, mais bien la famille japonaise, et sa dissolution [...] »¹. Benjamin Thomas décrit cette première phase historique du délitement familial japonais en ces termes : « L'urbanisation, qui donne plus de prises encore aux nouvelles valeurs importées au lendemain de la guerre, marque l'affaiblissement d'une société traversée par les liens et solidarités de la traditionnelle famille élargie, et célèbre l'avènement de la famille nucléaire. En outre, ce nouveau modèle n'est en rien fondé sur l'amour des conjoints, mais sur la poursuite raisonnée, commune et volontariste d'un avenir plus confortable et plus radieux. Le foyer ne vit pas au rythme du présent, mais rassemble ses efforts pour atteindre un futur meilleur. »²

Hirokazu Kore-Eda propose le déplacement inverse de celui de *Voyage à Tokyo* dans *Still Walking*, où ce sont les enfants qui rendent visite à leurs parents, confirmant sa « parenté cinématographique » avec Ozu. Le fossé générationnel se creuse davantage avec les années d'opulence des années 1980, période durant laquelle Hirokazu Kore-Eda devient adulte (il naît en 1962), et durant laquelle l'individualisme s'installe définitivement au Japon, remettant une nouvelle fois le schéma familial japonais à l'épreuve. Poursuivant sa réflexion sur ces années d'opulence des années 1980, Benjamin Thomas écrit : « La conséquence la plus importante [des années d'opulence dans la décennie 1980] est sans doute le passage d'une consommation familiale à une consommation individuelle, de la recherche du bien-être matériel à la recherche du bien-être personnel. [...] Cette ère de l'opulence creuse ainsi le fossé entre les générations. »³.

Issus de deux générations différentes, questionnant la cellule familiale redéfinie par des bouleversements sociaux et culturels (pour le premier l'urbanisation et la modernisation du pays,

1 LÈBRE Jérôme, « Dérangements », in *Vacarme*, n° 2, N° 47, 2009, p. 43-45.

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. Cit. p.10-11

3 *Ibid.*, p.15

pour le second l'émergence de la ville surmoderne confortant davantage l'individualisme dans la société japonaise), Ozu et Kore-Eda sont également deux témoins d'une même société en perpétuelle mutation, au sens où leurs œuvres s'inspirent de cette réalité et la questionne. Pour mettre en scène l'impact de l'urbanisation massive sur la cellule familiale chez Ozu et celui de la surmodernité, définie par Augé, chez Kore-Eda, les deux réalisateurs choisissent comme décor récurrent Tokyo, qui, en tant que capitale japonaise, est le lieu précurseur, donc annonciateur et révélateur, des mutations culturelles par rapport à l'ensemble de la société japonaise.

Dans les drames familiaux de Kore-Eda, la grande majorité des logements des protagonistes correspond à des logements urbains et exigües, le plus souvent des appartements en immeubles. En choisissant de surreprésenter ce type de logements qui témoigne de l'éclatement familial dans l'architecture même des villes par rapport aux habitations plus traditionnelles, Kore-Eda met sur le devant de la scène une forme symptomatique de la prise de distance de la société japonaise vis-à-vis de ses racines culturelles et de ses mœurs traditionnelles. Et comme l'écrit Philippe Bonnin dans *Façons d'habiter au Japon* : « Les changements qui s'opèrent dans l'architecture de la maison et de la ville, en Occident comme au Japon, ne sont pas seulement des changements de forme, d'apparence, de matériaux, d'esthétique. Ils sont plus profonds. Ils affectent l'idée-même de ce qu'est une maison, de ce qu'est habiter un lieu. »¹. La surmodernité que décrit et dénonce Kore-Eda, notamment dans *Nobody Knows* et dans *Air Doll*, a aussi une conséquence sur la forme des logements. D'une société où la maison familiale qui abritait plusieurs générations était la norme, nous passons à la prolifération d'appartements reproduits en série, et d'une société fonctionnant sur le modèle communautaire du village, nous passons à une société urbaine et individualiste.

En construisant une réalité surmoderne dans ses drames familiaux qui s'inspire de l'environnement dans lequel il a vécu, Kore-Eda questionne également le Japon contemporain. L'individualisme exacerbé, l'indifférence, la solitude, la similitude de la ville surmoderne dénoncée par Kore-Eda ne s'arrêtent pas au décor urbain. Ces symptômes que pointe Kore-Eda dans le quotidien des familles de ses drames familiaux trouvent un écho dans l'architecture domestique. Les gratte-ciels du futur déconnectés de la réalité terrestre, les lotissements bétonnés où s'entassent des appartements identiques, les immeubles résidentiels qui remplacent peu à peu les maisons traditionnelles pour uniformiser les mégapoles du monde entier, s'inscrivent dans cet univers surmoderne et en sont également des symboles. Comme l'écrivait Marc Augé : « La ville actuelle, c'est ainsi l'éternel présent, des immeubles substituables les uns aux autres et des événement

1 BONNIN Philippe et PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*, CNRS éditions., Paris, 2017, 494; 16 p., p.405

architecturaux. »¹. Inscrits dans cet « éternel présent » et « substituables les uns aux autres », l'architecture domestique du quotidien des protagonistes koreediens contribue à dresser un tableau surmoderne de Tokyo chez Kore-Eda.

b) Des logements urbains symptomatiques de la ville surmoderne

Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, nombreuses sont les « maisons » symptomatiques de la société surmoderne qui abritent des familles dysfonctionnelles souffrant en partie de ces modes d'habitation. L'architecture choisie illustre le contexte de l'ère de la reproductibilité surmoderne, qui a même gagné les logements, tout en figeant l'éclatement de la famille et les solitudes dans des appartements fonctionnels et exigües. Le choix de l'architecture et de l'emplacement de ces logements n'est pas anodin dans les drames familiaux de Kore-Eda. Différents selon la classe sociale des personnages qui les occupent, ces logements sont aussi révélateurs de la philosophie des familles. Mais, dans tous les cas, nous percevons une critique de ces habitats de la surmodernité, témoins de la reproductibilité technique et de l'éloignement des valeurs traditionnelles de l'habitat japonais.

Dans *Nobody Knows*, l'appartement dans lequel emménage la famille et le quartier dans lequel il est implanté sont révélateurs de la situation marginale de la famille. L'appartement est en effet situé au nord-est de Tokyo, dans les quartiers pauvres. Rémi Scoccimarro dans *L'atlas du Japon* explique que l'axe nord-est est considéré comme « néfaste », en opposition à l'axe sud-ouest qui correspond à la direction « d'excellence » de la capitale, là où se trouvent les quartiers huppés². L'appartement de la famille contribue à enfermer les enfants dans l'anonymat de la ville. En effet, notre attention n'est pas réellement retenue par la façade monotone de cet immeuble classique aux murs blancs, au toit gris et dont on retient surtout une impression de superposition de cages d'habitation liée à la forme des balcons (tous identiques, de forme cubique et avancés par rapport à la façade de l'immeuble). La géométrie de l'immeuble ainsi que l'impression d'avoir déjà vu ce bâtiment des milliers de fois à travers toutes les métropoles du monde ne contribuent pas à capter le regard (image 11a). Dissimulé par les arbres et bloqué dans un coin (car plus reculé que celui des voisins), le balcon de l'appartement où vit la famille est presque rendu invisible de l'extérieur, soulignant la situation de la famille, composée d'invisibles marginaux fondus dans la masse

1 AUGÉ Marc, *Le temps en ruines*, Galilée., Paris, 2003, 134 p., p.90

2 C. Levasseur et R. Scoccimarro, *Atlas du Japon*, *op. cit.*

anonyme de la capitale (image 11b). Les couloirs sombres, métalliques et presque insalubres, le portique de l'immeuble abîmé et inutile car non-jouxté à un mur, ainsi que les dalles instables à l'entrée de l'immeuble où poussent des mauvaises herbes suggèrent un immeuble vieilli et peu entretenu, à la mesure des faibles moyens de Keiko, la mère des quatre enfants. Comme le fait remarquer Patrick Ory dans le dossier pédagogique consacré à *Nobody Knows*, l'immeuble de Saki (la jeune lycéenne qui tient compagnie aux quatre enfant), notamment équipé d'une entrée sécurisée et automatique, accentue le caractère vétuste de l'immeuble où habite la famille : « Le caractère cossu de la maison où on la voit rentrer [Saki] et l'uniforme qu'elle porte indiquent qu'elle est scolarisée et qu'elle est vraisemblablement issue d'un milieu aisé contrastant avec celui de ses nouveaux compagnons. »¹ L'appartement où habitent Keiko et ses quatre enfants nous paraît bien trop exiguë, étant uniquement composé d'un lieu de vie, d'une chambre, d'un balcon et d'une salle de bains. Au moment où les enfants sont abandonnés et désolidarisés par les difficultés du quotidien, le manque de place de l'appartement, qui n'offre pas à chacun un endroit où se retirer, est d'autant plus manifeste. Même cachée dans l'armoire de sa mère, dans le noir et parmi les habits, Kyoko est dérangée par son frère Akira avec qui elle est alors en de très mauvais termes.



Image 11a Nobody Knows 28'21



Image 11b Nobody Know 21'59

Dans *Après la tempête*, Kore-Eda met en scène Yoshiko, une femme âgée qui vit dans un HLM d'une cité des années 1970, appelée au Japon un lotissement *danchi* (qui signifie « génération HLM »). C'est dans ce même lotissement que Kore-Eda a passé dix-neuf ans de sa vie. Dans sa note d'intention, Hirokazu Kore-Eda explique l'importance du lieu de tournage dans la création de son projet : « L'idée de ce film remonte à 2001. Après la mort de mon père, ma mère commença à vivre seule dans une cité HLM. Lorsque je suis allé la voir pendant les vacances du Nouvel An, j'ai pensé

1 ORY Patrick, PAROTTE Rachel, FONCK Vinciane, et al., *Dossier pédagogique de « Nobody Knows »*, Centre culturel Les Grignoux., Liège (Belgique), « Ecran large sur tableau noir », 2005, 28 p.

que j'aimerais filmer un jour une histoire sur cet ensemble de résidences. »¹

Les deux enfants de Yoshiko, Chinatsu, une jeune mère, et Ryôta, père d'un jeune garçon mais écrivain raté, divorcé et dépendant des jeux d'argent, viennent régulièrement rendre visite à Yoshiko. Comme le souligne Marilou Soller dans son mémoire *Home drama*, ce genre de lotissement des années 1970, témoigne d'une utopie passée, où aux cris des enfants ont succédé le vide et le silence, les jeunes adultes ayant déserté les lieux. Elle écrivait ainsi à propos de *Après la tempête* : « Le *danchi* était un étrange endroit. Il est calqué sur les formes d'appartements occidentaux et leur ressemble tout en étant différent. [...] Les *danchi*, nés durant la grande période de croissance japonaise, ont vieilli après cinquante ans, les cris des enfants ont disparu, les habitants sont devenus vieux. Ce sont des lieux qui semblent un peu délaissés en apparence, mais ces endroits seront peut-être pour l'un des endroits agréables, pour un autre un repère sentimental, pour un autre le *furusato*. »² Le *furusato* correspond à la ville natale, à son « chez-soi », à son point de repère existentiel, soit à l'équivalent du *Heimat* en langue germanique. Ce lotissement, incarnation de la reproductibilité de l'habitat et résultat d'un esprit pragmatique de rentabilité de l'espace au moment de l'exode rural vers les grandes villes, est mis en scène par Kore-Eda de sorte à faire ressortir les dysfonctionnements et les absurdités de ce mode d'habitat, si éloigné de l'habitat japonais traditionnel et des aspirations de regroupement familial des vieilles générations. Roberto Peregalli, dans *Les lieux et la poussière*, parle ainsi d'un défigurement du Japon par ces lotissements, qui sont très éloignés de la culture japonaise : « La monotonie des maisons faites en série, toutes semblables l'une à côté de l'autre, n'a rien à voir avec le sens métaphysique de la répétition japonaise. Là, le moindre geste était noble, ici, la rigidité de la matière détruit la nature et l'ensevelit. Là, la nature était transcendée par la présence de l'architecture qu'à son tour elle valorisait ; l'une vivait en fonction de l'autre. Ici, elle est écartée comme un détail sans importance. L'imitation du Japon a engendré des monstres si envahissants qu'ils ont fini par envahir le Japon lui-même, en le modifiant radicalement. »³

Le lotissement où habite Yoshiko correspond en tout point à l'esprit de l'architecte français Le Corbusier, à l'origine de ces complexes immobiliers fondés sur la fonctionnalité la plus pragmatique, réduisant la définition de la maison au seul abri répondant aux besoins physiologiques et écartant la dimension existentielle et psychologique de celle-ci. La violence du concept de lotissement envers le concept de maison est soulignée par le nom cauchemardesque de l'arrêt de bus qui est associé au lotissement de Yoshiko, annoncé par la voix désincarnée à bord du bus que Ryôta

1 INCERTI Mathilde et CHARRIER Jérémie, « Dossier de presse de “Après la tempête” », in *Le Pacte*, 2017, p. 9.

2 M. Soller et H. Maeda, *Home drama*, op. cit., p.172

3 R. Peregalli, *Les lieux et la poussière*, op. Cit., p.132

et son fils, Shingo, empruntent pour voir Yoshiko : « Centre du Complexe immobilier de la cité ».

Kore-Eda, par d'infimes détails tels qu'une étiquette indicative collée dans l'évier, ou par des éléments plus évidents, tels que la numérotation des appartements (un vieil homme solitaire est décédé à « l'appartement 5-3-5 » selon l'amie de Ryôta, le professeur Niita habite au « 2-2-6 » dit Yoshido et cette dernière habite au 4-0-8 comme en témoigne sa plaque d'entrée) et l'association d'un nom à un numéro d'appartement sur une plaque à côté de la porte d'entrée, rappelle que ces appartements sont avant tout des produits sérialisés. Nous ne pouvons alors nous empêcher de dresser un parallèle avec ce qu'écrivait Theodor W. Adorno : « A l'âge des mégapoles, il n'y aurait plus de demeure, de *domus*, mais seulement des logements et des domiciles, des abris décorés souvent nommés « appart(ement)s » [...] Y a-t-il encore, en ce temps, quelque chose de tel qu'un « chez-soi », une habitation, une demeure. Non, il y a des machines à habiter, des concentrations urbaines, bref : le produit industrialisé, et non plus une *maison*. »¹. La disparition progressive de la maison au sens complet du terme, remplacée par des cubes d'habitation indifférenciés, impacte alors directement la définition de la famille. C'est pourquoi l'espace du quotidien des familles, à l'ère de la reproductibilité technique de l'espace domestique, est si important à décrypter dans les drames familiaux de Kore-Eda.

Kore-Eda souligne l'isolement géographique du lotissement par rapport à la ville animée de Tokyo : au début du film, nous voyons que Ryôta, pour rendre visite à sa mère doit voyager en train, puis en bus, avant de finir sa route à pied. Le repas qu'il achète en cours de trajet souligne également la durée du trajet entre Tokyo, où il réside, et le lotissement, situé dans la banlieue éloignée nord-ouest de Tokyo, à Asahigaoka. Si, autrefois, la périphérie de Tokyo représentait, pour le Japonais de classe moyenne, la promesse d'une vie familiale épanouie, il en ressort surtout de la mise en scène de Kore-Eda, une impression d'engrenage liée à la solitude des personnes âgées, elle-même causée par l'éloignement géographique.

La solitude propre à ces vieux *danchi* est centrale dans le film : les enfants devenus grands ont non seulement quitté le lotissement, mais ils se sont également éloignés de leurs parents, géographiquement et émotionnellement. Lorsque Ryôta pénètre dans le lotissement, il ne croise qu'une vieille connaissance sur son chemin, une jeune femme qui, après avoir déménagé, est revenue habiter près de ses parents au lotissement. Elle raconte à Ryôta qu'un vieux monsieur est « mort solitaire » dans leur cité l'an passé et que son corps n'a été retrouvé que trois semaines plus tard, symbolisant, à l'image du lotissement entier, l'exclusion et la déconsidération de la société japonaise, vampirisée par le présent perpétuel, l'individualisme et l'indifférence, envers les

1 B. Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p.99

anciennes générations et les valeurs traditionnelles, plus largement. Cette évocation de la mort solitaire des personnes âgées, exclues de la société, nous rappelle qu'il s'agit là d'un problème profond dans la société japonaise comme le remarquait déjà Jean-François Sabouret en 1993 : « De la mort volontaire des personnes âgées, la presse, la télévision et la littérature en parlent souvent, car, au royaume de la famille, l'abandon et la solitude des parents sont vécus comme une trahison culturelle profonde. »¹ Quelques minutes après que Ryôta ait pris congé de cette ancienne amie, une voix féminine annonce dans des haut-parleurs la disparition d'un « homme âgé, mince, mesurant un mètre soixante-dix, portant des lunettes à monture d'argent », faisant un sinistre écho à ce que nous venons d'apprendre sur la mort solitaire du vieux monsieur, sans doute abandonné par sa famille. La réverbération de la voix désincarnée au sein du lotissement souligne la désertion du lieu. Ryôta passe devant des jeux pour enfants déserts et dira à sa mère, sur son balcon du troisième étage : « Comme c'est calme. ». Yoshiko répond avec mélancolie : « Il n'y a plus d'enfants pour jouer dehors. ». Laissant imaginer au spectateur le contraste entre l'époque de son enfance et le moment présent, Ryôta se souvient : « Autrefois, on se battait pour jouer au base-ball sur les pelouses. ».

S'il est vrai que, dans ce lotissement, il est fait mention d'une « Association de résidents » par Yoshiko et qu'il existe des rencontres hebdomadaires chez le « professeur Niida » pour écouter de la musique classique collectivement (dont le public est exclusivement constitué de vieilles dames vraisemblablement sensibles au charme du professeur Niida), la solitude pèse tangiblement sur Yoshiko lorsque celle-ci se retrouve seule dans son appartement. Après cette réunion musicale, chacune des participantes rejoint la solitude de son appartement, soulignant l'absurdité du concept de lotissement : au lieu d'inciter les voisins à passer plus de temps ensemble comme la proximité géographique pourrait le suggérer, il semble plutôt les pousser à se terrer solitairement dans leur appartement, ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec l'exiguïté des logements, trop petits pour accueillir un groupe (nous apprenons que le logement du professeur Niida est dans la partie copropriété du lotissement, c'est pourquoi il a plus d'espace pour accueillir un groupe).

La courte scène qui suit la réunion musicale nous montre Yoshiko, seule chez elle. Par la mise en scène, nous percevons alors la solitude dont souffre Yoshiko, qui est inhérente à la forme de son habitat. Comme l'écrivait Augustin Berque dans *Du geste à la cité* : « Dans la cité nippone, les relations entre les hommes demeurent primordiales. Extérieurement, pourtant, l'évolution morphologique des villes japonaises voit s'affirmer le règne de ces immeubles-objets aux formes solitaires, indépendants de leur contexte et répudiant tout enchaînement, auquel a conduit le mouvement moderne en architecture. »² Un premier insert nous montre deux verres que Yoshiko

1 SABOURET Jean-François, *Le Japon quotidien*, Seuil., Paris, 1993, 185 p., p.127

2 A. Berque, *Du geste à la cité, op. Cit.*, p.148

remplit avec application pour préparer les glaces maisons qu'elle déguste avec ses enfants lorsqu'ils viennent lui rendre visite (image 12a). Seule, elle est donc toute tournée vers l'attente d'une visite de ses enfants, ce qui est accentué par le gros plan suivant sur Yoshiko, concentrée sur la préparation des glaces (image 12b). Le choix de la succession de l'insert et du gros plan souligne non seulement la minutie de Yoshiko dans l'art de faire plaisir à ses enfants, mais aussi sa focalisation sur l'absence de ceux-ci. Le troisième plan est tout aussi révélateur de la solitude dont souffre Yoshiko dans son appartement : un plan moyen cadre la cuisine fonctionnelle où Yoshiko se déplace pour déposer les glaces dans le réfrigérateur (image 12c). Elle s'arrête alors dos à la caméra, tournée vers la fenêtre et en partie dissimulée par un bout de mur sur la droite du cadre. Au centre de l'image, une chaise vide souligne sa solitude. Ce cadre garde cette disposition immobile quelques secondes, laissant le spectateur s'imprégner de cette sensation d'absence. Un plan rapproché montre ensuite Yoshiko accoudée de profil sur le rebord de son balcon, envahi par la végétation, dans une apparente position d'attente (image 12d). Mais c'est le dernier plan qui donne à cette scène toute l'ampleur à cette sensation de vide, de solitude et d'absurdité inhérente au lotissement : de ce plan rapproché, nous passons à un plan général vertigineux sur l'ensemble du bâtiment dans lequel habite Yoshiko, accentuant la géométrie et l'uniformité de l'immeuble, où Yoshiko est réduite à la taille d'une figurine (image 12e). Cette dilatation extrême de l'espace via le montage génère un choc d'ordre phénoménologique chez le spectateur, lui faisant éprouver une sensation de vertige, d'étrangeté et d'absurdité que Yoshiko a pu éprouver elle-même en habitant dans cet HLM, totalement déconnecté de l'habitat traditionnel japonais, qui, lui, garde un contact avec le sol et qui s'harmonise avec le paysage végétal. Ce violent raccord-image entre les deux plans évoque aussi le fossé qu'il existe entre l'espace vécu par l'habitant du lotissement (le gros plan) et la vision pragmatique et déconnectée de la réalité des architectes à l'origine de ces complexes immobiliers (nous pensons à Le Corbusier notamment).



Image 12a Après la tempête 45'15



Image 12b Après la tempête 45'20



Image 12c Après la tempête 45'46



Image 12d Après la tempête 45'58



Image 12e Après la tempête 46'02

Parlant de ces lotissements de banlieue, Augustin Berque écrit « [...] il y a bel et bien eu des utopies de genres divers au départ de nombreuses opérations de lotissements. »¹. Dans la mise en scène de ce lotissement usé, Kore-Eda exprime surtout le vieillissement des lieux, des habitants et des rêves, expliquant que « La résidence elle-même n'a pas pu devenir ce qu'elle voulait non plus... ». En commentaire, Mathilde Incerti écrit : « Kore-eda fait ici allusion au fait que ces types de complexes qui avaient été construits partout au Japon – des logements collectifs que tout le monde appréciait à une certaine époque – sont maintenant confrontés à des problèmes de délabrement en même temps qu'au vieillissement de ses résidents, faisant face à des conditions différentes de celles imaginées au départ. »²

Le vieillissement du lotissement s'exprime d'abord matériellement : les murs extérieurs et intérieurs sont jaunis et abîmés, la décoration intérieure de l'appartement de Yoshiko (des nappes de dentelles, de fleurs, des vitrines exposant divers objets, des bandes de peinture bleue sur les murs) témoignent d'une autre époque. Ryôta prenant son bain chez sa mère le soir du typhon, fait remarquer à cette dernière qu'« il faudrait faire nettoyer les conduits » car des « bouts de rouille »

1 BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal : de l'Orient vers l'Occident*, Le Félin., Paris, 2016, 392; 16 p., p.251

2 M. Incerti et J. Charrier, « Dossier de presse de "Après la tempête" », art cit.

étaient présents dans l'eau. Le vieillissement du lotissement se manifeste aussi par la classe d'âge des résidents, exclusivement retraités – l'ancienne amie de Ryôta étant une exception – mais surtout par la non-adaptation fonctionnelle des appartements pour les personnes âgées. Ces complexes ont été avant tout pensés pour des familles, jeunes et dynamiques, le vieillissement de la population étant une lointaine réalité à l'époque de la construction, contemporaine de la génération du *baby-boom* japonais. Ainsi, lorsque Ryôta repart de chez sa mère après sa première visite, nous voyons que Yoshiko descend laborieusement les escaliers pour le suivre, s'accrochant à la rampe. Cela souligne l'absurdité du fait que le lotissement a été conçu de la manière la plus fonctionnelle, mais que, n'ayant pas été pensé sur le long terme, il est devenu inadapté à la classe d'âge des résidents. Yoshiko, hors d'haleine après avoir descendu trois étages, dit à son fils : « Monter et descendre ces trois étages me coupe le souffle. ».

Dans sa mise en scène du lotissement, Kore-Eda dénonce les conséquences déplorables de la logique pragmatique qui ont fait pousser ces lotissements comme des champignons identiques d'un bout à l'autre de la planète dans les années 1970. Le mobilier occidental de l'appartement de Yoshiko montre l'indifférenciation régionale de ce genre de complexe : la cuisine, avec son évier métallique, son réfrigérateur blanc, sa table haute rectangulaire et ses chaises, ressemblent en tout point aux cuisines des HLM de l'autre bout du monde. Fondé sur la sérialité des appartements et des immeubles (un travelling rapide en contre-plongée sur plusieurs immeubles identiques et voisins accentue cette sérialité, l'agencement de l'appartement offre peu de liberté de mouvement et n'est vraisemblablement pas adapté aux réunions familiales, si chères aux anciennes générations japonaises. Le choix de tourner dans l'appartement sans tricher pour agrandir la surface de celui-ci (ce choix est systématiquement opéré chez Kore-Eda malgré l'exiguïté potentielle des espaces, à l'image de *Nobody Knows*) engendre peu de liberté de mise en scène et des plans écrasés, sans profondeur de champ, mais souligne par conséquent l'exiguïté de l'espace et son manque de praticité. Au tout début du film, l'exiguïté est ainsi signifiée par la circulation difficile au sein de l'appartement à partir de deux personnes : Chinatsu est assise à la table de la cuisine, et, pour passer derrière elle avec son *futon* dans les bras, Yoshiko doit se contorsionner et forcer légèrement le passage. La dénonciation de la cruelle vérité sur le fait que ces milliers d'appartements HLM sont uniquement agencés pour une vie solitaire est à peine dissimulée.

L'espace commun de l'appartement de Yoshiko est scindé en deux parties : la cuisine, en hauteur, le salon en bas d'une marche. Plusieurs fois dans le film, la mise en scène nous fait comprendre que cette scission de l'espace commun ainsi que son exiguïté impactent directement la cohésion lors des réunions familiales, l'appartement n'étant pas destiné à accueillir des invités. Lorsque Ryôta arrive chez Yoshiko avec son fils, sa sœur, Chinatsu, son mari et ses deux filles sont

déjà présents. La caméra, par manque d'espace, ne nous montre à aucun moment un plan d'ensemble sur la famille réunie autour d'une même table ; il y a plutôt une insistance de la compartimentation de l'espace via des gros plans sur chacun des personnages et via une séparation de l'espace cuisine, où se trouvent Chinatsu et Ryôta, de l'espace salon où se trouve le reste de la famille, qui discute d'autre chose.

L'agencement arbitraire (ne tenant pas compte des besoins de chaque groupe, de chaque habitant et de chaque culture) de ces complexes HLM est accentué par la récurrence de plans immobiles coupant des bouts de corps des personnages visibles. Le cadre, à l'image de l'appartement, fait violence aux corps contenus dedans ; il n'est pas adapté aux réunions familiales et aux déplacements. Ce constat est particulièrement saisissant lorsque Chinatsu rend visite à sa mère avec ses deux filles et son mari. Un plan moyen cadre Chinatsu et sa mère assises à table. A l'avant-plan, dans le flou, les têtes des deux filles sont coupées horizontalement par le cadre. Lorsque Yoshiko se lève et passe derrière sa fille tout en continuant de parler, la caméra ne s'adapte pas à son déplacement. Le cadre ne bouge pas d'un millimètre pour s'adapter à sa présence, par conséquent, seulement la partie inférieure de sa tête est visible (image 13). Durant le film, ce cadrage coupant arbitrairement les corps des acteurs reviendra. La métaphore du cadre violentant le corps des personnages, à l'image de l'appartement non adapté aux habitants et aux cultures différentes, est alors particulièrement éloquente, nourrissant la forte critique de ce genre de complexe immobilier au sein du film.



Image 13 Après la tempête 1'03'22

Plusieurs fois au cours du film, Yoshiko exprime son amertume envers cet appartement dans lequel elle se sent piégée et qui représente pour elle un profond échec. C'est au cours de la longue nuit de huis-clos regroupant Ryôta, son ex-femme, Kyoko, Shingo et Yoshiko elle-même, et offrant de profonds échanges entre les personnages, que son amertume vis-à-vis de ce lieu ressortira le plus. Elle dit à Ryôta : « C'est sûr que je mourrai un jour. Et même sans doute, ici. ». Ryôta lui

demande si elle est souffrante, ce à quoi Yoshiko répond : « Non, pas du tout. Simplement, je m'affaiblis de jour en jour. J'aimerais t'avoir près de moi. », formulant un désir profond, lié notamment à la hantise de mourir seule, comme ce vieil homme dont l'amie de Ryôta parlait. En effet, quelques minutes plus tôt a lieu un échange poignant entre elle et son petit-fils, Shingo qui lui demande : « Alors, si on gagne à la loterie, on pourra à nouveau habiter ensemble ? », « Oui, je pense que vous pourrez. » lui répond Yoshiko. Shingo lui dit alors en toute sincérité : « Alors, on construira une grande maison et tu viendras vivre avec nous. ». Le bouleversement de Yoshiko est alors accentué par les larmes discrètes sur son visage souriant, filmé en gros plan. Elle lui répond : « Cette invitation me fait très plaisir. J'espère que tu pourras y arriver. ». De la même manière, lorsqu'elle converse avec Ryôta au cours de cette nuit, elle évoque avec nostalgie une ancienne maison, à Nerima, dans laquelle ils habitaient avant de déménager dans le HLM. Souriant, elle se souvient de cette maison lors des typhons : « Quand on était dans cette maison à Nerima, chaque fois qu'il y avait un typhon, j'avais peur que le toit ne s'envole. Le soir venu, on emballait toutes nos affaires et on partait s'abriter dans la chapelle de l'école. ». Cette réalité évoquée par Yoshiko contraste brutalement avec le moment présent : alors qu'il y a bel et bien un typhon au dehors, nous n'entendons pas un souffle de vent derrière ces murs en béton, rendant la réalité extérieure et la nature abstraites ; de même, aucun toit, que l'on associe instinctivement à la maison, ne peut s'envoler car il n'en n'existe plus dans ce genre de lotissement. Qu'est ce qu'une maison sans toit ? L'expression « Avoir un toit sur la tête » montre bien que le toit est indissociable de la maison en tant que foyer, ce qui souligne le statut problématique des blocs de béton produits en série qui servent d'habitation. Avec une amertume perceptible à l'expression de son visage et au ton de sa voix, elle conclut : « Quand on a emménagé ici, j'étais soulagée, je n'aurais plus peur de l'approche des typhons. Mais je n'avais pas imaginé que je resterais là quarante ans ! ». Son amertume est d'autant plus marquée qu'au cours du film, il est plusieurs fois question de l'habitat de ses rêves, dont elle n'a pas eu accès à cause de la dépendance aux jeux d'argent de feu son mari. Ainsi, alors que Ryôta se rend à la boutique de gâteaux de riz de sa sœur pour lui demander de l'argent, comme son père avant lui, Chinatsu lui dit : « Si Papa avait travaillé dur toute sa vie, Maman n'aurait plus eu à vivre dans une cité HLM. ». Ryôta rigole et lui répond : « Sans doute... Elle habiterait une grande maison dans un quartier chic. ». Chinatsu conclut : « Sûrement. Son vieux rêve aurait été accompli. », affirmant ainsi que l'appartement HLM de Yoshiko est très éloigné de la maison idéale de cette dernière. A un autre moment, alors que Ryôta vient de donner un billet à sa mère, cette dernière lui dit : « Tant qu'à faire achète-moi un appartement. Les Shibata vendent leur trois chambres-cuisine. », puis plaisante en lui disant qu'elle reviendra le hanter répétant « Trois chambres-cuisine ».

Tout l'être de Yoshiko aspire à quitter l'endroit où elle vit. Mais Kore-Eda montre qu'après une vie de quarante ans passée dans ce lotissement, une fusion s'opère entre les habitants et leur environnement, accentuant l'impression d'emprisonnement tragique de Yoshiko. Évoquant les conséquences néfastes de cette vie passée dans un tel produit reproductible qu'est l'appartement de lotissement, Augustin Berque écrit : « Comme Heidegger a pu dire que « le monde se mondise » (*die Welt weltet*), je dirai que *l'Appareil appareille*. Il rend pareil, c'est-à-dire qu'il réduit les êtres à sa propre mécanique. Il rapproche l'humain de ses machines, en lui imposant l'itération du même (c'est le principe du moteur à pistons, ou du sériel en général), dans le développement de plus en plus autonome et autoréférentiel de son propre appareillage. »¹ Lorsque nous voyons arriver Ryôta pour la première fois dans la cité de sa mère, l'environnement est cadré par un plan d'ensemble comme étant monotone, immobile et presque monochrome (image 14) : la couleur uniformément blanche des murs, du silo et de la voiture garée sur le côté ainsi que la couleur laiteuse du ciel créent un environnement impersonnel, exsangue et sans repère. Les personnages qui évoluent dans la cité se fondent à ce morne paysage par la teinte de leurs vêtements : Ryôta porte une chemise beige, l'amie qu'il croise en chemin, qui a habité cet endroit plus longtemps que lui, porte un haut blanc et, plus tard, lorsque Yoshiko rencontre le professeur Niita dans les allées désertes de la cité, celui-ci porte également du blanc, comme si la cité HLM avait retiré toute la joie de ses habitants, habituellement associée à des couleurs vives.



Image 14 Après la tempête 5'18

Nous constatons la même uniformité de couleurs pour Yoshiko et son appartement. Elle porte systématiquement des habits ternes, aux couleurs peu prononcées et proches de la teinte beige et jaunâtre des murs de son appartement, ce qui est particulièrement visible lorsqu'elle entre dans son appartement alors que Ryôta fouille dans ses affaires à la recherche d'un objet de valeur au

1 A. Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, op. Cit., p.309

début du film : son chapeau a exactement la même couleur que le mur de derrière et sa robe claire contribue à fondre Yoshiko dans le décor (image 15). Elle s'identifie elle-même à son appartement lors de la nuit durant laquelle le typhon fait rage : après que Kyoko ait demandé à son fils de retirer ses chaussures pour ne pas abîmer le plancher, Yoshiko réplique : « Ça fait des années que ce plancher est rayé. Tout comme moi. ». L'impersonnalité et la monotonie des formes et des couleurs du lotissement ont gagné les habitants qui s'identifient puis fusionnent esthétiquement et psychologiquement à leur environnement.



Image 15 Après la tempête 8'36

La monotonie de l'appartement est aussi exprimée par l'atmosphère lumineuse blanchâtre rendue par la vitre inférieure opaque des fenêtres et par les fins rideaux transparents. Cette opacité générale de la lumière provenant de l'extérieur de l'appartement rejoint l'idée d'une abstraction du monde extérieur que nous avons déjà perçu par l'absence de signe sonore du typhon à l'intérieur de l'appartement. Alors que Yoshiko disait que le vent faisait rage à l'extérieur, nous n'entendons rien. Cette abstraction de la réalité extérieure paraît alors comme une métaphore du sentiment des personnes âgées vis-à-vis de la société : étant exclues géographiquement, culturellement et socialement, la réalité de la capitale japonaise est devenue une abstraction.

Après la tempête est un film sur le vieillissement de l'utopie moderniste durant laquelle se sont élevés partout au Japon des lotissements identiques et fonctionnels. C'est aussi un film qui parle de l'exclusion des personnes âgées, également très révélatrice du statut des valeurs traditionnelles au Japon. A l'image des personnes âgées, les valeurs traditionnelles sont écartées du mode de vie urbain, qui tend à s'uniformiser d'une mégalopole du globe à une autre, ce que dénonce Kore-Eda dans la mise en scène de ses drames familiaux.

Mais c'est sans doute dans *Tel père, tel fils* qu'il y a une nette confrontation entre deux modes d'habitat, l'un, plus modeste, fondé sur l'amour familial et sur une authentique connexion à la réalité de l'environnement, et l'autre, symptomatique de la surmodernité, déconnecté de la terre et fondé sur des valeurs individualistes, compétitives et capitalistes. *Tel père, tel fils* raconte l'histoire de deux familles fondamentalement différentes qui se rendent compte que leur fils ont été échangés à la maternité. Le film offre alors un fort contraste entre l'éthique de la famille riche, pour qui la réussite est le principe directeur de leur vie, les Nonomiya, et les Saiki, plus modestes mais épanouis. Le fossé éthique entre les deux familles se manifeste par leur habitat respectif : les Nonomiya vivent dans l'appartement chic d'un gratte-ciel intégralement vitré à Tokyo, les Saiki habitent dans une petite maison sombre, douillette et désordonnée, qui tient aussi lieu d'atelier au père de famille, dans la périphérie reculée de Tokyo.

Dans le dossier pédagogique consacré à *Tel père, tel fils*, Vincent Malausa dresse un portrait comparé très complet des deux modes de vie des familles Nonomiya et Saiki¹. Nous ne répéterons donc pas ce qui a déjà été dit, mais nous retiendrons quelques éléments fondamentaux soulignant le contraste éthique entre les deux familles qui se manifeste d'une part par la nature de leur habitat, et d'autre part par la mise en scène de cet habitat. A la géométrie de l'appartement des Nonomiya, très ordonné, compartimenté et éclairé d'une lumière froide par ailleurs, correspond une froideur des relations familiales, une rigueur disciplinaire et une solitude au sein même de la famille. A l'inverse, la maison-boutique des Saiki désordonnée, éclairée en lumière naturelle, fluide, et ancrée dans la réalité temporelle et géographique, témoigne d'une chaleur humaine, d'un amour familial, d'un espace détendu et ouvert sur le monde, correspondant davantage à l'habitat traditionnel japonais, en grande partie fondé sur la circulation, comme le souligne Maurice Pinguet dans « Digression sur l'art du Japon » : « A cet isolement, parfois pathétique, de la subjectivité occidentale dans sa sécrétion pierreuse, s'oppose l'euphorie de libre communication qu'inspire la demeure japonaise ouverte sur la nature et ouverte sur elle-même par le jeu des cloisons amovibles. L'homme ici entretient avec l'espace un rapport d'insouciance cordiale : venant de l'ambiance, il accepte le froid, le vent et la chaleur que le confort occidental, avide d'isolement, répudie. Sous la seule protection du toit, le corps et le regard circulent sans avoir à redouter un huis clos. »² Ce constat met particulièrement bien en lumière ce qui oppose les deux foyers dans *Tel père, tel fils* : il s'agit d'une question de circulation plus ou moins fluide, comme l'avait remarqué Vincent Malausa.

1 MALAUSA Vincent, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, Cahiers du Cinéma et CNC., Paris, 2015.

2 Ferrier Michaël, *Le goût de Tokyo*, « Éloge de la circulation », Mercure de France., Paris., « Le petit mercure », 2014., p.113, Extrait de PINGUET Maurice, « Digression sur l'art du Japon », *France-Asie/Asia*, n°182, février-mars 1964

Selon nous, dans *Tel père, tel fils*, il y a un affrontement entre une éthique incarnant la surmodernité d'une part, les Nonomiya, et une éthique plus humaniste et rattachée à la réalité de l'époque et du territoire, les Saiki, qui nous rappellent en de nombreux points la communauté « familiale » très chaleureuse d'*Une affaire de famille*. Ces deux dernières maisons, celle des Saiki et celle de la communauté d'entre-aide d'*Une affaire de famille*, bien que désordonnées et sombres, évoquent un nid confortable, chaleureux et humaniste, rattachées à une histoire familiale, donc ancrées dans un passé. Comme le remarque Vincent Malausa : « Dans la maison de l'architecte [le père dans la famille Nonomiya], 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. »¹ Comme exemple de trace du passé, il évoque le nom du chien des Saiki, décédé des années auparavant, mais qui est encore gravé sur la niche. Concernant *Une affaire de famille*, les vestiges d'un bassin dans lequel le mari d'Hatsue élevait des carpes enracine bien la maison dans une histoire familiale.

La tour résidentielle où habitent les Nonomiya symbolise une déconnexion totale avec la réalité. Elle est tout d'abord déconnectée de la réalité temporelle : le verre, qui constitue les parois du gratte-ciel, incarne une rupture avec le passé. Dans *Les lieux et la poussière*, Roberto Peregalli, grand défenseur des bâtiments marqués par le temps comme l'indique aussi le titre de son ouvrage, écrit à propos des tours urbaines : « Il leur manque un lien avec le passé des lieux, la temporalité. »² puis ajoute plus loin : « Ils [les gratte-ciels] sont le reflet de l'argent avec lequel ils ont été construits, et non celui d'une prétendue fonctionnalité. Ils ne prennent pas soin de l'homme. [...] Ils n'ont pas de mémoire, ne vieillissent pas, n'engagent aucun dialogue avec le temps. »³ Robert Peregalli met en avant le rôle de la lumière venant du plafond dans cette impression de gel de l'écoulement du temps en citant James Hillman : « Plus de notion de temps : à la maison, il est toujours midi. Impossible de dire, à cause de cette lumière suspendue au plafond, quelle heure il est, quel temps il fait, ni quelle saison nous vivons. »⁴ Cela rejoint alors le positionnement de Benoît Goetz qui citait Walter Benjamin pour mettre en avant que cette coupure avec le passé est liée à l'utilisation du verre : « Les choses en verre n'ont pas d' « aura » [...] Scheebart et son verre, et le Bauhaus et son acier ont ouvert la voie : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces. »⁵ Dans l'appartement des Nonomiya, le verre de la baie ainsi que la lumière venant du plafond incarnent ce présent hégémonique qui efface le passé, propre à la ville surmoderne.

1 V. Malausa, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, op. cit.

2 R. Peregalli, *Les lieux et la poussière*, op. Cit., p.76

3 *Ibid* p.85

4 James Hillman in : *Ibid*.

5 Walter Benjamin, 1989 in : B. Goetz, *Théorie des maisons*, op. Cit., p.131

L'appartement des Nonomiya témoigne aussi d'une déconnexion avec la réalité terrestre : habitant à plusieurs dizaines de mètres d'altitude, la famille Nonomiya n'a plus les pieds sur terre, ce qui ne manque pas de nous interpeller lorsque nous pensons quand, dans la culture architecturale japonaise, il y a la primauté de l'horizontalité. Les bâtiments ont davantage tendance à s'étendre horizontalement que de chercher à gagner en altitude. Comme l'explique Katô Suchi dans *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, historiquement et culturellement, il n'y avait pas de recherche d'élévation architecturale au Japon, contrairement à la culture occidentale, majoritairement chrétienne où, plus ou moins implicitement, la hauteur d'un bâtiment signifiait un certain degré de proximité avec les cieux¹. Mais à l'époque moderne, l'élévation des bâtiments d'une part, répond au manque d'espace dans les mégapoles, mais expriment d'autre part une tentative d'affranchissement irraisonnée des lois premières de la gravité. Ainsi, Augustin Berque écrit : « [...] les géométries permises par la technique moderne nient la gravité, cette condition première de l'ordre cosmologique. »². Et la famille Nonomiya, en particulier Ryôta, le père, est particulièrement déconnectée de cette réalité.

La vue surplombant Tokyo qu'offre leur baie vitrée exprime leur distance par rapport à la vie réelle. Elle les place en position de spectateurs lointains de la ville, inactifs. Roberto Peregalli associait ces vues surplombantes à un « désir d'omnipotence », qui nous paraît concorder totalement avec l'état d'esprit de Ryôta, pour qui la réussite sociale, professionnelle et familiale est l'aboutissement de sa vie. Son mépris envers la famille Saiki, notamment lors de la rencontre des deux familles dans un centre commercial ou lorsqu'ils se rendent chez les Saiki, exprime son arrogance envers les classes sociales plus modestes. Roberto Peregalli écrit ainsi : « La mer, le fleuve, le ciel et toute la ville vue d'en haut, le dôme, ou le paysage qui se perd à l'infini. C'est un désir d'omnipotence. Nous voulons tout voir, embrasser du regard tout l'horizon. »³ Cette vue illustre aussi la solitude qu'elle engendre par la position de spectateur dans laquelle sont enfermés les habitants. En effet, cette vue surplombante nous rappelle la « seconde vue » conceptualisée par Benjamin Thomas⁴, motif du cinéma japonais contemporain exprimant la solitude engendrée par la surmodernité, comme nous l'avons expliqué précédemment. Dans le dossier pédagogique consacré à *Tel père, tel fils*, c'est justement à cause de cette déconnexion terrestre engendrée par la hauteur de l'appartement que Vincent Malausa écrit : « Leur appartement cosu s'élevant au-dessus des lumières de Tokyo symbolise un confort matériel qui semble les préserver de toute menace. »⁵ En

1 KATÔ Shūichi, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, CNRS éditions., Paris, 2009, 271 p.

2 A. Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, op. Cit., p.335

3 R. Peregalli, *Les lieux et la poussière*, op. Cit., p.34

4 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit.

5 V. Malausa, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, op. cit.

tant qu'architecte, Ryôta fait partie de cette classe décisionnelle construisant des logements du même type que le lotissement dans *Après la tempête* : imaginant une utopie dans la conception des plans, l'architecte est déconnecté des besoins réels des habitants. Vers la fin du film, Ryôta visite une forêt exclusivement artificielle, qui a « été créée de toutes pièces pour faire de la recherche » lui explique un scientifique, lui-même architecte, autrefois. Ces deux derniers éléments nous montrent qu'à l'image de son logement, Ryôta incarne l'esprit surmoderne, déconnecté de la réalité, solitaire, individualiste et méprisant envers les plus modestes, du moins, dans un premier temps.

Ce n'est pas un hasard si c'est précisément dans ce logement, déconnecté de la réalité et symbolique de l'architecture et de l'esprit surmoderne, que la cohésion familiale est très faible. Ce type de logement ne permet pas l'épanouissement de la famille, ni de chacun de ses membres, car il reproduit l'environnement surmoderne de la ville. Il engendre la solitude par sa coupure avec le reste du monde, des « êtres au présent » déconnectés de la réalité géographique et temporelle et une coupure par rapport au passé du territoire. Il provoque aussi solitude et mal-être au sein même de la famille, résultant de tensions, d'un esprit conventionnel, individualiste et d'une discipline de fer qui trouvent un écho dans l'architecture impersonnelle, froide et géométrique de leur « maison ».

Le commentaire de la grand-mère Nonomiya qui rend visite à la famille dans leur appartement est éclairant : « Et puis, c'est comme un hôtel, ici. On ne se sent pas chez soi. ». C'est significativement une personne âgée, donc une personne encore a priori reliée aux traditions, à la culture, au passé et à la réalité de son pays, qui souligne l'aspect froid et impersonnel de l'appartement. L'appartement lui rappelle un hôtel, lieu surmoderne par excellence comme le qualifiait Marc Augé, au sens où c'est un lieu où l'on ne fait que passer. Il n'évoque en rien la « maison » au sens complet du terme, nécessaire à l'épanouissement du foyer familial. Les architectures domestiques issues de la surmodernité ne sont plus des maisons, des points de repères existentiels, ce sont des hôtels. Comment alors trouver sa place dans le monde lorsque le lieu premier de l'enracinement, la maison, ne s'enracine lui-même pas dans la réalité ? C'est dans la petite maison des Saiki, qui est connectée, physiquement et éthiquement, à la réalité que Kore-Eda met en scène une famille épanouie. Le désordre qui y règne témoigne ici de préoccupations d'ordre émotionnelles et affectives plus que de préoccupations matérialistes ou conventionnelles.

Dans les drames familiaux de Kore-Eda, la tour résidentielle où habitent les Nonomiya dans *Tel père, tel fils*, est le logement qui représente le plus clairement l'esprit surmoderne qui a gagné le sens de l'habiter. C'est dans les couches les plus aisées que Kore-Eda montre une mutation profonde de l'habitat, calquée sur la réalité surmoderne, et où l'épanouissement familial paraît impossible à atteindre. Dans la mise en scène de Kore-Eda, il apparaît que la famille ne peut pas s'épanouir dans une maison incarnant l'esprit surmoderne ou en résultant. La connexion de la maison familiale avec

la réalité terrestre, naturelle, temporelle et culturelle est aussi un facteur qui semble indispensable à l'épanouissement des familles.

c) Une affaire de famille : *des contrastes de logements et de modes de vie*

Dans *Une affaire de famille*, Hirokazu Kore-Eda oppose distinctement plusieurs types de logements correspondant à différents modes de vie. C'est dans ce film qu'il nous apparaît clairement que la forme des maisons, qui traduit une certaine éthique, semble être profondément liée au degré d'épanouissement familial. C'est aussi dans ce film que le positionnement de Kore-Eda, en défaveur des maisons modélisées sur l'Occident, trop détachées de la nature et du passé et rejetant le modèle familial japonais qui regroupe plusieurs générations, est le plus manifeste. Le film est centré sur la famille atypique habitant dans une petite maison, mais Kore-Eda nous offre malgré tout une palette très complète des différents types de logements existants dans la capitale japonaise où est tourné le film. Étudions – dans un ordre non chronologique – cette palette de logements présente dans *Une affaire de famille* pour comprendre ce qui est exprimé à leur sujet par la mise en scène de Kore-Eda.

Vers le milieu du film, Hatsue, la vieille femme propriétaire de la maison qui abrite le reste des protagonistes qui est jouée par l'actrice Kirin Kiki, se rend chez le fils de son ex-mari, désormais décédé, qui avait reconstruit sa vie avec une autre femme. Nous comprenons que les visites d'Hatsue chez Yuzuru sont régulières et que celle-ci utilise en partie la culpabilité de celui-ci pour lui soutirer une part de la pension de son ex-mari décédé. Cette séquence met à jour une facette mesquine, manipulatrice et cupide de la vieille femme que nous n'avions pas perçue auparavant. Après avoir été baignés pendant cette première heure du film dans l'ambiance chaleureuse, obscure, relâchée et certes confinée de la petite maison d'Hatsue, nous sommes saisis par le contraste qu'offre la maison de Yuzuru. Nous n'en voyons pas la façade extérieure, mais tout porte à croire, en observant le décor intérieur, qu'il s'agit d'une maison pavillonnaire classique.

Chez Yuzuru, tout est géométrique et calculé : la position des tasses de thé sur la table, la place des personnages sur les fauteuils, les gestes et les paroles du couple répondant à des règles de bien-séance. Les lignes droites et les angles brutaux des murs, des fenêtres, des portes – des cloisons japonaises quadrillées de bois et des portes battantes –, des meubles et des cadres-photos reflètent alors le manque de spontanéité de Yuzuru et de sa femme, animés par de nombreuses convenances sociales. Nous pensons alors à ce qu'écrivait Mona Chollet à propos d'une géométrie trop stricte dans une maison : « Le résultat d'un aménagement ou d'une construction propices à la

prolifération de la vie aura toutes ses chances, précise Alexander, de se révéler « fluide et détendu dans sa géométrie » : il présentera des irrégularités et des asymétries qui ne seront des imperfections qu'en apparence, car elles correspondent à une nécessité profonde. Il y a toutes les raisons de se méfier d'un bâtiment où tous les angles sont parfaitement droits, toutes les fenêtres de la même taille : la rectitude traduit forcément une forme de négligence, une violence faite au lieu et à ses habitants. »¹

Les éléments du mobilier et la vaisselle sont exclusivement occidentaux, mis à part l'autel de l'ex-mari d'Hatsue devant lequel elle se place en position de recueillement. Hatsue mange dans une assiette blanche à l'aide d'une fourchette, et non de baguettes, la cafetière posée sur la table basse est une cafetière italienne, les tasses blanches posées sur des soucoupes ainsi que la sucrière, également blanche, témoignent d'un goût très occidental. Dans le salon, de lourds rideaux clairs encadrent une grande fenêtre dissimulée derrière d'autres rideaux légers et opaques, diffusant une lumière blanchâtre et froide. Un canapé gris et imposant est complété par un fauteuil de même teinte. Ils sont disposés perpendiculairement à une table basse rectangulaire en bois et en verre, sur laquelle sont disposées géométriquement la cafetière, les tasses et la sucrière. Les plans soulignent la prolifération des lignes verticales, renforçant cette impression de symétrie, de géométrie, d'encadrement (images 16a, 16b, 16c et 16d). Les murs sont uniformément blancs, ce qui témoigne d'une neutralité et d'une absence de trace de vécu des habitants (contrastant avec les marques sur les murs et les planches de la maison d'Hatsue, qui a un vécu, une histoire). Cette esthétique indifférente, froide, carrée et intemporelle nous rappelle alors ce qu'écrit Roberto Peregalli : « De nos jours, les murs sont droits, lisses, minces, artificiels. Rien en eux ne semble indiquer qu'ils sont un élément essentiel de l'habitat. Ils sont « indifférents ». Et le blanc est donné sans nuances, sourd et lisse, une surface plastifiée. [...] Le blanc serait ainsi devenu l'incarnation de cette neutralité. »²



Image 16a Une affaire de famille 54'31



Image 16b Une affaire de famille 55'00

1 M. Chollet, *Chez soi : une odyssée de l'espace domestique*, op. cit. p.309

2 R. Peregalli, *Les lieux et la poussière*, op. Cit., p.49



Image 16c Une affaire de famille 55'22



Image 16d Une affaire de famille 56'26

Les murs blancs, la géométrie traduite par les lignes et les angles, l'hygiénisme, ainsi que le mobilier occidental témoignent d'un art de vivre opposé à celui cultivé par la maisonnée d'Hatsue, qui comporte encore des traces importantes d'implantation dans la culture japonaise. L'éloignement de l'habitat traditionnel japonais se perçoit aussi chez Yuzuru par la présence d'un escalier en bois (rappelons que les étages habitables sont rares dans l'architecture traditionnelle¹) et par les matériaux utilisés. Il est vrai que le bois, matériau naturel, est très présent dans la maison de Yuzuru. Cependant, il ne s'agit pas d'un bois qui a vécu, d'un bois assombri et craquelé par les années. Ce bois clair est uniformisé, enfermé dans des cadres qu'il ne doit pas dépasser et participe à la géométrisation exacerbée de l'espace, paraissant ainsi artificiel et amputé de sa nature intrinsèquement changeante. Mais ce sont surtout le verre de la table basse et l'absence de tatami qui détonnent par rapport aux matériaux utilisés dans les maisons traditionnelles japonaises. Effectivement, comme l'écrit Jacques Pezeu-Massabuau, qui est une référence concernant l'anthropologie de la maison japonaise : « Le tatami est considéré à bon droit comme le symbole de la maison et de la vie japonaise. »². Augustin Berque, spécialiste de l'anthropologie de l'espace japonais, explique qu'il y a un « attachement manifeste » des Japonais au tatami qu'il explique ainsi : « C'est que, du toucher à la kinesthésie, le tatami est pour un Japonais un motif inséparable de la présence au monde. [...] Il connaît l'âge. »³ Or, chez Yuzuru, il y a certes la présence d'un matériau naturel au sol, du plancher, mais l'absence de tatami dans la maison est tout de même significative de l'éloignement des racines architecturales japonaises, d'autant plus que, comme nous l'avons dit, le bois, plancher inclus, participe à la géométrisation de l'espace, contradiction à sa nature. La maison de Yuzuru, pourtant implantée au Japon, entre alors en contradiction totale avec ce qu'écrit Junichirô Tanizaki dans son célèbre *Éloge de l'ombre*⁴ à propos de la beauté orientale.

1 S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. cit.

2 P. Bonnin et J. Pezeu-Massabuau, *Façons d'habiter au Japon*, op. Cit., p.162

3 A. Berque, *Du geste à la cité*, op. Cit., p.74

4 TANIZAKI Jun'ichiro, *Eloge de l'ombre*, traduit par René Sieffert, Verdier., Lagrasse, 1933, 90 p.

Décrivant ce qu'est la beauté orientale à partir d'une maison traditionnelle japonaise notamment, Tanizaki explique que, contrairement à l'Occident où le beau est associé au brillant, au propre et à la luminosité (le verre étincelant est donc une matière qui n'est pas privilégiée dans la culture japonaise), ce sont les « effets du temps » sur la matière, le « culte de l'obscur », la patine et le lustre qui sont à l'origine du sentiment du beau au Japon.

A la chaleur de la maisonnée d'Hatsue répond la froideur artificielle de la maison de Yuzuku, profondément inspirée du goût occidental. La froideur du lieu reflète un certain manque de convivialité : il est rappelé par la mise en scène qu'Hatsue est une étrangère en cette demeure, au sens où le couple ne partage pas ce que mange Hatsue et au sens où il y a une distanciation visible de l'invitée et des habitants : Hatsue est assise sur un fauteuil et le couple occupe un canapé. La discussion se résume à de simples échanges convenus et superficiels : pour garder une bonne image, Yuzuru et sa femme, qui sont aussi les parents de Aki, la jeune fille hébergée chez Hatsue, affirment, avec peu d'assurance néanmoins, que Aki va bien. De la même sorte, l'hypocrisie de la femme de Yuzuru – certes moins conséquente que celle d'Hatsue – contribue à refroidir davantage l'ambiance générale de la maison : alors qu'Hatsue est isolée dans la pièce où se trouve l'autel de son ex-mari, la femme de Yuzuru demande avec un certain agacement à son mari pourquoi il continue à lui donner l'argent.

Du petit appartement où se retrouve Osamu, le « père » de la maisonnée d'*Une affaire de famille*, après l'éclatement de la famille, nous ne percevons que peu de choses. Nous voyons surtout la façade extérieure, ainsi que la cour donnant sur la rue où jouent Osamu et Shôta dans la neige. Il s'agit d'un bâtiment modeste, de deux étages, qui ressemblent en tout point à l'endroit où habite Ryôta dans *Après la tempête*. Osamu, tout comme Ryôta, habite dans un des appartements au premier étage, dont l'accès se fait par des escaliers et un balcon extérieur. L'intérieur de l'appartement, que l'on devine très petit, reste quasiment invisible car ce ne sont que les personnages qui sont filmés, la plupart du temps en gros plans. Cela nous indique que l'important n'est pas tant le lieu que le moment de partage entre Osamu et Shôta, fondateur d'une nouvelle dimension dans leur relation. De ce que nous voyons à l'arrière-plan, l'appartement paraît impersonnel, dénué de cette chaleur humaine et de l'animation qui imprégnaient la maison d'Hatsue. Purement fonctionnel, l'appartement est avant tout destiné aux personnes célibataires sans grands moyens. Lors de son premier repas partagé avec Osamu dans ce logement, Shôta regarde autour de lui et demande : « Alors... Tu vis ici seul ? », Osamu lui répond avec une tristesse en partie dissimulée : « C'est petit... mais la salle de bain est toute neuve », mais le manque de chaleur, de personnalisation et de dynamisme du lieu est palpable.

C'est dans le lotissement voisin de la maison d'Hatsue, qu'un soir d'hiver, au début du film, Osamu et Shôta, qui rentrent de leur vol à l'étranger, décident de recueillir Juri, seule sur le balcon de l'appartement où elle habite avec ses parents violents. En quelques plans d'ensemble, l'ambiance du lieu est donnée : les rues du lotissement, que nous voyons pour la première fois de nuit, sont baignées d'une lumière bleue-verte, accentuant la froideur de l'hiver et l'atmosphère inhospitalière de l'endroit. Les rues sont désertes, les immeubles cubiques sont austères. Le reflet de la lumière bleuâtre de la rue sur les murs blancs des immeubles bétonnés renforce la froideur du lieu (image 17). Les seuls vestiges de la nature se résument à des mauvaises herbes poussant arbitrairement dans deux jardinières sous le balcon de Juri et à une petite haie dans la pénombre de l'arrière-plan, collée à un mur. Le reste de l'environnement est un océan de béton et de macadam composé de la route, du trottoir, des immeubles et des murets. Quelques structures métalliques telles que les rampes, les plaques des balcons et le mur de tôles blanches abritant vraisemblablement un chantier, complètent le morne paysage.



Image 17 Une affaire de famille 3'19

La lumière est fondamentale dans la mise en scène du lotissement. En effet, lorsque Osamu et Nobuyo ramènent Juri après avoir partagé un repas chaleureux durant lequel ils constatent les marques de maltraitance sur le corps de Juri, l'éclairage de la rue exprime le passage d'un environnement chaleureux et protecteur à un environnement brutal et froid. Alors que dans la scène où Osamu et Shôta découvraient Juri sur le balcon, la lumière de la rue était exclusivement bleue-verte, la lumière qui éclaire le parcours d'Osamu, Nobuyo et Juri, endormie sur le dos d'Osamu, est jaune chaleureuse. Aucun plan plus large ne replace les personnages dans l'environnement traversé plus tôt, mais, cadrés dans un plan rapproché qui suit leur déplacement, ils longent les mêmes tôles de chantier blanches sur lesquelles une lumière agréable se reflète (image 18a). Dans cette scène, la lumière est d'autant plus significative que, lorsque Osamu et Nobuyo arrivent devant le balcon de

Juri et entendent la violente dispute de ses parents, ils s'immobilisent dans une portion de la rue éclairée par la froide lumière bleue-verte. Le contrechamp, un plan rapproché de face sur les trois personnages, montre que le reste de la rue qu'ils viennent de parcourir, en profondeur de champ, est toujours baignée de cette lumière jaune chaleureuse (image 18b). La composition de l'image par la lumière distinguent alors deux espaces : l'un d'où les protagonistes viennent, dans la profondeur de champ, métaphorique de la chaleur du foyer où a été accueillie Juri le temps d'un repas, et l'autre, qu'ils viennent d'atteindre, baignée de la lumière froide, symbolisant la brutalité de l'environnement de Juri. Le contraste entre l'ambiance chaleureuse et protectrice de la maison d'Hatsue et celle froide, dangereuse et violente de l'endroit d'où vient Juri s'exprime par l'éclairage de la scène.



Image 18a Une affaire de famille 6'31



Image 18b Une affaire de famille 6'58

A la fin du film, nous reverrons le lotissement de Juri lorsque celle-ci est renvoyée dans sa famille biologique. L'intérieur de l'appartement contraste avec la maison d'Hatsue : l'absence de décoration et de jeu pour l'enfant, le mobilier exclusivement fonctionnel, l'ordonnancement de l'appartement ainsi que la présence de mobilier métallique détonne avec la maison d'Hatsue, désordonnée et douillette, où s'accumule un amas de choses inutilisés. Le tee-shirt jaune que porte la mère, indifférente aux sollicitations de Juri, ainsi que le tabouret métallique jaune nous rappellent que Juri associe cette couleur à la violence, comme nous l'apprenons plus tôt lorsque Hatsue et Nobuyo lui proposent d'essayer un maillot de bain jaune dans une cabine d'essayage.

Ces trois logements, symptomatiques de la ville surmoderne en tant que modèles reproductibles, coupés du passé et de la culture japonaise, offrent un contraste percutant avec la maison principale d'*Une affaire de famille*. Propriété d'Hatsue, la maison d'*Une affaire de famille* est aussi le refuge exiguë d'Osamu, Nobuyo, Aki, Shôta et, plus tard, de Juri. Située dans un quartier nord-est de Tokyo, près de la rivière Sumida, cette maison témoigne de la marginalité et du mode de vie modeste de ses habitants. La maison semble être composée de trois pièces principales : une

petite cuisine, un lieu de vie où les habitants se réunissent pour manger ensemble autour d'une table circulaire, une autre pièce servant de chambre et une très petite salle de bains. La maison est surtout entourée d'un *engawa*, une marche en bois donnant sur un petit jardin. Ce décor est très différent de celui du lotissement bétonné qui encercle la maison et d'où vient Juri.

Dans la maison, une multitude d'objets, souvent inutilisés et sans fonction précise, s'entasse arbitrairement au sol ou dans des casiers en plastique, créant un espace à l'aspect désordonné. La maison paraît exiguë et il y a peu de lumière. A l'image de la famille, imprégnée de vieilles superstitions (Osamu dit à Hatsue que c'est à cause de son ongle qu'il retrouve dans sa chaussure qu'il se fait une entorse au travail) et de remèdes de grand-mère (pour empêcher Juri de faire pipi au lit, Hatsue donne à l'enfant du sel sur sa main pour qu'elle le lèche), la maison s'inscrit dans la continuité de son passé : les vestiges du bassin aux carpes que trouve Osamu dans le jardin s'inscrivent dans l'histoire familiale intrinsèquement liée à l'histoire de la maison, les planches de bois comportent des traces de l'âge, elles sont sombres, rayées et abîmées, les *fusuma*, ces portes coulissantes en papier qui offrent une liberté d'agencement de l'espace, sont déchirées par endroit, les objets semblent avoir vécu, les caisses de rangement sont rafistolées, le précieux tatami qui « connaît l'âge »¹ recouvre le sol de la maison, la salle de bains est vieille et sale, le réfrigérateur est jauni par les années...

L'accumulation des objets et la décoration peu harmonieuse de l'espace intérieur – des autocollants sur le réfrigérateur cohabitent avec des estampes abîmées présentes sur les *fusuma* – donnent cette impression d'être un espace habité, investi émotionnellement. Le désordre qui règne dans la maison nous démontre surtout que ce lieu de vie n'est pas centré sur le matériel, contrairement à ce que nous pourrions penser après avoir découvert les secrets de la famille, mais sur le relationnel. Les habitants s'inquiètent les uns des autres, s'offrent des petites choses, montrent des signes d'affection les uns les autres et partagent des moments forts ensemble. Tous les lieux de la maison sont habités par le souvenir de moments partagés : de la salle de bains, nous ne retiendrons pas tant sa vétusté, mais plutôt le moment où Nobuyo et Juri comparent leur brûlure, les rapprochant l'une de l'autre. Du lieu de vie, nous ne retiendrons pas tant les murs abîmés et le désordre, mais plutôt les repas chaleureux partagés par la famille. Étrangement, ce décor vieilli, exiguë, désordonné, sombre, participe plutôt à renforcer cette impression chaleureuse, humaine, bienveillante, sécurisante du lieu.

Dans sa critique parue dans *Télérama*, Cécile Mury compare justement cette maison à un « nid » : « Ce décor étroit, surchargé de vieux tissus et de machins en plastique, ressemble à une

1 A. Berque, *Du geste à la cité*, op. cit.

dérisoire caverne aux trésors – le butin de la misère, à peine mieux que le contenu d’un chariot de clochard. Kore-Eda lui donne un aspect presque organique, il le construit comme un nid d’oiseau fait de bribes et de brindilles chapardées, à la fois protecteur et fragile, inconfortable et douillet. Les délinquants lumineux qui habitent ce capharnaüm lui ressemblent : des vies émouvantes, cocasses, agglomérées, bricolées, mais étrangement solides. »¹. Cette impression d’être dans un nid protecteur ou dans un cocon est renforcée par le travail sur la bande-sonore : lors des discussions, le son des voix est comme étouffé, créant ainsi une sensation de douceur, d’intimité, de sécurité. De la même manière, lorsque monsieur Yoneyama, qui travaille pour les services municipaux, se rend chez Hatsue au début du film, nous distinguons difficilement sa voix de l’intérieur de la maison, qui prévient de sa présence derrière le portail. Le travail sur le son contribue à créer un véritable cocon, un espace protégé et coupé du monde extérieur, un îlot autonome et détaché du quartier bétonné qui encercle la maison. Le très petit jardin qui encercle la maison, *l’engawa*, le mur de végétation qui cache la maison du voisinage, ainsi que la dissimulation des deux entrées par la végétation luxuriante participent aussi à construire cet espace domestique à l’image d’un nid ou d’un cocon.

L’architecture et la situation de la maison contrastent fortement avec le reste des « maisons » urbaines situées à Tokyo dans les drames familiaux de Kore-Eda. Malgré le fait qu’elle soit située dans un quartier pauvre, bétonné où se dressent exclusivement des immeubles, la maison comporte de nombreuses traces de l’architecture japonaise traditionnelle : entourée d’un jardin, elle est au contact de la nature et ouverte sur l’extérieur (les habitants sont à l’écoute de la nature : Osamu sent la pluie venir lorsqu’il est seul avec Noboyo), de plein-pied, elle reste connectée à la terre (ce qui permet aussi à la famille d’enterrer Hatsue sous la salle de bains), comportant deux entrées, l’une étant une petite porte coulissante, l’autre une petite porte battante, ainsi qu’une grande possibilité d’ouverture sur le jardin grâce au *shoji* (porte coulissante opaque), elle permet la circulation, caractéristique fondamentale de la maison traditionnelle japonaise comme nous l’avions vu à propos de *Tel père, tel fils*. Tous ces éléments, ainsi que les tatamis, les *fusuma* décorés d’estampes qui remodelent l’espace domestique selon les besoins, les *futons* sur lesquels dorment les habitants, *l’engawa* qu’ils occupent en grande partie au printemps et en été, la petite table basse autour de laquelle ils s’assoient à même le sol, et mêmes les baguettes avec lesquelles ils mangent, sont tant de vestiges de l’architecture traditionnelle japonaise qui font que cette maison paraît être en décalage géographique et temporel par rapport à l’environnement immédiat du voisinage et plus lointain de la capitale. Ainsi, Justin Kwedi écrit ceci à propos de la maison d’*Une affaire de famille* : « Toute la

1 MURY Cécile, « Cannes 2018 - Kore-eda signe “Une affaire de famille”, qui s’apparente à la perfection », *Télérama.fr*; <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2018/cannes-2018-kore-eda-signer-une-affaire-de-famille,-qui-sapparente-a-la-perfection,n5647900.php> , 14 mai 2018

première partie définit ainsi l'espace de cette famille, toute hors-la-loi qu'elle soit, comme un refuge face à un monde extérieur indifférent. »¹

A l'image de la famille qui y habite, la maison est un îlot de résistance des valeurs traditionnelles du Japon dans cet océan d'immeubles austères incarnant l'esprit de la ville surmoderne. Kore-Eda dépeint cette maisonnée comme une communauté d'entre-aide chaleureuse construite sur le modèle familial traditionnel japonais regroupant plusieurs générations sous un même toit. Rappelons que seules Hatsue et Aki ont un lien de parenté – certes lointain – parmi les six habitants de la maison. Abrisant trois générations, celle des enfants plus ou moins grands (Aki, Shôta et Juri), celle des « parents » (Osamu et Nobuyo) et celle des grands-parents (Hatsue), cette communauté rappelle en effet un mode de vie antérieur aux bouleversements de la fin du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle, liés à l'ouverture du pays pendant l'ère Meiji (qui débute en 1868), à l'exode rural suite à l'urbanisation du pays et à l'occupation américaine. La communauté, par sa nature même, constitue une cellule de résistance dans cette société surmoderne : composée de marginaux sans lien du sang, de hors-la-lois et de victimes de la société, la famille réinventée est présentée comme une communauté bien plus harmonieuse et humaniste que n'importe quelle famille biologique, étant encore animée par un mode de vie en lien avec la culture du pays. L'enterrement d'Hatsue sous la salle de bains ainsi que les soins palliatifs effectués par les membres de la famille réinventée font aussi figures de résistance dans cette société où la famille est tenue à l'écart des personnes mourantes qui finissent par décéder seules à l'hôpital et dans laquelle des sociétés spécialisées s'occupent des cérémonies. Le vœux le plus cher d'Hatsue, ne pas mourir seule, est ainsi accompli.

Architecturalement, il est indéniable que la maison d'Hatsue représente une résistance parmi les immeubles qui l'entourent, symptomatiques d'une ville qui tend à effacer les particularismes culturels et locaux conduisant à une uniformisation des mégapoles du monde. Plusieurs plans d'ensemble replacent la maison dans l'environnement du lotissement bétonné et expriment une sensation d'oppression de la maison : au début du film, un plan la montre partiellement, entourée des murs gigantesques des immeubles, la végétation qui émane du jardin paraît indiquer une oasis au milieu d'un désert de béton (image 19) ; plus tard, lors du feu d'artifice, la caméra prend de la hauteur et dans un plan d'ensemble en plongée, écrase la maison (voir image 23a page 82). La maison est alors présentée comme cernée et écrasée par les immeubles voisins, faisant écho aux plans d'ensemble de *Air Doll* et de *Tokyo Sonata* qui montraient le quartier des affaires menacer les vieux quartiers de Tokyo et qui exprimaient la menace de l'architecture surmoderne sur

1 J. Kwedi, A. Royer et E. Maurel, « Hirokazu Kore-eda à travers ses films », *art cit.*

l'architecture traditionnelle japonaise. Paradoxalement, c'est la maison d'architecture traditionnelle japonaise d'Hatsue qui finit par être en décalage par rapport au décor urbain japonais contemporain. L'histoire de Swimmy que raconte Shôta le soir du feu d'artifice (qu'il a entendu de la bouche d'Osamu, plus tôt), combinée à la mise en scène, nous permet de dresser un parallèle entre la situation de la maison et la situation du groupe de petits poissons mené par Swimmy qui finit par dévorer un gros thon qui avait mangé d'autres petits poissons. Alors que Shôta commence à raconter son histoire, un plan singulier et percutant, en contre-plongée, est composé d'une partie dans laquelle nous voyons une portion du toit de la maison et d'une partie droite, dans laquelle nous voyons la silhouette écrasante d'un immeuble voisin (image 20). Ce plan met en scène le sentiment d'oppression et la menace qui pèse sur la maison. A la fin de son récit, Shôta demande à Osamu : « T'as pas eu pitié pour le gros poisson ? », Osamu lui répond alors « Quand même, il a mangé tous leurs amis. ». Nous ne pouvons nous empêcher de dresser un parallèle entre le conte et ce qu'exprime subtilement Kore-Eda par la mise en scène : si le gros poisson – que nous associons à l'immeuble voisin grâce au plan en contre-plongée – a effectivement dévoré beaucoup d'amis de Swimmy, le petit poisson – les maisons traditionnelles rasées dans le but d'aménager de l'espace pour construire des lotissements –, alors le dénouement de l'histoire paraît ouvrir la voie à une résistance : s'alliant, les petits poissons, viennent à bout du gros poisson.



Image 19 Une affaire de famille 7'44



Image 20 Une affaire de famille 47'25

Ces plans qui montrent que la maison résiste encore aux immeubles, mais qu'elle est réellement menacée, entrent alors en résonance avec la visite de monsieur Yoneyama des services municipaux au début du film. Hatsue, qui a sans doute vu se construire le lotissement voisin au cours de ses longues années passées dans la maison, demande avec agressivité si c'est un promoteur immobilier qui l'envoie. Non dupe du passé de spéculateur immobilier de son interlocuteur et de la convoitise des promoteurs immobiliers pour son terrain, qui ne demandent qu'à raser cette maison pour la remplacer par une tour résidentielle semblable à celles qui encerclent la maison, elle

demande avec cynisme : « Combien d'argent vous toucheriez si vous arriviez à me virer d'ici ? ». Consciente d'être un caillou dans la chaussure des promoteurs immobiliers, Hatsue, ayant toujours refusé de céder sa maison, incarne, à l'image de l'architecture de sa maison au milieu des ces immeubles, un îlot de résistance dans la ville surmoderne, certes fragile, mais existant.

Dans ses drames familiaux, Kore-Eda propose une palette très complète de logements urbains, tous associés à une éthique, à un mode de vie. La plupart sont le résultat d'une logique surmoderne : les appartements indifférenciés engendrant solitude et similitude dans les grands lotissements, les studios pour célibataires qui reposent sur une fonctionnalité modélisée, ou les pavillons d'inspiration occidentale qui rompent avec le contexte culturel. D'autres, à l'image de l'appartement cossu des Nonomiya, situé dans un gratte-ciel résidentiel, incarnent l'esprit surmoderne. Déconnectée de la réalité temporelle, géographique et culturelle, l'architecture de ces maisons gomme progressivement les particularismes culturels du Japon, allant de l'architecture aux modes de vie, et fige l'éclatement de la cellule familiale traditionnelle.

Étant elles-mêmes déracinées de leur contexte spatio-tempo-culturel, comment ces « maisons » peuvent-elles répondre au sens complet de la « maison » comme nous l'entendons dans ce travail ? Comment peuvent-elles incarner ce point de repère existentiel grâce auquel l'individu s'enracine, trouve sa place dans le monde ? Dans la mise en scène de ces espaces domestiques, il apparaît alors clairement que Kore-Eda condamne ces logements incarnant ou résultant de l'esprit surmoderne, qui détruisent l'architecture traditionnelle japonaise. Avec *Une affaire de famille*, il apparaît aussi que cet attachement aux traditions japonaises explique, en partie, l'épanouissement de la maisonnée. Dans l'ensemble de sa filmographie, Kore-Eda exprime une nostalgie de la culture traditionnelle japonaise. C'est sans doute aussi pourquoi, dans ses drames familiaux, la nature, qui imprègne la culture japonaise, a tant d'importance.

C) Une mise en scène qui traduit une aspiration au retour à l'habitat « traditionnel » et aux espaces naturels

a) *Le magnétisme de la nature*

Nous percevons de manière nette que, dans les drames familiaux de Kore-Eda, la nature exerce un magnétisme certain sur les personnages. Même dans la capitale japonaise, où le béton règne en maître, la nature continue de pousser sauvagement sur le bord des rues goudronnées et dans les interstices des plaques en béton (à l'image des mauvaises herbes qui poussent entre les dalles à l'entrée de l'immeuble ou des mauvaises herbes qui envahissent le chantier où jouent les quatre enfants dans *Nobody Knows*). La persistance de la nature dans cette capitale bétonnée nous rappelle ce qu'Augustin Berque écrit sur l'importance de la nature dans les villes : « Une ville, c'est également cette part de nature ; et, comme l'a montré le paysagiste Yoshimura Motoo, cette part est essentielle. La « nature médiane » (*chû shizen*) qui se maintient dans les villes est même, professe-t-il, appelé à les sauver. Elle les rend vivables, comme un brin d'herbe adoucit les pavés. »¹ Les protagonistes des drames familiaux de Kore-Eda sont effectivement attirés par les vestiges plus ou moins présents de végétation. Benjamin Thomas dans *Le cinéma japonais d'aujourd'hui* notait déjà cette tendance d'une attirance de la nature dans le cinéma japonais contemporain, qu'il associe à la « matrice ». Lorsqu'il parle du film *La Chanson de l'éléphant* de Gô Rijû en ces termes : « « On ne trouve pas de terre à Tôkyô » dit Kanako, désespérée, à Yoshiki, un homme qui n'est pas insensible aux charmes de l'héroïne. « On en trouverait si on soulevait le bitume » lui répond l'homme. », Benjamin Thomas ajoute en note de bas de page : « Il est intéressant de noter que c'est exactement ce que feront les enfants abandonnés de *Nobody Knows* de Hirokazu Kore-Eda lorsque, sur un chantier au bitume percé, ils prélèvent de la terre pour faire pousser des plantes sur leur balcon. »².

Si nous approfondissons la pensée de Benjamin Thomas, il est vrai que, sur toute la durée du film, les quatre enfants abandonnés par leur mère se tourneront vers la nature, qui joue alors bien symboliquement le rôle de « matrice » substituant la mère des enfants. En effet, lors de leur première sortie en commun, les quatre enfants se rendent sur un terrain vague où les mauvaises herbes poussent à profusion pour récolter des graines afin de les planter dans des pots personnalisés de nouilles instantanées. Nous voyons ensuite régulièrement les enfants s'occuper de leurs plantes qu'ils ont disposées sur le balcon. Les nombreux gros plans des mains et des pieds des enfants au contact de la terre et de la végétation insistent sur l'importance de la nature pour leur équilibre.

1 A. Berque, *Du geste à la cité*, op. Cit., p.30

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. Cit., p.252

Alors qu'au début du film, lorsque leur mère est encore présente et qu'ils viennent d'emménager, le balcon, immaculé, n'est occupé que par la machine à laver, vers la fin du film, le balcon est envahi par les plantes des enfants, et est recouvert de terre. Un gros plan sur les pieds de Shigeru plein de cette terre puis un plan rapproché sur celui-ci arrosant les plantes torse-nu, montrent que, d'une certaine manière, les enfants sont devenus des enfants sauvages, au contact de la terre.

La grande attention des enfants pour les plantes, en particulier celle de Shigeru, suggère aussi une prise de responsabilité. S'occupant quotidiennement des plantes, les enfants permettent ainsi à celles-ci de grandir. A propos de la nature chez Kore-Eda, Marilou Soller, dans son mémoire, avance l'idée que la nature symbolise l'évolution de la maturité des enfants. Elle écrit : « symboliquement, ce vieillissement passe tout d'abord par les références aux plantes. Le gain de maturité naturel est mis en parallèle avec la nature. »¹ L'évolution des plantes du balcon dans *Nobody Knows* expriment en effet clairement l'écoulement du temps, et donc, parallèlement, le « vieillissement » et le « gain de maturité » comme le remarque Marilou Soller. Mais elles métaphorisent aussi le « destin » des enfants. Lorsque Shigeru arrose les plantes du balcon, un pot chute du balcon et s'écrase au sol. Ce plan, marquant car particulier, annonce la chute mortelle de Yuki qui intervient quelques minutes après dans le film : le son *in* est coupé, la chute du pot est accompagnée d'une note aiguë du petit piano rose de Kyoko. Le sol est filmé en perspective plongeante verticale, sans doute du point de vue du balcon, et le point n'est pas fait sur le pot qui tombe, mais directement sur le sol, ce qui fait qu'au cours de sa chute, filmée au ralenti, le pot reste dans le flou de l'image (images 21a et 21b). Ce plan particulier du pot qui tombe apparaît clairement comme une anticipation du récit : lors de la séquence de la mort de Yuki, un insert montre le petit piano rose de Kyoko dont un pied est cassé. La note aiguë du piano lors de la chute du pot nous annonce ce plan sur le piano miniature qui métaphorise le corps brisé de Yuki. Ce plan de la chute du pot exprime aussi toute la dimension fataliste présente dans le film : anticipant la mise au point de l'endroit où chute le pot et imitant la chute de Yuki, ce plan ne laisse aucun échappatoire, aucun autre dénouement possible. C'est aussi significativement que Yuki est enterrée dans l'un des derniers endroits sauvages de la capitale : à la fin du film, Akira et Saki se rendent en zone portuaire, de nuit, et enterrent Yuki à cet endroit. Les gros plans sur les mains de Saki et sur celles d'Akira, couvertes de terre, font alors un cruel écho aux gros plans sur les mains et les pieds salis des enfants lorsqu'ils jardinaient sur leur balcon et qu'ils récoltaient les graines sur le chantier.

1 M. Soller et H. Maeda, *Home drama*, op. cit.



Image 21a Nobody Knows 1'50'12



Image 21b Nobody Knows 1'50'15

Mais ce magnétisme de la nature dans *Nobody Knows* ne se limite pas au cas des enfants. En effet, Keiko, la mère des quatre enfants, exprime aussi un attachement à la nature : au début du film, alors que les cinq membres de la famille dorment côte à côte sur des *futons*, Keiko fait remarquer à Kyoko que les tatamis sentent bon, elle explique à sa fille : « Ils sentent l'herbe sauvage. Ça sent bon hein ? C'est parce qu'ils sont neufs. Ils sont encore verts. ». Plus tôt, accoudée à côté d'Akira sur le balcon, elle sentira les couvertures étendues sur le bord du balcon et dira apprécier l'odeur du soleil sur cette matière. Ainsi, toute déboussolée et irresponsable qu'est Keiko, elle reste, elle aussi, attirée par la nature.

La dimension positive attribuée à la nature dans *Nobody Knows* s'exprime aussi plus largement. Ainsi, dans le film, la nature est associée à l'insouciance, à la liberté et à la cohésion : c'est dans le parc et sur un chantier envahi de mauvaises herbes que les enfants s'amuse ensemble. Shigeru en particulier, à partir du moment où les enfants se tournent vers la nature, semble devenir plus équilibré : il nous est par exemple montré en train de s'amuser à courir après du pollen, c'est lui qui semble s'investir le plus dans l'entretien des plantes du balcon, ce qui lui permet aussi de gagner en autonomie et en responsabilité (il arrose les plantes parfois seul), il participe activement à la récolte des graines avec ses frères et sœurs. A l'exception de l'enterrement de Yuki, les scènes où les enfants se trouvent en contact avec la nature (sur le chantier, en train de récolter des graines, dans le parc en train de jouer ou sur leur balcon verdoyant et plein de terre) sont systématiquement baignées d'une lumière naturelle agréable et chaude, contrastant avec les éclairages artificiels, froids et souvent verdâtres des espaces urbains et des lieux typiquement surmodernes, des « non-lieux ».

L'importance de la nature dans les drames familiaux de Kore-Eda se manifeste également par la mise en scène marquée du cycle des saisons, qui est aussi l'expression de l'écoulement du temps. Thierry Méranger notait ce grand intérêt de Kore-Eda pour le cycle des saisons : « On voit les saisons qui passent chez Kore-Eda. C'est quelque chose d'extrêmement important. »¹ Cette

1 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), *op. cit.*

grande visibilité des saisons dans les drames familiaux de Kore-Eda nous rappelle alors ce qu'écrit Shuichi Kato : « C'est une propension notable dans la culture japonaise que d'accorder de l'importance aux changements des saisons avec la même intensité qu'à l'amour. Les saisons sont cycliques et leurs manifestations n'ont rien d'unique. »¹ A l'inverse de *Après la tempête* ou de *Still Walking* qui se déroulent sur un temps condensé, sur quelques journées, nombreux sont les drames familiaux de Kore-Eda dont la diégèse s'étend sur plusieurs saisons afin de dépeindre une situation évolutive. C'est par exemple le cas dans *Maborosi* qui se déroule sur plusieurs années et où les périodes hivernales et estivales sont fortement marquées, en particulier lorsque Yumiko déménage d'Osaka pour s'installer dans un village portuaire au contact de la nature. C'est aussi le cas dans *Nobody Knows* ou dans *Une affaire de famille*, où le passage des saisons est bien souvent marqué par un fondu au noir et par des détails caractéristiques d'une nouvelle saison.

Dans *Nobody Knows*, l'arrivée de l'automne est signifiée par un plan qui montre Akira descendre les escaliers menant à son quartier, recouverts de feuilles oranges. L'arrivée de l'hiver concorde avec le départ définitif de Keiko et est signifiée également par un plan sur ces mêmes escaliers que gravissent Keiko et Akira, emmitoufflés dans de gros manteaux, soufflant de la buée et par la remarque de Keiko : « Il fait froid. ». Le printemps correspond à la période où Akira se détache davantage de ses frères et sœurs et où il va errer dans la ville ; le plan qui marque le début du printemps montre Akira dans la rue, en compagnie de ses compagnons de jeux à vélo. Leurs vêtements plus légers, le soleil et la lumière plus douce et chaude contrastent avec la lumière froide et hivernale de la rue dans la nuit et les vêtements chauds qu'Akira portait dans le plan précédent. Mais c'est aussi à cette période que les enfants se réunissent pour planter leurs graines sur le balcon. Le passage à l'été, vers le fin du film, est marqué par l'ambiance sonore : dans un plan d'ensemble sur les toilettes publiques du parc d'où sort Shigeru en courant, nous entendons surtout le son assourdissant des cigales et le croassement des corbeaux. Le chant des cigales, est, dans les drames familiaux de Kore-Eda, bien souvent un signe de la période estivale dans les endroits verdoyants. Dans *Nobody Knows*, c'est pendant l'été que les conditions de vie des enfants se détériorent le plus significativement : les enfants portent des vêtements sales et en lambeaux, ils gardent les cheveux longs, n'ayant plus accès à l'eau ni à l'électricité, ils ne se nourrissent et se douchent que très peu, et semblent être abattus par la chaleur comme en témoignent leurs visages moites et leur somnolence dans l'appartement.

Dans *Une affaire de famille*, le passage des saisons est tout aussi marqué. L'intrigue débute en hiver comme en témoignent les gros manteaux de Shôta et d'Osamu au retour de leur vol à

1 S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. Cit., p.79

l'étalage, la buée qu'ils soufflent, la réplique d'Osamu : « Qu'est ce que ça caille. [...] On dirait qu'il va neiger. » et le petit chauffage dans leur maison. Le passage de l'hiver au printemps se manifeste par un fondu au noir marquant le passage d'un plan d'ensemble en plongée à l'éclairage très froid et bleuté sur le parking oublié de nuit où jouent Osamu et Shôta (image 22a) à un plan moyen baigné d'une agréable lumière dorée montrant Nobuyo en pull fin en train d'étendre le linge dans leur petit jardin, accompagnée de Juri en chemise de nuit, assise sur l'*engawa* de la maison, signifiant que les températures de sont adoucies (image 22b). Lors de cette période de printemps, la maison est toujours ouverte sur le jardin et la famille passe la plupart du temps à proximité du jardin. Avant qu'un fondu au noir ne nous propulse en été, Nobuyo brûle la chemise de nuit de Juri, dernier élément qui rattache cette dernière à son ancienne famille violente (sa disparition venait d'être annoncée à la télévision). Le passage du printemps à l'été correspond aussi à une renaissance pour la petite Juri : opposée à la petite fille effacée, inquiète et timide du début du film, le premier plan marquant l'été, un plan d'ensemble, la montre accompagnée de Shôta, en train de saluer un bateau qui passe sur la Sumida. C'est dans le parc où ils se rendent qu'elle appelle pour la première fois Shôta, « Grand frère ». L'été est marqué par les tenues légères des enfants, par le chant des cigales que les enfants observent et manipulent et par la lumière éblouissante du soleil. Kore-Eda caractérise l'été par la sueur sur les corps des protagonistes, par l'ouverture constante de la maison, par les éventails et les ventilateurs, par l'ombrelle d'Hatsue et par les fortes averses de mousson que pressent Osamu et sous lesquelles courent par exemple Juri et Shôta pour rentrer chez eux. Le film se termine sur la période hivernale, marquée par la neige qui tombe la nuit où Shôta dort chez Osamu, signifiant qu'un an s'est écoulé entre le début et la fin du film.



Image 22a Une affaire de famille 37'05



Image 22b Une affaire de famille 37'34

En exprimant l'écoulement du temps par le passage des saisons, en marquant fortement le passage de l'une à l'autre, en les caractérisant clairement et en mettant en scène des personnages attentifs à la nature (à l'image d'Osamu) et attirés par elle, Kore-Eda montre un attachement général à la nature, qui témoigne plus largement d'un attachement aux valeurs traditionnelles japonaises, que nous avons déjà décelé dans la mise en scène des différentes « maisons » koreediennes. En effet, si la nature est certes fondamentale pour toute culture, au Japon, elle est inscrite dans l'histoire religieuse, culturelle et architecturale du pays. Ainsi, Philippe Bonnin, anthropologue spécialiste de l'espace japonais, écrit : « Il est une réputation incontestée que l'ethnologie fait à la culture japonaise : c'est sa sensibilité à la nature, à la moindre variation saisonnière, à l'apparition de chaque signe nouveau [...] »¹. Et comme nous l'explique Augustin Berque dans *Histoire de l'habitat idéal*², l'architecture traditionnelle japonaise, étant inspirée d'une tradition érémitique provenant historiquement de la Chine et de l'architecture de la maison de thé, est profondément liée à la nature, ce dont témoigne par exemple l'utilisation privilégiée des matériaux naturels et l'omniprésence d'un jardin dont l'*engawa* est l'intermédiaire entre l'extérieur et l'intérieur de la maison. Dans les drames familiaux de Kore-Eda, il y a un magnétisme certain de la nature sur les personnages, qui provient sans doute de cet attachement culturel du Japon à la nature, comme nous venons de le voir, mais la nature joue aussi un rôle actif au sein des relations entre les protagonistes.

b) *Le rôle de la nature dans les relations familiales au sein des drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda*

Ce magnétisme irrémédiable qu'exerce la nature sur les personnages paraît être source d'harmonie ou du moins d'apaisement relationnel au sein des familles koreediennes. Ce contact avec la nature est salvateur pour certaines familles koreediennes prisonnières de la réalité surmoderne des villes, qui engendre au sein des cellules familiales éloignement, solitude, tensions et mal-être. Comme nous l'avons vu, la nature est connotée positivement dans les films de Kore-Eda. Dans *Nobody Knows*, le jardinage permet l'apaisement de Shigeru. Mais il permet aussi la cohésion de la fratrie : il occasionne des moments de partage entre frères et sœurs comme en témoignent quelques plans du balcon sur lequel sont réunis les enfants autour cette activité commune. Comme nous l'avons vu, le jardinage engendre aussi un gain d'autonomie et de responsabilité. Dans *Une affaire de famille*, les enfants, tout comme ceux dans *Nobody Knows*, sont attirés par les endroits naturels :

1 P. Bonnin et J. Pezeu-Massabuau, *Façons d'habiter au Japon*, op. Cit., p.115

2 A. Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, op. cit.

lors de leurs promenades quotidiennes et quand ils ne volent pas à l'étalage, Shôta et Juri se promènent sur le rivage sauvage de la Sumida ou bien jouent dans le parc voisin. L'observation et la manipulation des insectes offrent un moment de complicité entre les deux enfants, mais c'est surtout dans ce cadre que nous entendons pour la première fois Juri appeler Shôta « Grand frère », marquant son intégration aboutie au sein de la famille réinventée. En offrant des moments de partage, la nature joue ainsi un rôle dans l'épanouissement relationnel de Juri et de Shôta, qui deviennent inséparables. Regardant dans une boule à neige éclairée par sa lampe de poche, Shôta confiera aussi à Juri qu'il voit la mer, faisant écho à la sortie de la « famille » à la mer, qui, elle aussi, joue un rôle premier dans le renforcement des relations familiales.

Vers le milieu du film, après que la famille réinventée ait écouté sur l'*engawa* de la maison un feu d'artifice tiré à proximité de la Sumida selon les dires d'Hatuse, les six protagonistes partent pour une journée à la mer. C'est la première et seule fois que le champ de l'image offre un horizon totalement dégagé, dénué d'obstacle visuel. La sensation de dilatation extrême de l'espace est renforcée par les deux plans qui encadrent la séquence. Au début de la séquence à la mer, un premier plan d'ensemble sur un train traversant un champ devant des arbres, dans lequel se trouve la famille amorce déjà la dilatation de l'espace (image 23b). Mais avant ce plan du train qui prépare déjà l'ouverture de champ extrême à la mer (image 23c) par un plan général à l'horizon dégagé, nous avons un plan d'ensemble très sombre, de nuit, en plongée sur le toit de la maison d'Hatsue, qui renforçait l'impression d'écrasement, d'oppression de la maison, encerclée des immeubles résidentiels (image 23a). A la fin de la séquence à la mer, le montage nous fait ressentir une contraction extrême de l'espace : du plan de demi-ensemble très lumineux sur Osamu, Nobuyo, Shôta, Saki et Juri qui sautent au-dessus des vagues au bord de l'eau, face à l'horizon dégagé, de dos, du point de vue d'Hatsue (image 23d), nous passons à un gros plan sombre où le point est uniquement fait sur le petit pot au couvercle jaune qui renferme des cailloux (image 23e). L'ouverture de cette nouvelle séquence sur une contraction extrême de l'espace nous fait ressentir la sensation d'oppression que peut ressentir la famille en rentrant en ville, dans la maison exiguë, écrasée par les immeubles. Cette séquence est aussi celle de la mort d'Hatsue, qui inaugure le début du délitement de la communauté. La contraction de l'espace, associée à des sentiments négatifs, et le sentiment d'oppression trouvent un écho au sein de ce plan : le pot renferme des cailloux, peut-être ramenés de la mer, dans un très petit espace qui ne leur est pas naturel.



Image 23a Une affaire de famille 1'10'13



Image 23b Une affaire de famille 1'10'21



Image 23c Une affaire de famille 1'10'52



Image 23d Une affaire de famille 1'14'21



Image 23e Une affaire de famille 1'14'54

Les seuls moments de dilatation extrême de l'espace avant cette séquence à la mer se résument aux plans d'ensemble sur la Sumida, la rivière près de laquelle la famille habite et le long de laquelle Shôta et Juri se promènent régulièrement. Cependant, l'horizon était toujours bouché par les tours en béton dans l'arrière-plan lointain. La dilatation de l'espace dans cette séquence de sortie à la mer est accentuée par la grande luminosité des images. C'est dans ce contexte qu'il nous est montré le plus limpide que, pour exister et s'épanouir, la famille n'a pas besoin d'être constituée de liens du sang ; que les liens qui fondent une communauté peuvent être d'ordre familial sans pour autant être biologique : Osamu accompagne Shôta dans la mer et a une

discussion avec ce dernier sur la puberté, comme un père à son fils ; Saki, comme une grande sœur, porte Juri au-dessus des vagues au bord de la mer ; Nobuyo, assise sur la plage à côté d'Hatsue, dit à cette dernière : « Parfois c'est mieux de choisir sa famille soi-même. » A l'image de tout le film, cette séquence démontre clairement que les liens du sang ne sont pas une condition à la constitution d'une famille. Le dernier plan, ce plan de demi-ensemble sur les cinq protagonistes sautant au-dessus des vagues, offre une image unie de la famille. A propos de cette séquence, Thierry Méranger dira ainsi : « Il y a une séquence en particulier, qui est la séquence tournée à la mer qui joue un rôle important parce que, mis à part le fait que l'été est une saison, c'est aussi le temps des vacances et ça dit autre chose sur la constitution du noyau familial. ».¹ C'est très significativement en imitant le dernier plan de demi-ensemble sur Osamu, Nobuyo, Saki, Shôta et elle-même que Juri dessine son meilleur souvenir associé à sa famille d'accueil au poste de police. Alors que la police souhaite renvoyer la petite fille à sa famille biologique dans laquelle elle était maltraitée et malheureuse et qu'elle considère l'accueil de la petite dans la famille réinventée comme un enlèvement, Juri exprime le contraire par son dessin : reproduisant le dernier plan de demi-ensemble de la séquence à la mer sur les personnages qui sautent au dessus des vagues face à la mer, main dans la main, qui insistait sur la cohésion familiale du groupe malgré l'absence de lien du sang, Juri dessine un souvenir typique de vacances en famille, montrant ainsi qu'elle aussi considérait Nobuyo, Osamu, Saki, Shôta et Hatsue comme sa famille. Cette sortie à la mer est un moment heureux, un moment de partage qui montre les personnages comme une famille harmonieuse. Pour Hatsue, c'est aussi une occasion de prendre du recul : en chuchotant avec émotion « Merci pour tout », assise seule sur la plage, le regard dirigé sur sa famille choisie, elle semble aussi prendre conscience de sa disparition prochaine. Nous avons alors l'étrange impression que ce n'est pas seulement le personnage d'Hatsue qui prend du recul sur sa vie et qui remercie, mais que c'est aussi la grande actrice japonaise Kirin Kiki, actrice que Kore-Eda sollicite presque systématiquement dans ses films et décédée quelques mois après le tournage du film, qui fait ses adieux.

Dans *Still Walking*, film où Kirin Kiki joue une épouse pleine de rancœur et d'amertume envers son mari et qui accueille, le temps d'un week-end, son fils et sa fille en la mémoire de son fils aîné décédé plusieurs années auparavant, la mer est aussi synonyme d'apaisement familial. Durant tout le week-end, Kyôhei, le mari de Toshiko (Kirin Kiki) et médecin retraité, se montre taciturne, fuyant, froid et entretient des rapports conflictuels avec chacun des membres de sa

1 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), *op. cit.*

famille. L'atmosphère qui règne dans la maison devient rapidement lourde. Mais vers la fin du film, avant que Ryôta et sa famille ne repartent, une sortie à la mer, exclusivement masculine, offre une véritable respiration, ainsi qu'un apaisement des tensions. La sortie réunit trois générations : Kyôhei est accompagné de son fils Ryôta, à qui il reproche d'avoir fait sa vie avec une veuve et de ne pas avoir repris son cabinet médical, ainsi que du fils de la nouvelle femme de Ryôta, Atsushi, qui est encore très distant avec son beau-père. Les liens qui unissent les trois personnages sont donc très fragiles. Mais lors de cette séquence de promenade à la plage, la mise en scène exprime une forme de réconciliation.

Le fossé communicationnel entre les trois personnages est marqué dans la séquence par plusieurs éléments de la mise en scène. A partir du moment où ils sortent de la maison familiale, les trois personnages ne seront quasiment jamais au même moment dans le même plan : le petit Atsushi court partout et sort régulièrement du cadre alors que Ryôta et Kyôhei y sont encore. Se suivant en file indienne tout au long de la promenade qui mène à la mer, les trois personnages ne sont jamais au même niveau, ce qui est accentué par la mise en scène. Lorsqu'ils descendent des escaliers (que nous voyons souvent dans le film), un plan fixe de demi-ensemble en contre-plongée montre furtivement Atsushi qui sort du cadre une seconde après le début du plan, Kyôhei qui descend lentement les escaliers à sa suite, et Ryôta qui, ne souhaitant sans doute pas rattraper son père et se mettre à sa hauteur, ralentit l'allure pour rester derrière lui (image 24a). Un autre plan en grosse focale cadrant le sommet du pont piétonnier qu'empruntent les trois personnages souligne la distance entre ces derniers : successivement et progressivement, apparaissent Atsushi qui va au devant de l'image, Kyôhei et enfin Ryôta (image 24d). Cette distanciation physique des personnages, couplée au silence de chacun, seulement troublé par quelques secondes de musique off, par les sons ambiants (les oiseaux, la circulation puis la mer) et par Ryôta disant à Atsushi de ne pas tomber sur le pont, illustre aussi le manque de communication entre les trois personnages. Ils ne s'attendent pas non plus : Atsushi, qui ferme la porte de la maison en sortant, est obligé de courir pour rattraper les deux adultes ; Ryôta s'arrête dans les escaliers (filmés en plongée, ce qui fait que les personnages défilent successivement du bas de l'écran vers le haut (image 24b) et ni Atsushi, ni son père, qui le dépasse sans le regarder, ne l'attendent. Le manque de cohésion des promeneurs s'exprime surtout dans un long plan de demi-ensemble immobile cadré sur le bas des escaliers du pont menant au front de mer : d'abord vide de tout personnage, Atsushi le traverse furtivement de gauche à droite, puis Kyôhei y entre d'un pas déterminé, suivi de Ryôta. Atsushi revient dans le champ et monte les escaliers alors que Kyôhei s'arrête en regarde vers la droite du cadre, vers la mer, tout comme son fils un peu derrière lui. La barrière communicationnelle entre Ryôta et son père s'exprime alors par l'architecture de l'escalier : Ryôta gravit l'escalier en prenant le couloir de

gauche, séparé par un terre-plein du couloir de droite qu'emprunte Kyôhei, à la suite d'Atsushi (image 24c).



Image 24a Still Walking 1'36'18



Image 24b Still Walking 1'35'39



Image 24c Still Walking 1'37'11



Image 24d Still Walking 1'37'26

Le premier plan nous montrant la mer fait alors écho à la barrière communicationnelle à laquelle nous venons d'assister entre les trois personnages : nous y voyons une zone herbeuse, un banc de sable, la mer en arrière-plan et la fin d'une barrière (image 25a). La légère plongée supprime la ligne d'horizon que nous nous attendions à voir à la mer et écrase la profondeur de champ. Néanmoins, la fin de la barrière, métaphorique du fossé séparant Kyôhei et son fils, annonce déjà une possible résolution. Et effectivement, la suite de la séquence résout le fossé entre le père et le fils, également traduit par une résolution esthétique de la distanciation exprimée dans la première partie de la séquence. Ainsi, dans un plan d'ensemble face à la mer, nous voyons que les personnages se rejoignent à la limite de la mer, qu'ils sont tous tournés dans la même direction (image 25b). Au moment où Atsushi sort du cadre par la droite, Ryôta s'avance pour la première fois à côté de son père, mais s'accroupit, et brise la glace en engageant la conversation sur l'équipe favorite de base-ball de son père (image 25c). Dans le plan suivant, Ryôta et Kyôhei sont cadrés en plan moyen, côte à côte et de profil, regardant vers la mer. Lorsque son père lui avoue désormais

suivre plutôt une équipe de football, Ryôta, étonné, se met debout, et rigole avec son père créant une légère complicité (image 25d). Après quelques échanges sur ce thème, Kyôhei finit par lui proposer de l'accompagner un jour avec Atsushi voir un match de football au stade de Yokohama. Cette invitation – qui n'aboutira jamais comme nous l'apprenons par la voix off de Ryôta – ouvre néanmoins sur une réconciliation entre le père et son fils. Dans cette séquence, la mer, à la fois limite (on ne peut pas marcher au-delà) et ouverture (métaphorisant le champ des possibles, le renouveau), est connotée positivement puisqu'elle contribue à apaiser les relations, à combler la distance communicationnelle entre le père et son fils, qui s'exprimait par une distance physique dans la mise en scène.



Image 25a Still Walking 1'37'38



Image 25b Still Walking 1'37'53



Image 25c Still Walking 1'38'32



Image 25d Still Walking 1'39'05

Dans *Tel père, tel fils*, il est aussi en partie question d'une relation dégradée entre un père et son fils, qui finit par se rafistoler, non pas à la mer, mais sur un chemin arboré, au milieu de la nature. Dans ce film, nous comprenons rapidement que la nature tient un rôle important dans les rapports relationnels des personnages. Ainsi, la sortie des deux familles au bord de la rivière, qui

précède l'échange définitif des deux enfants, contraste avec leurs rencontres dans des lieux anonymes, neutres et publics tels que l'hôpital ou le centre commercial. Dans le dossier pédagogique consacré à *Tel père, tel fils*, Vincent Malausa explique ainsi que la sortie à la rivière permet des échanges profonds et sans détour entre les personnages, à l'inverse de ces lieux publics où les rencontres sont pesantes, tendues, artificielles et marquées par la différenciation sociale. Dans cet environnement naturel, le masque social tombe ; Vincent Malausa écrit à propos de cette séquence à la rivière que la caméra isole « les personnages par couples pour laisser place à l'intimité d'un échange débarrassé de toute convenance sociale ».¹

Ryôta entretient des rapports difficiles avec Keita, l'enfant de six ans qu'il a élevé en pensant qu'il était son fils biologique. Mais ne croyant, dans un premier temps, qu'aux liens du sang, Ryôta se montre cruel avec Keita : il explique les difficultés de Keita en musique, son manque de persévérance et d'ambition uniquement par le fait qu'il n'est pas son fils biologique. Il accepte aussi avec froideur, de l'échanger contre son fils biologique, Ryusei, qui a grandi dans un environnement plus modeste. Ryôta prend progressivement conscience que la paternité ne dépend pas des liens du sang mais du temps passé avec son enfant. Il découvre également l'amour que lui porte Keita en découvrant des photographies de lui, prises à son insu par ce dernier. Il tente alors de s'excuser et de se réconcilier avec le petit garçon. Mais s'étant senti abandonné, Keita, en voyant son père revenir le chercher chez les Saiki, s'enfuit et refuse d'abord de reparler à son père. Il faudra suivre longuement son fils, sortir par le portillon de la maison des Saiki, traverser un centre commercial vide et traverser un pont pour que Ryôta engage la discussion avec Keita. La succession de ces différents environnements en plusieurs plans montre bien la distance parcourue avant une possible réconciliation et métaphorise le fossé entre Keita et Ryôta.

C'est significativement dans un environnement arboré et paisible que la réconciliation entre père et fils s'opère. Le cheminement relationnel des personnages est alors ingénieusement exprimé par la mise en scène de l'espace : un premier plan d'ensemble géométriquement composé montre deux chemins de macadam parallèles s'enfonçant dans la profondeur de champ. Les deux chemins sont séparés d'une allée d'arbres et, alors que le chemin de droite où apparaît Keita marchant de dos, paraît être une route qui longe un muret de galets abritant des résidences, le chemin de gauche qu'emprunte Ryôta s'apparente à un tunnel végétal destiné aux piétons, comme en témoigne un banc, plus loin (image 26a). Ce premier plan exprime alors la distance émotionnelle entre les deux personnages : marchant en parallèle, leur chemin ne semble pas être destiné à se croiser. Mais c'est pourtant à cet endroit, marchant chacun sur son chemin, que Ryôta va tenter de s'expliquer et de

1 V. Malausa, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, op. cit.

s'excuser auprès de son fils. Une série de champ-contrechamp sur Ryôta en train de s'expliquer et sur Keita qui continue à marcher, silencieux, sans regarder Ryôta, va illustrer cette rupture entre les deux personnages. Keita et Ryôta sont filmés à travers le mur de végétation luxuriante, et c'est en partie dissimulé par celle-ci et par une barrière métallique au premier plan que nous apercevons chacun d'eux qui continue sa route (images 26b et 26c). La séparation physique et psychologique de Keita et Ryôta est aussi exprimée par la différence des arrière-plans : Keita progresse le long du mur gris de galets, Ryôta le long d'une barrière et d'une rangée d'arbres. De même, l'ambiance sonore entre le champ sur Ryôta et le contrechamp sur Keita n'est pas continue : chaque changement de plan instaure une rupture sonore marquant cette distanciation entre les deux personnages. Sur le chemin de Ryôta, nous entendons davantage le bruissement des feuilles, alors que sur celui de Keita, le calme fait écho à la réflexion silencieuse de l'enfant, qui, en entendant le mea-culpa de Ryôta, finit par marcher avec moins de détermination et par esquisser un regard vers celui-ci avant de se raviser.

Dans un premier temps, tout, du décor au son, en passant par le champ-contrechamp, l'arrière et l'avant-plan, est mis en œuvre pour mettre en scène le fossé relationnel séparant les deux personnages. Mais tout cela, dans le but d'intensifier le plan final de cette scène, qui met en scène la réconciliation de Keita et de Ryôta : dans un plan d'ensemble positionné à l'embranchement des deux chemins, qui est le contrechamp lointain du tout premier plan, nous voyons Keita sur le chemin de gauche s'avancer vers la caméra, et sur le chemin de droite, en forme de cuvette, nous voyons Ryôta accélérer pour aller au devant de Keita (image 26d). Ryôta pose une main sur la tête de l'enfant, arrêtant sa course (image 26e), s'accroupit pour se mettre à sa hauteur (image 26f) et lui fait un câlin (image 26g). L'avancée des personnages vers la caméra transforme le plan d'ensemble en plan moyen centré sur l'étreinte des deux personnages, finalement réunis au centre d'un même plan. Le mouvement circulaire de la caméra vers la gauche englobe les deux personnages et ouvre l'arrière-plan sur la végétation et sur un point de vue au-delà des barrières, opérant ainsi une dilatation de l'espace par la lumière (image 26h). Ce plan fait éprouver au spectateur la plénitude retrouvée des personnages grâce à leur réconciliation. Si le mouvement de la caméra avait été opéré dans le sens inverse, donc vers la droite, le plan n'aurait pas eu la même valeur puisque la profondeur de champ aurait été bloquée par le mur de galet. Ce mouvement circulaire de la caméra vers la gauche ainsi que le décor végétal de la scène font alors écho à une remarque de Benjamin Thomas à propos du cinéma japonais contemporain dans laquelle il associe ces deux éléments à une recherche d'harmonie relationnelle, ce qui correspond en tout point à la mise en scène de Kore-Eda dans *Tel père, tel fils*. Il écrit : « De même que le motif du cercle reste le modèle principal dans les tentatives de réinvention du lien dans le cinéma japonais contemporain, de nombreux films

recourent à la présence du champ matriciel de la nature pour souligner le besoin d'harmonie sous-tendant les trajectoires de leurs protagonistes. »¹ Il n'est pas anodin que Ryôta, habillé plus simplement qu'au début du film, où nous le voyons essentiellement en costume, emprunte ce tunnel végétal en forme de cuvette : le décor métaphorise aussi le cheminement intime que parcourt Ryôta après s'être rendu compte que l'essentiel, ce n'est pas forcément les liens du sang, la réussite sociale et professionnelle ou les apparences. C'est en retrouvant une certaine authenticité et une modestie, associées au décor naturel, que Ryôta résout aussi le conflit avec Keita : par exemple, alors qu'il reprochait à Keita de vouloir arrêter le piano, il lui avoue que, lui aussi, a arrêté subitement lorsqu'il était jeune.



Image 26a Tel père, tel fils 1'48'26



Image 26b Tel père, tel fils 1'48'32



Image 26c Tel père, tel fils 1'48'46



Image 26d Tel père, tel fils 1'50'35

1 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui, op. Cit.*, p.248



Image 26e Tel père, tel fils 1'50'51



Image 26f Tel père, tel fils 1'50'58



Image 26g Tel père, tel fils 1'51'05



Image 26h Tel père, tel fils 1'51'23

Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, la nature, bien que peu présente dans les films qui mettent en scène une ville surmoderne, attire irrémédiablement les personnages et joue un rôle fondamental dans l'équilibre psychologique et relationnel des personnages. Permettant une prise de recul et un rapport plus authentique à l'autre, la nature, comme nous l'avons vu, est souvent le cadre de réconciliations ou d'apaisement de tensions au sein des familles déchirées. Connotée positivement dans les films de Kore-Eda, elle permet aussi une dilatation de l'espace qui traduit reflétant l'état d'esprit des personnages.

Dès le tout premier long-métrage de fiction de Kore-Eda, la nature tient un rôle actif et positif au sein de la diégèse. Effectivement, comme nous l'explique très clairement Benjamin Thomas, dans son analyse de *Maborosi*, la première partie du film, qui se déroule dans une Osaka labyrinthique, « tentaculaire », « sombre », « dénuée d'horizon » et étouffante, prépare finalement la dilatation extrême de l'espace lorsque Yumiko, la protagoniste, déménage dans un village portuaire¹. Il ajoute que cette dilatation de l'espace est accompagnée d'une amélioration significative de l'état

¹ *Ibid.*, p.252

de santé psychologique de Yumiko, qui était tombée en dépression après le suicide inexplicable de son mari au début du film à Osaka, qui résonnait en elle avec la disparition douloureuse de sa grand-mère lorsqu'elle était enfant. Dans *Maborosi*, Kore-Eda associait déjà la nature au lieu de la dilatation possible de l'espace associée elle-même à l'espoir, à un sentiment positif, à une amélioration possible. A l'inverse, la ville était, elle, associée à un espace contracté, oppressant, sombre, qui contribuait à alimenter un certain mal-être des personnages.

Dès ses débuts dans la fiction, Kore-Eda attribue à l'environnement naturel une influence positive certaine sur ses personnages, qu'il exprime par la mise en scène. Ce positionnement du réalisateur se vérifie dans ses fictions postérieures, comme nous l'avons vu. Il ressort alors de tout ce que nous avons dit, que, dans la mise en scène de ses drames familiaux, la nature, qui est aussi associée à un retour des valeurs traditionnelles du Japon, paraît être un élément essentiel à l'équilibre de chacun et à celui du noyau familial. C'est aussi pourquoi la communauté des quatre sœurs habitant dans la maison familiale à l'architecture traditionnelle, entourée de nature, dans le film *Notre petite sœur*, apparaît comme une utopie durable dans le temps, contrastant avec le reste des drames familiaux de Kore-Eda.

c) *Notre Petite Sœur : mise en scène d'une communauté féminine utopique au sein d'une maison familiale traditionnelle*

C'est finalement dans *Notre petite sœur*, que Kore-Eda propose une architecture domestique capable d'abriter une communauté utopique. Dans ce film, trois sœurs déjà adultes, Sachi, l'aînée qui a éduqué ses deux benjamines, Chika et Yoshino, après l'abandon successif de leur père puis de leur mère, vivent dans la maison familiale à la station balnéaire de Kamakura, présentée par Rémi Scoccimarro comme l'un « des hauts lieux d'ostentation de la jeunesse dorée de Tokyo et Yokohama »¹. Les trois sœurs n'ont visiblement pas de problèmes d'argent. En se rendant aux obsèques de leur père qui les a abandonnées enfants – tout comme leur mère, que nous voyons plus tard dans le film – elles rencontrent Suzu, la dernière fille de leur père, née d'une autre mère. Elles lui proposent de venir habiter avec elles dans leur maison de Kamakura et, sans hésiter, Suzu accepte.

Malgré quelques chamailleries entre l'aînée, Sachi, et Yoshino, ainsi qu'une situation inconfortable entre Suzu et l'aînée, liée à l'adultère de leur père, la communauté familiale,

1 C. Levasseur et R. Scoccimarro, *Atlas du Japon*, op. cit., p.48

exclusivement féminine, finit par trouver un équilibre harmonieux au sein de la maison. Lors d'une petite escarmouche entre Yoshino et Sachi, Chika résume la situation à Suzu, fraîchement arrivée à Kamakura : « Elles se chamaillent, mais en cas de crise, elles font bloc. » Cet équilibre est marqué par le nombre inhabituellement élevé de plans encadrant toutes les sœurs. En effet, dans ses films, Kore-Eda utilise beaucoup de gros plans et de plans rapprochés séparant les membres des familles, signifiant bien souvent une mésentente. Mais dans ce film, peu de plans séparent les sœurs lorsqu'elles sont ensemble. La dernière scène est la plus significative de cet équilibre familial : après les funérailles de madame Ninomiya, leur bienfaitrice qui tenait aussi le restaurant où Suzu retrouve souvent son équipe de football, les quatre sœurs se rendent à la plage en habits de deuil. Leur indivisibilité se traduit par un long plan-séquence qui commence sur les quatre sœurs marchant au même rythme lent, l'une après l'autre, de profil (image 27). Au cours de ce plan, lorsqu'une des sœurs sort du cadre, comme c'est le cas de Suzu qui se rapproche de la mer ou de Chika qui joue dans l'eau, ce n'est pas pour marquer une exclusion puisqu'alors le regard et l'attention des trois autres sœurs sont dirigés vers le hors-champ dans lequel se situe la quatrième sœur. A la fin du film, les quatre sœurs s'éloignent de dos, en longeant la mer, tel un groupe indissoluble.



Image 27 Notre petite sœur 1'55'29

L'harmonie qui règne au sein de la maisonnée tient en partie du fait que les quatre sœurs, très différentes, se complètent : Chika, très aventurière, proche de la nature et facile à vivre, contraste avec Yoshino, plus ancrée dans la modernité (ses vêtements, son langage, son grand portable rose qui détonne dans le salon traditionnel de la maison, en témoignent). Suzu, dépeinte par madame Ninomiya comme étant « gaie et énergique », riant « de bon cœur », contraste avec Sachi, l'aînée, encore très attachée aux traditions et aux convenances, qui n'arrive pas à se détacher du sens de responsabilité envers ses trois sœurs et envers la maison. C'est aussi dans un équilibre entre tradition et modernité au sein des habitantes que le foyer s'épanouit. Alors qu'à ses heures perdues,

Yoshino imagine vivre seule dans un appartement, lucide sur le fait que ce « bonheur » ne durera pas éternellement, qu'elles ne pourront pas « vivre éternellement ici ensemble », Sachi semble profondément attachée à la maison familiale, comme en témoignent les scènes où nous la voyons s'occuper du jardin, cueillir une fleur sur le chemin menant à leur maison ou nettoyer les escaliers et la petite table basse. Tout en astiquant la table, elle confie à Chika et Yoshino : « Moi, j'ai une responsabilité. Celle de protéger ce lieu. », puis dans la scène finale, sur la plage, les quatre sœurs s'interrogent sur ce que sera leur dernier souvenir avant de mourir ; Sachi répond : « La véranda de la maison, peut-être. ». La maison de Kamakura n'a pas toujours été un lieu paisible : Yoshino évoque un passé durant lequel leurs parents, irresponsables, comme en témoigne l'abandon des trois sœurs étant encore jeunes, se disputaient. La maison, pour leur mère, qui y revient à l'occasion d'une commémoration pour sa propre mère, demeure un lieu étouffant dont elle souhaite se débarrasser, avant de prendre conscience que n'y habitant plus, la décision ne lui revient pas. Mais cette maison reste pour Sachi son point de repère existentiel, son lieu d'enracinement premier au monde.

Le film montre cependant que c'est leur maison qui fait en grande partie le ciment de la communauté, ce dont Sachi a sans doute conscience. En effet, l'architecture même de la maison se prête à l'épanouissement du foyer. Dans le dossier de presse consacré au film, le rôle fondamental de la maison dans ce film est rappelé : « *Notre Petite Sœur* raconte aussi l'histoire d'une maison. Le foyer familial est un espace important qui évoque les paysages propres à chaque saison et la vie des quatre sœurs. Hirokazu Kore-Eda poursuit : « Je n'aurais pas tourné le film si on n'avait pas déniché la maison qui convenait à cette histoire. » »¹ Située au fond d'une impasse boisée très tranquille, la maison de Kamakura est une grande maison traditionnelle, de deux étages, qui paraît très vieille (image 28a). Le bois sombre des murs extérieurs, les meubles anciens, la décoration raffinée mais d'une autre époque (des tableaux de fleurs notamment), les murs couleur terre nuancée, ainsi que les quelques traces de dégradation (des trous dans les *shoji*, quelques rayures sur les murs) témoignent de la vieillesse de la maison. La clôture de chaume qui entoure le jardin et la maison ainsi que le portail en forme de *torii*, ce portail traditionnel japonais que l'on retrouve aussi à l'entrée des sanctuaires, donnent une image extérieure de la maison très traditionnelle. Le jardin qui entoure la maison, elle-même entourée de cette marche propre à l'architecture traditionnelle japonaise, *l'engawa*, le grand autel devant lequel les membres de la famille se recueillent quotidiennement, les *fusuma*, les *shoji*, les baguettes et les bols, la petite table basse, les tatamis, les *futon* et l'ouverture constante de la maison sur le jardin sont autant d'éléments qui soulignent le caractère traditionnel de la maison des quatre sœurs (images 28b, 28c, 28d, 28e et 28f). Dissimulée

1 KNAEBEL Martial, « Dossier de presse de “Notre petite soeur” », in *Trigon-film*, 2015, p. 8.

par la végétation, entourée d'un jardin, accessible par un petit chemin sinueux délimité par des buissons, ouverte sur la nature et influencée par les saisons, la maison des sœurs Koda nous rappelle alors fortement l'architecture de la maison de thé, destinée traditionnellement à un retrait érémitique comme nous l'explique Augustin Berque.¹ L'aspect utopique de la cellule familiale est ainsi accentuée par une impression d'autarcie, liée à l'architecture inspirée de celle de la maison de thé. La maison de Kamakura paraît être, à bien des égards, un monde autonome, harmonieux, à l'abri des changements du monde extérieur.



Image 28a Notre petite sœur 1 2'22



Image 28b Notre petite sœur 1'21'53



Image 28c Notre petite sœur 3'11



Image 28d Notre petite sœur 18 19'04

1 A. Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, op. cit.



Image 28e Notre petite sœur 22 21'21



Image 28f Notre petite sœur 0'32'43

La maison est chargée de l'histoire familiale : la tradition familiale de la liqueur de prunes perdure grâce à la persistance du prunier planté à la naissance de la mère de Sachi, Yoshino et Chika, certains des kimonos d'été que les quatre sœurs ressortent pour la tradition du *hanabi* (une fête durant laquelle des feux d'artifices sont tirés) appartiennent à leur grand-mère décédée, une planche de la maison est marquée de la croissance des trois sœurs (à la fin du film, Sachi ajoute une marque pour Suzu, achevant son intégration au foyer). Étant vieille, la maison demande beaucoup d'entretien comme le souligne la mère des trois sœurs qui émet l'idée de vendre la maison. Mais l'entretien de la maison est montré comme une occasion de partager un moment entre sœurs comme nous le constatons lors de la scène de réparation des *shoji*, qui est un véritable atelier en commun de personnalisation de l'espace, lors duquel les sœurs s'entraident, donnent leur avis et échangent. La réparation des *shoji*, l'élaboration de la liqueur de prunes, la préparation des repas et les repas sont autant d'occasions qu'offre la maison pour consolider la communauté des sœurs. Les repas, pris autour d'une table basse en bois ou sur l'*engawa* sont aussi montrés comme un moment fédérateur régulier au cours duquel les sœurs discutent ensemble.

Lorsque, un soir, Yoshino montre leur maison de l'extérieur à son copain, impressionné par la taille de la maison, elle lui répond : « Mais elle est vieille et pas pratique. L'été, ça va mais l'hiver, on se gèle. Les chambres n'ont pas de clés. C'est comme un dortoir de filles. », puis elle présente Sachi, qui les rejoint, comme « l'intendante du dortoir ». L'image du dortoir de filles est reprise par Suzu plus tard et contribue à donner une image conviviale du lieu. Yoshino souligne la froideur de la maison l'hiver. En hiver, quelques scènes nous montrent effectivement que les sœurs ont froid. Mais plutôt que d'insister sur ce froid, il est plutôt mis en avant que grâce à cela, les sœurs passent plus de temps ensemble, autour de la table, symbolisant le foyer de la maison, unificateur de la maisonnée. En effet, un soir, Sachi rentre chez elles et découvre Chika dans un sac de couchage endormie la tête sur la table, Yoshino allongée à côté de cette table et Suzu, en partie sous la

couverture disposée sur la table, en train de faire ses devoirs. Sachi se joint à elles momentanément pour se réchauffer sous la couverture. C'est une maison propice à l'intégration : Sachi dit à Suzu le jour de son emménagement « Tu es de la famille maintenant. », Chika en présentant l'autel de leur ancêtres à Suzu et en l'invitant à prier avec elle, participe aussi à l'intégrer. C'est en participant aux tâches ménagères (étendre le linge, aider Sachi en cuisine), en aidant aux traditions familiales comme la préparation de la liqueur de prunes, en partageant les repas et le temps libre dans le lieu de vie où les sœurs passent la majorité du temps ensemble, que Suzu s'intègre. C'est en partie grâce à la maison, aux activités en commun qu'elle offre et à l'espace propice à la vie commune, que Suzu s'intègre si facilement à sa nouvelle famille.

Malgré les aspects négatifs de la maison traditionnelle, qui est conçue surtout en fonction de la saison estivale comme l'explique Augustin Berque¹, il est surtout montré dans le film que l'architecture de la maison joue un rôle fédérateur sur la communauté qu'elle abrite et qu'en cela elle permet l'éclosion d'une utopie. A la fin du film, lors de la scène durant laquelle les quatre sœurs, habillées d'un kimono, se rassemblent dans le jardin pour fêter le *hanabi* en brûlant des cierges magiques, un plan exprime le rôle de la maison comme élément fédérateur de la communauté des sœurs. Dans un plan de demi-ensemble, les quatre sœurs, allumant avec gaieté les cierges magiques, sont surcadrées par les *shoji* et l'*engawa* de la maison. Ce plan, par le point de vue adopté (à l'intérieur de la maison face aux cloisons ouvertes sur le jardin) et par le surcadrage, donne l'impression que la maison veille à l'harmonie des sœurs, qu'elle englobe la communauté avec bienveillance. Cette impression est accentuée par la présence d'objets propres à l'identité de la maison (un pot de liqueur de prunes, un coussin blanc que l'on voit régulièrement dans le décor, des cannettes de bière associées à Yoshino) disséminés sur l'*engawa*, à l'avant-plan, dont un crocodile en peluche qui a sa tête dirigée vers les quatre sœurs (image 29). Marilou Soller explique très justement à propos de *Notre petite sœur*, que Kore-Eda, dans ce film, met en scène « un monde qui tourne enfin rond », mais un monde où les femmes sont « idéalisées » et où les enfants sont « purs »². L'absence de personnages masculins dans cette utopie familiale est aussi profondément significative, d'autant plus que, la grande majorité des personnages masculins, dans les drames familiaux de Kore-Eda, sont dépeints très péjorativement, comme le souligne encore Marilou Soller : les personnages masculins, souvent nommés Ryôta, sont majoritairement de mauvais pères, de mauvais fils, de mauvais époux, qui, parfois, à l'image d'*Après la tempête*, cumulent aussi un échec professionnel. *Notre petite sœur* confirme à la fois cette impression que, dans les films de

1 A. Berque, *Histoire de l'habitat idéal*, op. Cit., p.194

2 M. Soller et H. Maeda, *Home drama*, op. Cit., p.102

Kore-Eda, les protagonistes masculins sont souvent à l'origine des dysfonctionnements au sein des familles et qu'une architecture traditionnelle, au contact de la nature et de la culture japonaise, contribue à l'épanouissement de la famille qu'elle abrite.



Image 29 Notre petite sœur 1'45'10

Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, les espaces du quotidien des familles sont variés. Mais la grande majorité de ces films se déroule dans la capitale japonaise, ville qui a vu grandir Kore-Eda, et qui est dépeinte comme ville surmoderne par ce dernier. L'indifférence et la solitude déshumanisantes qui menacent continuellement la cohésion familiale sont fortement dénoncées par Kore-Eda, mais contrebalancées par la persistance de personnages qui échappent à cette logique surmoderne. Ce sont bien souvent les marginaux qui incarnent cet espoir humaniste. Lorsque la surmodernité est moins évidente dans la mise en scène des espaces urbains, elle demeure néanmoins présente sous la forme des logements dans lesquels habitent les protagonistes. C'est alors que la mise en scène des différentes architectures domestiques manifeste une forte critique de ces produits de la surmodernité, les lotissements, les immeubles, les gratte-ciels résidentiels, qui contribuent à détruire les particularismes culturels japonais et à éclater les familles. La mise en scène de ces logements surmodernes contraste alors avec les habitats encore connectés à la réalité spatio-tempo-culturelle du pays, qui abritent systématiquement des familles épanouies. Il apparaît clairement que Kore-Eda est nostalgique d'une société plus ancrée dans le passé et la culture du pays, puisqu'il montre que l'épanouissement des familles en dépend. C'est aussi pourquoi la nature, constitutive de la culture et de l'architecture traditionnelle japonaises, joue un rôle fondamental dans l'équilibre des familles koreediennes. *Notre petite sœur* paraît alors être une solution viable et durable à l'équation des familles si souvent déchirées chez Kore-Eda. La grande maison traditionnelle des quatre sœurs, au contact de la nature et ancrée dans un passé familial et culturel, abrite en effet un noyau familial utopique, exclusivement féminin.

Comme nous l'avons démontré, il est indéniable que la nature même de la surmodernité, qui envahit l'espace quotidien des familles (les espaces urbains et les logements), et que rejette

manifestement Kore-Eda, est susceptible d'être à l'origine des délitement familiaux si fréquents dans les films de ce dernier. Néanmoins, si nous pensons au film *Still Walking*, nous constatons finalement que l'habitat « idéal » des familles pour Kore-Eda, l'habitat traditionnel, ne suffit pas à l'épanouissement des familles. Effectivement, cette maison familiale traditionnelle située à Yokohama, une station balnéaire équivalente à Kamakura (*Notre petite sœur*) en terme de bon vivre, est aussi le théâtre du délitement d'une famille conventionnelle. Le délitement familial, causé ou non par le quotidien surmoderne des familles, impacte alors directement le statut de la maison comme point de repère psychique et existentiel, comme nous l'indique la mise en scène des protagonistes dans les espaces domestiques.

Partie II : L'espace affectif et relationnel : **la maison menacée par le délitement familial**

A) La mise en scène des repas : l'espace filmique comme expression d'une situation domestique

Dans une communauté familiale vivant sous un même toit, les différents repas de la journée rythment généralement la vie de famille et mettent en avant de nombreux aspects de celle-ci. Au-delà de son rôle matériel – subvenir aux besoins naturels de chacun –, le repas peut presque être perçu comme un rite, au sens où il est un passage obligé du quotidien. Il est aussi éminemment « social » au sein de la famille puisque, réunissant habituellement tous les membres de la famille en un même moment et un même endroit – autour de la table – il permet communication, discussion, partage et échange, qui, selon la nature de ceux-ci, sont bien souvent significatifs de la santé du cocon familial. Étant donné qu'il réunit, dans la majorité des cas, la totalité de la communauté familiale qui vit dans la même maison, il est un lieu idéal où le lien inter-familial s'exprime. Avec ou sans invité, il peut être le lieu de tout type de discussion et communication, moment d'humour ou de chamailleries, évocation de souvenirs, discussion politique ou culturelle, récit sur la journée de l'un, dialogue sur les soucis d'un autre... Il exprimera aussi bien les dissensions que la cohésion. C'est souvent au moment des repas que les disputes éclatent par exemple. Plusieurs facteurs, comme le type de nourriture, le type de règles à table, la disposition des membres de la famille, l'horaire, le mobilier, l'ambiance et les échanges, sont déjà de bons indicateurs pour comprendre la dynamique familiale. Les repas sont significatifs d'une éthique de vie familiale : toutes les familles ne prennent pas des repas en commun, toutes les familles ne sont pas disposées autour d'une table et toutes les familles ne conçoivent pas le repas de la même manière. Ce sont toutes ces différences et ces évolutions éventuelles des repas, d'une famille à l'autre ou au sein d'une même famille, qui peuvent nous apprendre sur l'éthique, la solidité et la santé d'une famille.

Au cinéma, les scènes de repas ne manquent pas, comme le souligne l'épisode « Le repas au cinéma » de la série « Arte », *Blow-up*¹. Exploitant le potentiel dramaturgique et perturbateur des repas, de nombreux films intègrent des scènes de repas et s'en servent précisément pour mettre en avant des relations ou des situations entre les personnages qui partagent la même table. Ainsi, au cinéma, « le repas cristallise les différences de classes », « forge les amitiés », « forme les couples »

1 « Le Repas au cinéma » du web-magazine Blow Up, ARTE, YouTube, 20 décembre 2016: https://www.youtube.com/watch?v=d3xVWjh_vRI.

et est aussi « le moment idéal pour signifier le dysfonctionnement ». De plus, de nombreux repas familiaux au cinéma « cristallisent les tensions ». Au cinéma, la signification des repas est doublée par une mise en scène de l'espace qui traduit le point de vue du réalisateur. Par le traitement spatial des scènes de repas, par leur mise en scène, le choix du cadrage, le montage, la lumière et la disposition des personnages dans l'espace, le dispositif cinématographique donne un certain point de vue qui, le plus souvent, souligne le contenu de cette scène de repas (ce qui s'y déroule, la narration, les discussions). La nourriture, le mobilier, les ustensiles et la disposition des personnages dans les scènes de repas au cinéma relèvent d'un choix. Et c'est pour cela que ces éléments sont tout aussi significatifs que leur mise en scène. Dans le cas d'un repas de famille, tout cet agglomérat de détails significatifs dit quelque chose sur la situation narrative, mais aussi sur la famille en elle-même. Par conséquent, cela nous amènera à défendre le point de vue selon lequel l'espace du repas mis en scène au cinéma, et de façon très nette dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-eda, exprime des situations familiales particulières.

a) *La signification culturelle du repas dans le cinéma japonais*

Dans une certaine veine du cinéma japonais, les repas ont pris une grande ampleur : dès le début du Second âge d'or du cinéma japonais, période qui débute par la découverte occidentale de *Rashômon* au festival de Venise en 1950, les scènes de repas se multiplient, et en particulier dans les films s'apparentant au genre du *gendai-geiki*, qui mettent en scène le quotidien des années 1950. Par exemple, dans ses films, Yasujirô Ozu, éminent représentant du *gendai-geiki*, met souvent la mise en scène de repas au service de l'expression de ses motifs thématiques : le délitement du système familial ainsi que le fossé entre les générations d'avant-guerre et d'après-guerre (les exemples sont nombreux, mais nous citerons principalement *Voyage à Tokyo* et *Fin d'automne*). De même, Mikio Naruse dans un film se nommant justement, *Le Repas* (« *Meshi* ») raconte l'histoire d'un couple qui tombe dans la morne quotidienneté, traduite par les scènes de repas. Il n'est pas anodin que Mikio Naruse ait appelé le film ainsi, le repas étant le tableau du quotidien le plus évocateur d'une situation relationnelle. Dans la lignée historique du *gendai-geiki*, quelques réalisateurs japonais contemporains qui mettent en scène de manière non spectaculaire le quotidien des familles et qui sont souvent reconnus dans les festivals internationaux, mettent sur le devant de la scène, selon des degrés différents, la cuisine, la nourriture et le repas. Par exemple, le film de Naomi Kawase *Les délices de Tokyo*, qui raconte l'histoire d'une boutique de *dorayakis*, une spécialité japonaise, consacre beaucoup de plans à la nourriture et à la préparation de ces fameux *dorayakis*. Cependant

Hirokazu Kore-Eda, tout en s'inscrivant dans cette tendance, s'en démarque au sens où, la nourriture prend une telle importance dans certains de ses drames familiaux, que nous sommes presque amenés à penser que la nourriture est toute aussi centrale que les personnages de ces histoires. Lorsque Akira, le grand frère de la fratrie de *Nobody Knows*, cuisine seul, les gros plans se focalisent sur le personnage, mais aussi sur ce qu'il prépare (des pommes de terre lavées en gros plan, un bouillon qui mijote dans une marmite, Akira en train de couper des oignons en plan rapproché). *Still Walking* commence par une scène de préparation de repas, par une mère et sa fille. La nourriture et la continuité des gestes qui transforment ces aliments – des légumes essentiellement – en plat, sont souvent filmés en gros plans. Au-delà de la valeur de transmission des savoirs culinaires de mère en fille et de leur potentialité à engendrer des discussions, ces préparations de repas et les choix de mise en scène (les nombreux gros plans sur les aliments notamment), traduisent un réel intérêt pour la cuisine, voire une valeur affective. En effet, dans le « making-of » de *Still Walking*¹ – que Kore-Eda a réalisé en hommage à sa mère décédée deux ans auparavant – nous voyons toute la minutie avec laquelle Kore-Eda cherche le son souhaité des grains de maïs secoués dans une corbeille en osier. « Kore-Eda Hirokazu, enfant adorait les *tempuras* de maïs », « Ce sont les *tempuras* que lui faisait sa mère » nous apprend la commentatrice du « making-of » en voix off.

Mais au-delà de la valeur affective que porte Hirokazu Kore-Eda à la cuisine japonaise, Roland Barthes dans *L'empire des signes*, nous montre que la cuisine et les aliments au Japon ne sont pas perçus de la même manière qu'en Occident, qu'il y a un réel écart culturel sur le plan de la nourriture. Roland Barthes compare le plateau de repas japonais à un tableau éphémère, destiné cependant à être modifié par le consommateur, comme « une sorte de travail ou de jeu » : « Le plateau de repas semble un tableau des plus délicats : c'est un cadre qui contient sur fond sombre des objets variés (bols, boîtes, soucoupes, baguettes, menus tas d'aliments, un peu de gingembre gris, quelques brins de légumes oranges, un fond de sauce brune), et comme ces récipients et ces morceaux de nourriture sont exigus et ténus, mais nombreux, on dirait que ces plateaux accomplissent la définition de la peinture, qui, au dire de Piero della Francesca, « n'est qu'une démonstration de surfaces et de corps devenant toujours plus petits ou plus grands suivant leur terme. » »². Au Japon, il y a une attention particulière à l'égard de la nourriture que l'on perçoit dans la manière de filmer la transformation des aliments chez Kore-Eda. L'importance de la nourriture au Japon explique donc en partie cette omniprésence de la cuisine dans les drames familiaux de Kore-Eda. Dans ses films, la nourriture est très présente à travers la préparation des repas, les repas eux-

1 « Making-of » de *Still Walking*, Bonus DVD, Pyramide, 2008.

2 Barthes Roland, *L'empire des signes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2015, p.21

mêmes et le « grignotage ». Elle donne une idée assez précise des situations individuelles et familiales. Dans les chroniques familiales de Kore-Eda, on distingue plusieurs types de repas : les repas qui illustrent une certaine situation relationnelle et les repas qui génèrent une nouvelle situation.

b) Des repas illustratifs d'une situation familiale

Les repas illustratifs peuvent dépeindre diverses situations. Dans *I wish, nos vœux secrets*, qui raconte la douloureuse séparation géographique de deux frères, causée par le divorce de leurs parents, nous comprenons rapidement qu'il y a une nette différence éthique entre les deux frères. L'environnement et l'éthique de vie de Koichi, qui habite avec sa mère à Kagoshima près d'un volcan, contrastent fortement avec ceux de son frère, Ryunosuke, qui vit avec son père à Fukuoka, un peu en retrait de la ville. La différence est certes marquée par l'architecture des maisons, mais est également perceptible et évidente dans les scènes de repas. Alors que les repas de Koichi, servis par sa mère sur une table occidentale, sont très rythmés, aseptisés et disciplinés, Ryunosuke prend ses repas à son rythme, le plus souvent, seul et dans des endroits variables, car dépendant de la vie d'artiste-musicien mouvementée, précaire et dérythmée du père. Dans le foyer de Ryunosuke, l'absence de repas pris en commun avec le père et l'autonomie dont fait preuve le garçon dans la préparation de ses propres repas entrent en résonance avec son mode de vie. Dans une séquence au début du film, le montage alterne entre le retour sur scène du père, entouré de ses musiciens et de son public, et Ryunosuke, qui mange seul dans les loges. Le son de la scène circule jusqu'à lui pour souligner sa solitude et pointer le prix de la vie d'artiste du père sur son fils, qui a une éthique de vie opposée à celle de son frère.

Alors que les repas quotidiens des deux frères soulignent leur différence de mode de vie et d'éducation, un souvenir de repas du point de vue de Ryunosuke va illustrer la dégradation de l'ancienne vie de famille à quatre, qui a conduit au divorce des parents. Le *flashback*, insupportable pour le petit garçon, va le conforter dans l'idée que la situation actuelle, bien que difficile, est plus vivable que les anciennes disputes quotidiennes des parents à l'heure des repas. Comme l'a clairement analysé Marilou Soller dans son mémoire *Home drama : Réflexion sur la représentation de la famille à travers l'œuvre de Kore-Eda Hirokazu* : « La caméra encadre les quatre personnes formant cette cellule familiale. Au fur et à mesure de la scène, ces personnages bien rangés bousculent l'homogénéité du cadrage, au cours d'une dispute conjugale qui dégénère. Les parents se battent bord cadre, Koichi tentant de les séparer, pendant que Ryunosuke s'éloigne du conflit pour

se réfugier à l'avant-plan. Dans l'espace cinématographique, Ryunosuke s'échappe en changeant de niveau de plan, car il « ne peut pas supporter ça »¹.

De la même manière, les repas de *Nobody Knows* rendent compte d'une évolution de la situation familiale. Cependant, à la différence du *flashback* de *I wish, nos vœux secrets*, la dégradation de la cellule familiale se déroule sous les yeux du spectateur. Étant donné que le récit de *Nobody Knows* se déroule sur plusieurs mois, l'accent est mis sur l'évolution de leur situation. Nous percevons le passage des saisons sur le corps des personnages (la transpiration l'été) et par la lumière extérieure. Nous comprenons la dégradation inexorable de la condition de la fratrie abandonnée, non seulement à travers la dégradation matérielle de l'appartement (nous y reviendrons dans le point suivant), mais aussi à travers l'évolution des repas, qui ne trompent pas quant à la situation familiale en question.

Le premier repas auquel nous assistons est aussi le premier repas de la mère et de ses quatre jeunes enfants dans leur nouvel appartement. Ce repas est le seul du film pris au complet autour de la table et donne une image organisée et complice de la famille. Le premier plan, un plan moyen fixe, limité par le surcadrage des murs, montre une des rares images du film qui réunit tous les membres de la famille (la majorité des plans sur les personnages étant des gros plans) (image 1). La communauté familiale joyeuse et réunie à table autour d'une soupe aux nouilles faite maison présente une apparente cohésion. Lorsque nous « entrons » dans la dynamique relationnelle des personnages, par l'intermédiaire de plans rapprochés séparant successivement chaque membre de la famille, et que nous remettons en perspective cette scène de repas par rapport à tout le film, nous percevons le fort contraste de ce premier repas avec les suivants. Rappelant à chacun de ses enfants les règles liberticides de la maison (en l'occurrence conserver l'existence des trois cadets secrète, donc faire le moins de bruit et ne pas sortir), la mère, lors de ce premier repas, est encore présentée comme une figure d'autorité. La succession de plans rapprochés commence par montrer celle-ci comme pilier de la famille et de la conversation : elle a le monopole de la parole, elle gère les interventions de ses enfants, qui sont, la plupart du temps, filmés en position d'auditeur. Lors de ce repas, les deux aînés, surtout Akira, plus détaché que sa sœur, resteront silencieux, sans doute conscients que leur mère ne fait que jouer un rôle. De plus, alors que ses frère et sœurs sont filmés en légère plongée ou à hauteur d'yeux et que sa mère est filmée à hauteur d'yeux, Akira est filmé en légère contre-plongée lorsque sa mère lui rappelle son rôle, ce qui met en exergue la perte du pouvoir parental de sa mère de son point de vue. Il ne lui adresse pas un mot lorsqu'elle lui parle : le lien entre lui et sa mère est déjà vacillant ; il n'y a ni communication oculaire ni communication

1 M. Soller et H. Maeda, *Home drama...*, op. Cit., p.143-144

verbale). La scène se clôt sur un plan moyen englobant la famille à table afin de souligner cette cohésion familiale qui présente néanmoins déjà des failles subtilement mises en scène par l'immersion dans la dynamique relationnelle.



Image 1 Nobody Knows 6'49

Tout le reste du film consistera effectivement à retourner cette image de la mère responsable et estimée de ses enfants et à nous montrer l'envers du décor de cette scène de repas familial. Le lendemain matin, nous comprenons déjà que la mère présentée lors de ce premier repas ne correspond pas à celle du quotidien. Avant de partir au travail, elle demande en effet au reflet de son fils aîné dans le miroir – ce qui souligne l'absence de communication directe entre les deux – : « Quel est le menu ce soir ? », ce à quoi Akira répond sobrement : « Peut-être un curry. ». La mère répond alors d'une voix enfantine : « Un curry ? J'en veux ! Garde-moi en ! ». Ce court échange, illustratif de tout le film et renversant l'image traditionnelle – et patriarcale – de la mère qui prend soin de son foyer et de ses enfants, nous montre que la situation semble être inversée entre Akira, sérieux et responsable des tâches ménagères, et sa mère, enfantine et souvent absente.

La première scène de repas fait écho à deux autres scènes de repas, tant dans sa composition que dans son contenu. Les deux repas se déroulent en l'absence de la mère : le premier fait suite au départ définitif de la mère et le second succède à l'appel d'Akira, qui apprend que sa mère a quitté l'hôtel qu'elle lui avait indiqué. Lors des deux repas, Akira se présente comme le nouveau pilier du noyau familial. Durant le premier repas, Akira, qui a préparé un plat-maison, préserve l'esprit enfantin de son frère et de ses sœurs en menant une conversation sur des croyances enfantines tels que le père Noël ou les martiens. La conversation commence en voix off, légèrement avant les deux plans du repas et finit légèrement après ceux-ci : avant, nous voyons Akira qui regarde la forme des billets dans l'enveloppe envoyée par sa mère à travers les rayons du soleil couchant, et après nous voyons un plan sur l'extérieur pluvieux et gris puis sur Kyoko, la grande sœur, seule, prostrée sur le

piano miniature, dans une lumière grisâtre. Cela confirme que ce repas était avant tout une parenthèse poétique permettant un bref retour dans une enfance insouciante. Lors du second repas, malgré la bonne entente des frères et sœurs, nous constatons déjà un changement éthique, sans doute lié au manque de ressources : les nouilles instantanées ont remplacé les plats préparés par Akira. Akira fait toujours figure de pilier du noyau familial, lançant la dégustation (« Alors on y va »), demandant si c'est bon en regardant chacun de ses frères et sœurs avec attention. Les plans sont semblables à la première scène de repas en présence de la mère : une succession de plans rapprochés sur les personnages en interaction, et un plan de demi-ensemble qui clôture la scène. Mais le dernier plan de demi-ensemble met aussi l'accent sur l'absence de la mère par la désertion de sa chaise ; malgré l'absence de la mère, Shigeru, le petit frère, conserve sa place en bout de table, laissant la chaise de la mère vide, par habitude ou par espoir (image 2). Plus tard, lorsque l'argent manque, Akira se réveille par les bruits de mastication de son frère qui, visiblement affamé, mâche un bout de papier.



Image 2 Nobody Knows 56'28

Alors que le lien d'Akira avec son frère et ses sœurs s'est détérioré une nouvelle fois vers la fin du film, nous assistons à une dernière scène de repas qui contraste fortement avec toutes les autres scènes de repas. L'électricité étant coupée, la lumière grise et morne a remplacé celle chaude et tombante des repas précédents. Les déchets et le verre renversé ont succédé à la table bien rangée, les murs se sont salis en arrière-plan, les autocollants se sont accumulés puis cornés, les conversations légères ont laissé place au silence et les cheveux des protagonistes ont poussé. Composée de seulement deux plans rapprochés - l'un sur Shigeru qui mange ses nouilles instantanées sans eau (en guise de punition de la part d'Akira sans doute puisque celui-ci l'a sévèrement disputé d'avoir fugué et a lui-même de l'eau dans ses nouilles), et l'autre sur Akira, le nez plongé dans ses nouilles - cette ultime scène de repas montre la dégradation totale du foyer, liée à la communication inexistante entre les deux frères et la disparition de la cellule familiale (les deux

sœurs sont absentes, il n'y a aucun plan plus large pour situer les frères et sœurs dans un espace en commun). Shigeru regarde Akira et esquisse un timide sourire, à la recherche du lien, mais le plan suivant montre Akira totalement hermétique au contact oculaire de son frère.

c) *Des repas générateurs de nouvelles situations familiales*

A la différence des repas de *I wish, nos vœux secrets* et de *Nobody Knows*, qui illustrent, comme nous venons de l'expliquer, une situation stable ou en évolution, certains repas des drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda génèrent de nouvelles situations, agissent et modifient l'équilibre du noyau familial, et ce, pas toujours vers un délitement de la famille. Dans *Une affaire de famille* (qui met en scène une famille composée par d'autres liens que les liens du sang) une petite fille trouvée seule, un soir, sur un balcon, par Osamu, le « père », et par Shôta, le jeune garçon, est ramenée par ceux-ci dans la maison de la grand-mère (qui accueille par ailleurs Aki et Nobuyo, la « mère »). Mais la petite Juri, qui est une enfant maltraitée, s'impose difficilement dans son nouvel environnement, parle peu, manque de confiance et s'intègre avec peine. C'est lors d'un repas que celle-ci s'intègre réellement à sa nouvelle famille. C'est par la mise en scène de l'espace du repas que cette scène devient le repas d'intégration de Juri dans sa nouvelle famille. La scène de repas en question succède de manière logique à l'invitation indirecte de Shôta d'entrer dans le champ lorsqu'il lui demande si elle rentre chez elle : au retour d'une promenade, à l'intersection qui conduit soit à la porte d'entrée de la maison, soit chez elle, la petite hésite visiblement sur le chemin à prendre, puisqu'elle met quelques secondes à entrer dans le champ pour finalement suivre celui-ci dans l'allée qui mène à la maison de la grand-mère (image 3). Dans la scène suivante, la famille, à l'exception d'Osamu, qui travaille, est réunie autour d'un repas pris sur une table basse et chargée de victuailles, chacun étant assis à même le sol, comme dans les maisons japonaises traditionnelles.



Image 3 Une affaire de famille 17'10

Cette scène s'ouvre par un plan moyen : la famille, au premier plan mais dans le flou, mange, alors que la petite est à l'arrière-plan, dans le net, mais à la marge, appuyée contre la télévision éteinte dans un coin, comme pour se faire oublier (ce qui est le cas dans un premier temps, puisque personne ne fait d'abord attention à elle) (image 4). Elle regarde cependant avec envie les membres de la famille manger. La marmite, par sa position centrale dans la pièce et dans le plan, symbolise d'une certaine manière le foyer, le noyau constitutif de la cellule familiale, autour duquel est réunie la famille au moment du repas. Cet usage du flou marque une dissociation entre l'avant-plan où la famille mange un repas chaud et appétissant autour du foyer, et l'arrière-plan, où la petite, blottie dans un coin et n'osant pas approcher l'espace convoité, grignote un paquet de chips. Lorsqu'elle devient le sujet principal de la conversation, la mise en scène l'exclue totalement du noyau familial par un plan rapproché sur Aki, qui, comme si Juri n'était pas là, dit que selon elle, il s'agit d'un enlèvement. Nobuyo, également filmée en plan rapproché, n'est pas d'accord sur le terme « enlèvement », alors que la grand-mère, en plan rapproché aussi, se demande si les parents n'ont pas signalé la disparition de la petite. C'est lorsque la conversation bifurque sur la nourriture par l'intervention de Shôta que la petite se lève en plan rapproché.



Image 4 Une affaire de famille 17'32

Jusque là, Juri était spatialement séparée de la communauté par la stratification de l'espace construite par l'usage du flou et par la fragmentation de l'espace en plans rapprochés. Lorsque la grand-mère dit que les « boulettes végétales sont cuites », la petite manifeste sa présence en se levant, ce qui attire le regard des trois femmes. Nobuyo lui adresse finalement la parole : « Tu aimes ça ? », rompant un premier mur, celui de la communication verbale. Dans le contrechamp, Juri acquiesce et est intégrée en douceur par l'invitation de la grand-mère, en amorce et dans le flou : « Viens par ici ». La petite s'avance, et à la faveur d'un raccord à 180 degrés, nous changeons de perspective : Juri est dans l'amorce flou du plan moyen sur la grand-mère, désormais assise à table, intégrée au cercle familial. Rappelons que le cercle au Japon est fondateur du lien : la société

japonaise fonctionne essentiellement sur le modèle de la communauté, symbolisée par le cercle (nous sommes extérieur ou interne à une certaine communauté)¹. La grand-mère souffle sur la boulette végétale de son plat, et dans un autre contrechamp (plan rapproché sur la petite), elle tend l'aliment à Juri, qui la mange en silence. Toujours en plans rapprochés, la grand-mère lui demande si c'est bon, la mère se tourne vers elle en plan rapproché et lui demande si elle en a déjà mangé et où. La petite concrétise son intégration par l'établissement d'un contact verbal, en répondant à la question : « Ma mamie », accueilli par un silence. Le plan qui clôture cette scène de repas marque définitivement l'intégration de la petite par une inversion de perspective par rapport au premier plan. En plan de demi-ensemble, inversé par rapport au premier, les trois femmes sont tournées vers la petite, qui est désormais au centre de l'attention et qui se situe dans le même avant-plan que celles-ci (image 5). Dans le dossier pédagogique consacré à *Une affaire de famille*, Michel Condé remarque déjà ce rôle intégrateur de la nourriture vis-à-vis de Juri : « La nourriture partagée, les boissons prises en commun créent du lien, créent des relations en particulier entre les adultes, les « parents nourriciers », et les enfants, notamment les plus jeunes, qui sont incapables de subvenir à leurs propres besoins. »² Mais ce plan introduit aussi le début du retrait de Shôta : relégué à l'arrière-plan, loin de la table, celui-ci a du mal à accepter Juri comme « petite sœur » et a de plus en plus de mal à s'accorder au mode de vie et aux faux-semblants de la famille factice. A l'issue de cette scène, Juri a intégré le centre, le cercle familial et le centre de l'image, par l'intermédiaire du partage du repas. Shôta a, quant à lui, fait le mouvement inverse : après s'être servi dans le plat, il s'est installé en retrait, dans l'arrière-plan, et s'est dissocié de la dynamique familiale comme nous le démontre le mouvement de caméra final qui démarre de ce plan de demi-ensemble : lorsque Shôta entend Osamu rentrer du travail, blessé, la caméra suit son mouvement vers le hors-champ, marquant sa dissociation avec le noyau familial qui vient de se former.



Image 5 Une affaire de famille 19'09

1 Berque Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll.« Espace et liberté », 1982, p.149

2 M. Condé, Dossier pédagogique de « *Une affaire de famille* », *op.cit.*

Still Walking dresse le portrait d'une famille apparemment réussie selon les critères de la famille japonaise conventionnelle (un mari médecin à la retraite, une grande maison, les tâches ménagères déléguées à la femme, des enfants devenus adultes). Lors d'une journée commémorative dédiée à leur fils décédé, trois générations sont réunies chez les grands-parents. Le film comporte beaucoup de scènes de repas très évocatrices de la réelle situation familiale et des tensions sous-jacentes. *Still Walking* est un film infiniment riche du point de vue de la mise en scène des repas. Nous nous intéresserons à une scène en particulier, qui ne se contente pas d'illustrer les tensions familiales mais qui renverse la situation du couple de grands-parents par la révélation implicite d'un secret gardé toute une vie. Ce repas, *climax* du récit, intervient au milieu du film. Le grand-père, ainsi que Ryôta (le fils des grands-parents), sa nouvelle femme, Yukari, et Atsushi, l'enfant de celle-ci, sont attablés alors que la grand-mère, dans le couloir, téléphone à sa fille, qui vient de quitter la maison. Pour comprendre le renversement qu'opère ce repas dans le couple, cette scène est indissociable de la suivante, qui révèle le sous-texte du repas.

Pour commencer, la mise en scène de ce repas contraste fortement avec les précédents : étant donné que le repas se déroule le soir (les autres se passaient en journée) la lumière artificielle a remplacé celle du soleil d'été, créant ainsi une atmosphère pesante et étouffante. Un sentiment d'enfermement est également créé par l'écrasement de la profondeur de champ, causé par le point de vue frontal de la caméra, qui, dans un plan de demi-ensemble, encadre les personnages assis sur les tatamis, de profil (image 6). C'est lorsque Chinami, la sœur de Ryôta, son nouveau mari et leurs deux enfants sont partis de la maison – donc lorsque le repas est pris en plus petit comité – que le grand-père, taciturne et fuyant jusque là, change d'attitude, devient bavard, offensif et provoquant envers sa femme, ignorant toutes les règles de bonne tenue devant les invités. Alors que, en hors-champ, la grand-mère est en train de raccrocher le téléphone dans le couloir (nous avions précédemment un plan rapproché de celle-ci), le grand-père annonce l'orientation du repas en disant aux autres : « Cette idiote dit que sans fil [à propos du téléphone], ce n'est pas fiable ». Tout le repas se résumera à salir le plus possible l'image de l'autre, à déverser une rancœur longtemps contenue, mettant les invités dans une situation délicate. Comprenant l'attaque mutuelle à peine dissimulée des grands-parents, Yukari, incarnation de la femme japonaise pour qui la bonne tenue en société est règle d'or, fait son possible pour garder la situation sous contrôle : elle détourne les règlements de compte en tentant à de multiples reprises de lancer la conversation sur un terrain neutre, mais les réponses du grand-père sont à chaque fois une nouvelle occasion de faire de violents reproches à sa femme et inversement.



Image 6 Still Walking 1'03'56

Dans la mise en scène de ce repas, l'absence totale de communication entre le grand-père et la grand-mère, qui était déjà perceptible dans toute la première partie du film (aucun échange, une ignorance totale l'un de l'autre) est soulignée par divers éléments. Dans un premier temps, bien que les attaques soient violentes, jamais ils ne s'adressent directement à l'autre : tous deux utilisent le pronom « il » ou « elle », il n'y a que des contacts oculaires fuyants, ils ne sont jamais d'accord (du début à la fin du film) et la disposition de la table fait en sorte qu'il n'y ait aucune nature de communication : dans le premier plan de demi-ensemble, le grand-père est assis de profil, alors que la grand-mère est en bout de table, face à la caméra ; dans le second plan, plan moyen à partir d'un coin de table, le grand-père et la grand-mère sont physiquement séparés par le petit garçon, silencieux comme son père. La dispute, sans éclat de voix, mais d'autant plus venimeuse, prend un nouveau tournant lorsque la grand-mère dit que son mari, médecin retraité, « n'a même pas été là quand son fils agonisait. ». Ce à quoi, il répond que ce n'était pas sa faute, il avait des cas d'intoxications alimentaires. Puis, par un nouveau changement de plan, qui marque la rupture (en réalité la reprise du deuxième plan de la scène, avec le petit garçon au milieu des deux grands-parents), le grand-père s'adresse directement à elle, d'une réplique pleine de conservatisme et de misogynie : « Tu n'as jamais compris l'importance du travail pour un homme. » Tout au long de la scène de repas – et ce, à l'échelle du film entier – les plans changent lorsque des étapes de la dégradation relationnelle sont franchies dans les dialogues, comme pour traduire et faire ressentir au spectateur la violence de ces paroles par l'intermédiaire de ce micro-traumatisme phénoménologique qu'engendre chaque changement de plan¹.

¹ A. Gaudin, *L'espace cinématographique...*, op.Cit. p.25 : Antoine Gaudin cite Jacques Aumont qui qualifie le changement de plan comme « une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle » dans *L'oeil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (1989) p.114

Le repas prend une tournure décisive lorsque Yukari, tentant de les mettre sur un terrain d'entente, leur demande en hors-champ : « Vous n'avez pas un air qui vous est cher à tous les deux ? ». A ce moment, un plan rapproché frontal isole la grand-mère des autres, indiquant qu'elle est déjà consciente du coup de grâce qu'elle prépare. Tout en ignorant son mari, elle répond en souriant à Yukari : « Si, j'ai un disque. Une chanson à la mode. Pleine de souvenirs... On l'écoute ? », ce qui va bouleverser totalement le repas : après une courte ellipse (nous ne voyons pas la grand-mère quitter la table et monter les escaliers), nous changeons de lieu, quittons l'ambiance oppressante de la table, le temps que la grand-mère cherche le vinyle dans le bureau de son mari. Le temps de trois courts plans, nous suivons la grand-mère, ce qui, malgré le resserrement spatial offre une respiration, un échappatoire pour elle et pour le spectateur : le premier la montre allumer la lumière puis ouvrir un tiroir de dos, dans l'encadrement d'une porte, en plan moyen, le second la montre en gros plan de profil prendre le vinyle et sortir du cadre en éteignant la lumière et le troisième est une importante contre-plongée qui la montre descendant les escaliers, écrasant ainsi totalement la perspective, alors que nous entendons déjà en hors-champ les commentaires dépréciatifs du grand-père sur un soi-disant vol de disques de la part de sa femme (en réalité, durant ce repas, nous sommes incapables de savoir où se trouve la vérité des propos, ce qui montre la dégradation ultime de la relation de couple). De la même manière, lorsque Ryôta installe le vinyle dans la chaîne stéréo, l'exiguïté du couloir donne paradoxalement cette impression de respiration, moindre par rapport à la première puisque nous entendons en hors-champ le père dire : « Je n'ai rien à voir dans tout ça. » et la grand-mère répliquer : « Mais si, c'est très proche de toi. ».

Le début de la musique (« Blue Light Yokohama » de Ayumi Ishida) parcourt l'espace et va discrètement conduire à un changement de perspective, aussi bien du point de vue de la caméra que du point de vue des invités. La famille de Ryôta et lui même, n'ayant, tout comme le spectateur à ce moment-là, pas accès aux informations données par la séquence suivante, ne connaissent pas la signification sous-jacente de cette chanson pour le couple. Ils pensent alors qu'il s'agit réellement d'une chanson d'amour évoquant de tendres souvenirs, et découvrent ainsi le couple sous ce nouveau jour, comme en témoigne les regards gênés des parents et celui, moqueur, du petit garçon. Le plan de demi-ensemble semble d'abord être le même que le premier, mais nous discernons un léger décalage du point de vue vers la droite, ce qui introduit le bouleversement de perspective du plan final, soulignant l'effet de la chanson (image 7). Intervient ensuite une succession de plans rapprochés, inaugurée par celui sur la grand-mère, qui regardant ses ongles, chantonne le refrain de la chanson « Aruitemo aruitemo » (Traduit par « Sans cesser de marcher, sans cesser de marcher »), ce qui, significativement, a donné le titre original de *Still Walking*. Yukari, Ryôta, le grand-père et le petit sont ensuite séparés par des plans rapprochés frontaux, mais reliés par une circulation des

regards vers le hors-champ du reste de la tablée. Le grand-père, au centre de l'attention, regarde sa femme et se met soudainement à manger frénétiquement. Le repas se termine dans un total changement de perspective : à aucun moment du film nous avons accès à ce point de vue sur la table, ce qui souligne le bouleversement : il s'agit d'un plan d'ensemble (donc une prise de distance par rapport aux autres plans) du point de vue de la pièce adjacente, plongée dans l'obscurité, qui se situe dans le dos du grand-père et du petit garçon (image 8). La famille est surcadrée par les murs de cette pièce et demeure silencieuse, mais à l'écoute de la chanson qui occupe tout l'espace, ce qui contraste avec la volubilité haineuse du reste du repas.



Image 7 Still Walking 1'08'49



Image 8 Still Walking 1'09'46

C'est le plan suivant qui nous apprend le sous-texte de cette scène : dans un plan rapproché, de profil, le grand-père est installé, mi-allongé dans la baignoire, détendu, nu puis mis à nu par les paroles de sa femme. Nous entendons la grand-mère entrer dans la salle de bain et lui déposer des serviettes. Ils ont alors une rapide discussion au cours de laquelle, celle-ci lui révèle qu'elle a toujours su qu'il l'avait trompée lors d'un lointain été et que la chanson du repas est intimement liée à cet épisode, que tout le reste de sa vie, elle n'a jamais oublié et a pourtant « continué à marcher », à avancer, malgré cela. A aucun moment nous voyons le visage de la grand-mère. Nous l'entendons et distinguons uniquement ses mouvements à travers l'opacité de la vitre de baignoire, manifestation de cette communication devenue impossible au sein du couple. Cette séquence, *climax* du récit, met bien en scène un changement de situation au sein de la cellule familiale. C'est au cours de ce repas que se déverse la rancœur de toute une vie, conduisant à un renversement irrémédiable de point de vue. La mise en scène transcrit toute la tension du repas et traduit le retournement de situation au sein du couple.

Les scènes de repas, qui ponctuent régulièrement les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, n'ont pas pour seule fonction d'illustrer le quotidien propre à chaque famille, d'en souligner les éventuelles différences éthiques. Par leur répétition au sein d'un film, elles ont aussi pour vocation, à travers « le fond et la forme », de rendre compte de l'évolution d'une situation familiale, qui, le plus souvent dans ces films, tend vers une dégradation. Aux repas illustratifs de ces situations familiales stables ou changeantes, s'ajoutent les repas « actifs » au sein de la narration, des repas qui restructurent ou délitent davantage la famille. Toutes ces scènes fonctionnent comme un baromètre de la cohésion familiale, qui, le plus souvent chez Kore-Eda, vacille, menant à une mise en péril du foyer et du rôle englobant et « centripète » de la maison.

B) Des situations personnelles et familiales propices à la perte de la maison comme point de repère

La maison n'est pas seulement ce squelette architectural qui a pour unique fonction d'abriter une communauté des intempéries et de subvenir aux besoins naturels de celle-ci. La maison, pour être vraiment maison, cumule aussi d'autres fonctions et valeurs, existentielles et psychologiques, essentielles à la cohésion de la maisonnée, et indispensables pour le développement de l'enfant. En qualifiant la maison de « premier univers », Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace*, souligne le rôle psychologique de la maison dans la construction de soi, notamment pendant l'enfance : « Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin du monde ». Car la maison est notre coin de monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »¹. La maison, en temps que centre géographique et mental, est le lieu-noyau, le lieu d'enracinement de l'être dans le monde, le point de repère de chacun. Même dans le cas extrême du nomade, nous explique Bernard Edelmann, philosophe français, dans *La maison de Kant*, un conte moral de 1984, d'un point de vue certes patriarcal, l'existence d'une maison vers laquelle on revient toujours, est une nécessité existentielle pour l'être humain, un intermédiaire constitutif de soi avec le monde et l'altérité : « L'homme, se disait-il, doit être au moins quelque part sur la terre, et même les nomades aiment planter leur tente dans un endroit connu ; il doit au moins construire une maison, à l'abri du vent et de la pluie, où il peut se regarder, se reposer ;

1 Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Quadrige », 1957, p.24

s'isoler ; il doit pour apprivoiser l'inconnu et se le rendre favorable, s'être longtemps baigné dans le clair-obscur ombreux et souterrain où les femmes officient. »¹. La maison nous donne un sentiment d'ancrage et d'appartenance dans le monde. Mais cet aspect immatériel, psychologique et fondateur de la maison, que nous appellerons « maison-centripète », n'existe qu'avec l'épanouissement d'une notion essentielle, indissociable du rôle de la maison : l'harmonie ; celle du foyer, celle de la communauté qui y habite. En d'autres termes, la maison atteint réellement son essence par l'harmonie cohésive de la cellule familiale. Dans *Vivre l'espace au Japon*, Augustin Berque, met en avant cette nécessaire harmonie au sein du groupe au Japon (le premier étant celui de la communauté familiale) : « Les rapports à l'intérieur du groupe ont pour objet principal d'y maintenir l'harmonie, *wa*. »². L'harmonie, celle du foyer et celle de la personne avec son environnement, est donc au fondement de la définition de la maison, de l'habiter. En citant Thierry Paquot dans *Théorie des maisons*, Benoît Goetz mettra également en avant cette notion d'harmonie cohésive pour « habiter » un espace : « Or on s'accordera facilement avec Thierry Paquot lorsqu'il écrit que « l'habiter... n'est aucunement une quelconque pratique de l'habitat, une quelconque « appropriation » de l'espace, mais une harmonie – au sens d'*harmonia*, le « jointage », le jointement qui assemble des éléments disparates – entre l'« être » de l'humain et l'« être » des choses, dont son « monde » est peuplé. » »³.

Or, dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda qui nous occupent, la plénitude essentielle de la maison est bien souvent mise en péril. Comme nous l'ont déjà suggéré les scènes de repas, il est rarement question de familles apaisées qui habitent sereinement des maisons où règne « l'harmonie » fédératrice de la cellule familiale. Ses chroniques familiales font plutôt le mouvement inverse, menant la plupart du temps, à la perte de la maison comme centre psychique et comme incarnation de la cohésion familiale. La maison, en fonction des situations, subit, signifie ou cause le délitement familial. Ces chroniques familiales mettent à l'épreuve la cohésion des foyers, interrogeant ainsi la définition de la famille. Jusqu'où la famille existe ? Jusqu'à quel degré de délitement ? Comme le fait clairement remarquer Thierry Méranger : « En réalité, ce que montre Kore-Eda, c'est tout ce qui peut arriver, ce sont toutes les distorsions que peut subir la famille. Ce sont des familles qui subissent des ablations, des membres qui disparaissent, qui, parfois, réapparaissent, ou un peu sous une autre forme, des recompositions, des mélanges. »⁴. Une nouvelle fois, Hirokazu Kore-Eda, même s'il est l'un des cinéastes japonais les plus réputés dans le traitement

1 B. Goetz, *Théorie des maisons...*, *Op. Cit.* p.19

2 A. Berque, *Vivre l'espace au Japon...*, *op. Cit.*, p.150

3 B. Goetz, *Théorie des maisons...*, *op. Cit.*, p.30

4 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu*, *op.cit.*

des dissensions familiales, s'inscrit dans une dynamique de questionnements identitaires propres au cinéma japonais contemporain. A travers un questionnement de la famille, Kore-Eda interroge certes sa propre paternité (il est le père d'une petite fille ; dans les interviews qu'il donne, il met en avant le fait que beaucoup de ses films sont intimement liés à son vécu : « Avec le décès de ma mère, ma propre paternité, mon regard, mes centres d'intérêts se sont déportés. Mes films sont donc le reflet des soubresauts de ma vie. »¹), mais son interrogation sur la famille reflète aussi une conception de la famille « qui ne va plus de soi », en lien avec un questionnement sur l'identité japonaise, comme l'a démontré Benjamin Thomas dans *Le cinéma japonais contemporain, cadres incertains*². Dans cet ouvrage, il explique que, le Japon est aujourd'hui traversé par de nombreux questionnements identitaires, en grande partie liés au bouleversement culturel que provoqua l'Occupation américaine à partir de 1945. Le cinéma japonais, en tant que caisse de résonance des préoccupations identitaires de la société, engendre par conséquent des motifs stylistiques et des thèmes récurrents, traités différemment selon les genres cinématographiques et le point de vue des réalisateurs. La remise en question de la famille comme structure relationnelle acquise et immuable en est un aspect. Elle se traduit par des films centrés sur le délitement familial et sur des restructurations qui ne correspondent pas à l'image conventionnelle de la famille. A propos de *Maborosi* (le premier long métrage de fiction de Kore-Eda, qui raconte l'histoire d'une femme traumatisée par la disparition de sa grand-mère, enfant, et par le suicide opaque de son mari des années après) il écrit ainsi : « La disparition de la grand-mère et du mari de Yumiko dit à sa manière ce que de nombreux autres films japonais évoquent : les liens du sang, ceux de la famille classique, ne sont plus des certitudes. »³.

Dans les chroniques familiales d'Hirokazu Kore-Eda, la conception de la famille « classique », la famille nucléaire, conventionnelle (une mère qui s'occupe de son foyer et de l'éducation des enfants, un père qui a un métier réputé et qui est souvent absent du foyer, trop pris par son travail, une maison moderne, une voiture familiale), est systématiquement mise à mal. Cette conception de la famille appartient au passé d'un Japon en pleine expansion économique. Désormais, le but des générations d'après-guerre étant atteint, les questionnements identitaires resurgissent et les cellules familiales éclatent (divorces difficiles dans *Après la tempête* et *I wish, nos vœux secrets*, décès dans *Still Walking*, *Notre petite sœur* et *Maborosi*, échange d'enfants à la maternité dans *Tel père, tel fils* ou figure paternelle volatilisée et figure maternelle traditionnelle déconstruite dans *Nobody Knows*). Une solution pour parvenir à l'harmonie familiale est proposée

1 Entretien avec Kore-Eda, extrait de l'émission « Story Movies », Bonus DVD *Une affaire de famille*, op.cit.

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit.

3 *Ibid.*, p.228

par Kore-Eda dans film, *Une affaire de famille* : c'est en choisissant sa famille, donc en dénigrant les liens du sang, que l'harmonie est atteinte au sein de la maison familiale, et ce, malgré la précarité matérielle de celle-ci. Cependant, dans ce film, l'harmonie du foyer est détruite par le système juridique et par une image figée de la famille atomique. De plus, il est montré que le pouvoir d'attraction qu'exerce la conventionnalité sur les membres de la famille est encore bien présent : nous voyons par exemple Osamu, dans un appartement du chantier sur lequel il travaille, s'imaginer en père de famille, rentrant au foyer après une journée de travail.

Dans *Une affaire de famille*, c'est la perte factuelle de la maison, en deux étapes, qui signe l'éclatement de la cellule familiale réinventée. La perte de la maison commence significativement par l'ablation du membre fondateur de celle-ci : suite à la mort de la grand-mère, l'équilibre vacille. La grand-mère, en tant que propriétaire légale de la maison, en tant qu'incarnation de l'enracinement temporel de la maison et en tant que fondement de cette communauté familiale réinventée (la seule personne qui a un lien de sang éloigné avec elle est Aki, dont les parents la croit en Australie ; elle a donc accueilli Osamu, Nobuyo, Shôta et plus tardivement Juri) était, d'une certaine manière, la garante de cette harmonie qui régnait sur le foyer dès le début du film. C'est peu de temps après la mort de celle-ci que les questionnements moraux de Shôta le conduiront à commettre volontairement l'accident du supermarché pour éviter que Juri ne devienne aussi voleuse. La dégradation de la cellule familiale factice est donc introduite par le départ naturelle de « l'âme » de la maison. Après l'accident du supermarché, qui lève le rideau sur les faux-semblants de la famille, « l'utopie familiale », en inadéquation avec la justice et avec le modèle de la famille conventionnelle, est disloquée. Les interrogatoires de chacun font indirectement le procès de cette utopie familiale qui a remis en question la valeur de la famille japonaise. Vers la fin du film, Aki, la petite-fille de la grand-mère décédée, vient voir son ancienne maison, désertée. Elle pénètre alors comme une intruse dans le jardin (en regardant par dessus le portail puis en hésitant avant de l'ouvrir), puis de la même manière, ouvre la porte coulissante. En gros plan de profil, elle regarde d'abord par l'interstice, puis entre-ouvre la porte pour passer la tête à l'intérieur, montrant qu'elle ne considère plus cet espace comme sa maison. Le contrechamp, en plan large, nous montre la pièce principale de la maison, qui, désertée, est devenue simple structure, vide, sombre, et morne. Aki, immobile dans l'entrebâillement de la porte coulissante, est témoin de la perte de sa maison, indissociable de l'expulsion et de l'éclatement de la communauté familiale (image 9). Le bâtiment reste, mais la maison n'est plus. Cela fait alors écho à une remarque d'Augustin Berque, qui, dans *Vivre l'espace au Japon* met en exergue l'importance du lien de la maison et de l'habitant au Japon, inscrit dans la langue : « Le terme *uchi* pourra représenter indifféremment les occupants de cet espace [la maison], non seulement en tant que « nous » ou « moi », mais aussi en tant que « lui » ou

« elle », « eux » : *uchi-no mono*, « les gens de la maison », ce sont les *miuchi*, les parents – mais encore la domesticité ; c'est spécialement la « personne de la maison », à savoir l'épouse. [...] Porté à ce degré, la métonymie touche à l'identité : la maison est ceux qui l'habitent. »¹ Il y a donc une relation d'interdépendance existentielle entre la maison et la communauté qu'elle abrite, particulièrement forte au Japon. Sans maison, il n'y a pas de communauté (la famille factice d'*Une affaire de famille* est détruite après avoir dû quitter la maison) et, sans communauté pour l'habiter, il n'y a pas de maison. C'est précisément ce qui est exprimé dans ce plan de demi-ensemble qui montre Aki regardant la pièce vide comme une intruse. Cette consubstantialité de l'habitant et de la maison est reprise dans *Still Walking* par une réflexion du grand-père à sa fille : « Cette maison est le fruit de mon travail. Pourquoi l'appellez-vous la maison de Mamie ? ». Le grand-père, taciturne, fuyant, solitaire et inactif dans sa maison, contraste avec sa femme, qui accueille les invités, cuisine, discute et qui fait, finalement, vivre la maison, qui lui donne une âme. A la conception matérialiste de la maison du père (qui pense qu'il suffit d'acheter une maison pour « l'avoir », qui soustrait donc l'aspect immatériel de la maison), s'oppose donc la conception affective sous-jacente de ses petits enfants, qui appellent cette maison, « la maison de Mamie ».



Image 9 Une affaire de famille 1'42'40

Contrairement à *Une affaire de famille* où règne un semblant d'harmonie dans la modeste maison, *Still Walking* met en avant les dissensions de la famille conventionnellement réussie (du point de vue des grands-parents), qui se réunit sous le même toit le temps d'une journée et d'une soirée en la mémoire de Junpei, le frère disparu. La majorité du film se déroule dans la maison des grands-parents, maison traditionnelle japonaise, rattachée au cabinet du mari, médecin à la retraite, qui a du mal à retrouver des attaches familiales après une vie consacrée à sa réussite professionnelle. La maison familiale se situe dans un environnement sain, est entourée d'un jardin et

1 A. Berque, *Vivre l'espace au Japon...*, op. ci., p.154-155

d'espaces naturels en hauteur, près de la mer. L'environnement de la maison est donc propice au déploiement de l'harmonie familiale. Mais la famille qu'elle abrite connaît des dissensions qui mettent en péril cette harmonie et qui sont intimement liées à la relation haineuse qu'entretiennent le grand-père et la grand-mère, fondée sur des non-dits conséquents (le grand-père n'a jamais avoué à sa femme qu'il l'avait trompée il y a des dizaines d'années, et inversement, la grand-mère ne lui a jamais dit qu'elle le savait, entretenant ainsi une longue dégradation du couple). Les tensions, l'amertume accumulée et le délitement familial que l'on perçoit à travers les dialogues et les comportements des personnages dans le film trouvent leur écho dans certains détails de la maison, comme si la maison subissait les conséquences de cette implosion : l'insert sur le carrelage de la salle de bains cassé ou l'insert sur un tiroir manquant en sont des exemples.

Le film met surtout en avant le malaise de Ryôta, le frère de Chinami et de Junpei (le fils aîné décédé des grands-parents) : à travers la mise en scène de l'occupation spatiale de sa maison d'enfance, nous comprenons que celle-ci ne constitue plus son point de repère psychique et existentiel. Les plafonds, les encadrements de portes et la maison toute entière ne semblent pas être en mesure de le contenir, physiquement parlant, mais aussi émotionnellement parlant. Le corps du personnage, incarné par l'acteur d'un mètre quatre-vingt-dix, Hiroshi Abe, entre également en collision avec l'espace trop petit de la maison : au début, lorsqu'il aide sa sœur à descendre un carton de la chambre de son frère, qui est à l'étage, celui-ci se cogne dans l'encadrement de la porte. Cette impossibilité physique d'habiter harmonieusement la maison met alors en évidence le malaise que procure cette maison à Ryôta. Son malaise se développe rapidement après son arrivée. En effet, le comportement du personnage évolue subtilement tout au long du film. Ryôta est comme gagné par l'amertume qui règne dans la maison de ses parents. Au début du film, il se montre intégré et de bonne volonté. Il montre par exemple à Atsushi, le fils de sa nouvelle femme, comment égrener le maïs. Il participe ainsi à la préparation du repas et fait parti de la dynamique familiale menée par la grand-mère. Par la suite, il devient silencieux, renfermé et laisse les trois femmes s'occuper de la cuisine. Il répète progressivement le comportement de son père – sa sœur le lui reprochera d'ailleurs lorsque celui-ci chiffonnera avec humeur une lettre de lui petit, rêvant de devenir médecin –, qui, bien ancré dans un mode de vie patriarcal et traditionaliste, laisse les tâches ménagères et l'espace de la cuisine aux femmes.

Le renfermement assez rapide de Ryôta après son arrivée à la maison se manifeste aussi par un isolement spatial à deux niveaux : du point de vue de l'occupation de l'espace (comme son père qui s'isole dans son cabinet, Ryôta s'isole dans la chambre de Junpei) et du point de vue de la mise en scène (à de nombreuses reprises il est coupé de la communauté familiale par des plans rapprochés). Sa dissociation avec la communauté familiale atteint son apogée suite au départ de

Yoshido, l'homme sauvé de la noyade par Junpei au prix de la vie de ce dernier. La grand-mère avouera à Ryôta, que, chaque année, elle invite Yoshido pour continuer à le faire souffrir de cette dette impayable. A peine l'invité parti, les foudres de la famille se déchaînent sur lui. Visant cruellement son embonpoint et sa maladresse, celle-ci suggère en filigrane que la vie de Junpei valait bien plus que celle de Yoshido. Les critiques entamées devant la porte d'entrée continuent dans la pièce principale, chaque membre de la famille, même le père, y mettant du sien.

Ne supportant plus les médisances de sa famille, Ryôta, qui défendait Yoshido et critiquait le comportement de ses proches (« Arrêtez de comparer une vie avec une autre ») tandis que personne ne l'écoutait (sa sœur et sa fille dans un plan moyen, sa femme et le fils de sa femme dans un autre plan moyen menaient une sous-conversation en continuant de se moquer de Yoshido) hausse soudain la voix envers Atsushi (« Ne ris pas »), renverse son verre et choque tout le monde lorsqu'il dit que Junpei, comme Yoshido, aurait aussi pu être publicitaire (ce qui est mal perçu par le grand-père en particulier, pour qui le métier de publicitaire n'est pas synonyme de réussite professionnelle, comme le métier de médecin). « La vie est imprévisible » ajoute-t-il. Cela provoque l'immobilité de son entourage et un silence choqué, qui s'étire le temps des quatre plans suivants, qui séparent successivement : Atsushi, à côté de sa mère qui arrête d'éponger la table, la grand-mère de dos, immobile face à l'autel de Junpei qu'elle nettoyait, la sœur et sa fille immobiles, le grand-père assis sur la marche de la fenêtre, qui a stoppé le geste mécanique de sa main qui tient l'éventail. Nous sentons alors une véritable rupture après l'accès de colère (tout en retenue, à la manière japonaise) de Ryôta, soulignée par la reprise des mêmes plans avant et après : d'un environnement sonore composé de petits rires et de conversations diffuses dominées par le monologue de Ryôta, nous passons à un silence choqué ; d'une certaine agitation gestuelle dans les plans (fixes), nous passons à une immobilité généralisée.

Cependant, cette scission entre Ryôta et sa famille était annoncée dès le départ de Yoshido par la mise en scène de l'espace. En effet, au départ de celui-ci, le plan de demi-ensemble parallèle au couloir d'entrée, sépare le côté gauche, occupé par les deux femmes qui critiquent l'embonpoint de Yoshido, du côté droit, d'où Ryôta, dissimulé derrière les barreaux du seuil (prolongé dans l'intérieur de la maison), les regarde, silencieux (image 10). Dans la pièce principale, Ryôta est isolé des autres par un plan rapproché, ce qui ne fait qu'accentuer son désaccord. Après cela, le compagnon de Chinami, qui écoutait à travers les cloisons, fait irruption et allège artificiellement l'atmosphère dans un plan d'ensemble de la pièce principale, avec la table au centre où sont installés Chinami, sa fille, Astushi, Yukari et Ryôta (le grand-père est toujours sur la marche, la grand-mère se lève de l'autel). Son irruption redynamise l'espace, les conversations reprennent de plus belle, mais rapidement, il y a une fuite presque non dissimulée des membres de la famille vers la cuisine

(c'est-à-dire dans le hors-champ, derrière la caméra). Ryôta se retrouve donc seul en élément gênant, assis à table, immobile et silencieux. Tous ces éléments nous montrent que, pour Ryôta, la maison de ses parents est désormais loin de représenter son point d'ancrage psychologique où règne l'harmonie du groupe, son lieu-noyau vers lequel trouver refuge.



Image 10 Still Walking 58'44

Dans le *making-of* de *Still Walking*¹, Kore-Eda dit, à propos de l'acteur, Hiroshi Abe, qui joue Ryôta : « Abe Hiroshi voulait qu'on le sente mal à l'aise. Il ne voulait pas qu'on le sente bien. Je trouve qu'il a bien compris son rôle. ». Dans ce film, le malaise de Ryôta, les tensions inter-familiales et le déséquilibre relationnel de la famille sont en grande partie liés à un problème de communication. L'architecture de la maison, et en particulier les vitres, souligne ce manque de communication, qui tourne essentiellement autour de la figure du grand-père. Dans cette maison, les quelques vitres opaques sont souvent mises en scène pour séparer le grand-père du reste de la famille : sa silhouette se dessine derrière la porte d'entrée à vitre opaque avant qu'il ouvre celle-ci et entre chez lui ; la seule conversation qu'il tient avec sa femme se passe derrière la vitre opaque de la baignoire ; le haut de la porte de son cabinet dans lequel il s'isole est opaque. Sa fille, cherchant à discuter avec lui au début du film, ouvre la porte de son cabinet mais ne la franchit jamais, car la discussion devient rapidement source de tensions. Avant d'ouvrir la porte, la main de Chinami (dans l'œuvre de Kore-Eda, la main est souvent associée au lien qui unit les personnages, comme le montre *Nobody Knows*) se pose quelques instants contre la vitre opaque, pour signifier que la recherche du lien est là, mais qu'elle se heurte à l'impossible communication avec son père (image 11). De la même manière, lorsque la voisine d'en face appelle le grand-père car elle a un malaise, celui-ci, enfermé dans son cabinet, prétend ne pas pouvoir venir car il est trop occupé (pendant tout le film, il est montré désœuvré et inactif). Nous ne le voyons pas puisque nous adoptons le point de

1 Y. Kuruda, « *Making-of* », Bonus de *Still Walking...*, *op. cit.*

vue de Ryôta, qui fixe la porte à vitre opaque du cabinet, comme pour tenter de comprendre son père. Par conséquent, de ce point de vue, la maison ne subit pas le délitement familial causé par un problème de communication généralisé, elle le signifie.



Image 11 Still Walking 37'49

Comme dans le cas des repas, la détérioration de la cellule familiale de *Nobody Knows*, la détérioration des liens qui unissent la fratrie après le départ de la mère, se perçoit dans l'évolution de l'appartement. Dans ce film, l'idée de la maison comme point de repère permettant l'équilibre de la cellule familiale et de chacun des habitants, est mise à rude épreuve. Elle perd peu à peu ses fonctions et devient un endroit à fuir, en particulier pour Akira. Il n'est pas anodin que le film commence par un déménagement, que nous pouvons interpréter de deux manières. Dans un premier cas, le déménagement de la famille Fukushima peut signifier un nouveau départ, une possibilité de repartir sur de nouvelles bases. Cependant, nous sommes rapidement amenés à opter pour la seconde interprétation : le déménagement souligne le manque d'enracinement de la famille. Lors du premier repas, le nouveau foyer ne semble pas rimer avec changement et nouveau départ : la mère rappelle aux enfants qu'ils ne doivent pas sortir et qu'ils doivent être silencieux afin de dissimuler leur existence (les trois cadets sont de pères différents et inconnus et le doute quant à leur enregistrement civil plane pendant tout le film), soulignant ainsi qu'il en était de même dans les maisons précédentes, dont ils ont dû partir après que l'existence des trois cadets a été découverte. La mère présente ainsi le nouvel appartement comme une prison à ces trois plus jeunes enfants, qui ne leur permettra donc pas le déploiement de leur identité en construction. Le début du film montre alors une famille qui n'a pas de réelle implantation dans le monde, qui a besoin de temps pour avoir une chance de transformer cet appartement en « maison », ce qui est compromis par les règles imposées par la mère. Shigeru, le petit frère hyperactif qui a causé leur déménagement, est justement montré dans des positions qui rappellent ce manque d'ancrage dans le nouvel appartement : assis confortablement devant la télévision mais dans la valise dans laquelle il a

voyagé, assis sur un carton de déménagement lors du premier repas. Nous noterons par ailleurs la présence des cartons de déménagement dans l'appartement après plus de la moitié du film, soit après plusieurs mois narrativement parlant. Les enfants, après le départ de la mère s'approprient tout de même progressivement l'espace en le transformant. L'évolution de l'appartement au fil des mois témoigne dans un premier temps de cette appropriation de l'espace (les dessins collés sur les murs s'accumulent, les jouets sur le sol aussi), puis dans un second temps, de la grave détérioration de la condition des enfants, sans cadre parental et sans ressource. Juste avant le départ définitif de la mère, un plan sur Kyoko, la grand sœur, jouant sur le piano miniature, allongée à plat ventre, montre en arrière-plan que le processus de dégradation de la maison est enclenché : un trou dans la cloison s'est formé (image 12). A mesure que l'argent envoyé par la mère s'écoule et que le temps passe, l'appartement se remplit d'objets, de déchets et de dessins.



Image 12 Nobody Knows 46'02

La précarité est aggravée lorsque Akira fuit les responsabilités que lui a délégué sa mère – prendre soin de son frère et de ses sœurs. En effet, c'est lorsque Akira tombe symboliquement sur une balle rouge dans un parc en rentrant des courses que celui-ci décide d'abandonner les préoccupations matérielles quotidiennes pour vivre celles de son âge. Le lien est rompu avec son frère et ses sœurs, qui, impuissants, subissent les conséquences du comportement de leur grand frère : Akira n'est plus filmé dans les mêmes plans que ceux-ci, des tensions apparaissent, des disputes éclatent, il vagabonde pour fuir l'appartement, synonyme de responsabilités. L'appartement n'est plus maison-noyau pour Akira puisqu'au lieu d'être centripète, il devient centrifuge. Après avoir rencontré des garçons de son âge lors de ses sorties, qui le laisseront tomber parce que son appartement « pue », Akira les invite dans l'appartement, sans se préoccuper de l'avis de ses sœurs et de son frère, qu'il exclue violemment au sein même de leur appartement. Il passe ses journées devant les jeux vidéos, excluant son frère et ses sœurs, leur faisant subir son rythme décalé et les

nuisances sonores. Kyoko trouve refuge dans le placard à vêtements de sa mère, soulignant que l'appartement est devenu le contraire de la définition de la maison. D'un point de vue expressionniste, l'état de l'appartement reflète alors l'état de la communauté. A la faveur de rares plans d'ensemble sur l'appartement (le film contient beaucoup de plans rapprochés sur les personnages), mais aussi de quelques détails en arrière-plan, nous pouvons constater cette rapide détérioration. C'est lorsque que la rupture entre Akira et sa fratrie est la plus profonde (notamment quand il passe ses journées devant les jeux) que la dégradation de l'appartement est la plus avancée. Lorsque l'électricien vient couper le courant alors que Akira est absent, l'insalubrité de l'appartement est mise au premier plan : deux plans serrés montrent en amorce une partie du visage Yuki puis de celui de Shigeru devant un jeu vidéo (image 13). Mais bien qu'ils soient au premier plan, le point est fait sur l'arrière-plan, sur les murs, sur le papier peint déchiré et sur les dessins cornés, de manière à faire ressentir le poids de l'environnement sur les personnages. L'appartement est jonché de débris, les *futons* ne sont pas repliés, la chaise de la mère déborde d'une pile de journaux, le lavabo de la cuisine accueille toutes sortes d'emballages alimentaires, les traces sur les murs et le sol se multiplient (image 14). Plus tard, nous constatons aussi l'évolution du balcon : au début zone interdite pour les enfants, le balcon devient leur lieu privilégié. Devenu potager, il est désormais recouvert de boue. La porte-fenêtre du balcon sort de ses rails et les plantes qui y poussent, cachent l'horizon. Benoît Goetz, dans *Théorie des maisons*, insiste sur l'influence néfaste d'un tel environnement en écrivant : « Ce n'est pas tellement que les choses bien ordonnées se rendent aisément disponibles, le point est que leur espacement rend l'espace vivable. »¹



Image 13 Nobody Knows 1'20'18



Image 14 Nobody Knows 1'20'55

1 B. Goetz, *Théorie des maisons...*, op. Cit., p.113

C'est le geste de détresse de Yuki (sa main qui empoigne le pull d'Akira et son regard en contre-plongée vers celui-ci) qui sort la fratrie de ce cercle vicieux puisque Akira renoue alors avec ses sœurs et son frère. A l'occasion d'une sortie commune, ils sont de nouveau réunis dans le même plan et les plans d'ensemble sur l'appartement montrent qu'un rangement a été opéré. Mais plusieurs éléments du film annoncent la mort de Yuki dans l'appartement, qui mènera à une perte irrémédiable de la « maison-centripète » : Yuki debout sur la même chaise instable d'où elle tombera, le pot rempli de terre qui tombe du balcon au ralenti dans une note aiguë du piano, et surtout le pied cassé du piano dans un coin du plan d'ensemble qui montre une dernière image de l'appartement avant le drame. Dans ce plan, Yuki est debout sur la chaise devant le balcon, comme attirée par le dehors, Shigeru joue par terre, Akira joue au base-ball en montage alterné et Kyoko, absente du plan d'ensemble, a sans doute trouvé refuge dans le placard (image 15). Après la chute de Yuki (au cours d'une ellipse) qui entraîne la mort de celle-ci peu de temps après, Akira fuit l'appartement une nouvelle fois et se retrouve désorienté dans la rue, désancré, déraciné, puisque l'appartement est désormais indissociable du drame. Par la détérioration du lieu de vie, qui accompagne la mise à l'épreuve des liens qui unissent la fratrie, *Nobody Knows* met donc en scène de manière évocatrice la déperdition du statut de « maison-centripète » pour les quatre enfants, déçus de ce sentiment de protection et de cadre psychologique stable que procure la maison lorsqu'elle l'est pleinement.



Image 15 Nobody Knows 1'54'32

Cette approche nous a permis de démontrer que la mise en scène de la maison chez Kore-Eda reflète le délitement de la cellule familiale, *Leitmotiv* de ses chroniques familiales. La maison subit, occasionne ou exprime cette redéfinition constante de la famille et, tout comme la famille, sa définition est souvent poussée dans ses retranchements. A travers la cohésion familiale malmenée, il y a métaphoriquement la mise en péril du rôle centripète de la maison, nécessaire au sentiment d'ancrage et d'existence dans le monde : les maisons des drames familiaux de Kore-Eda deviennent des endroits où les personnages ne peuvent plus se réfugier, où ils ne se sentent plus chez eux : des endroits à fuir. Cette perte d'un centre existentiel, incarné par la maison habitée harmonieusement, se manifeste alors par des figures de mise en scène propres à l'expression d'un décentrement intérieur.

C) Expressions spatiales du décentrement intérieur

Le décentrement émotionnel des personnages koreediens est causé par leur difficulté à trouver une place dans le monde puisque le foyer de leur existence, la maison, est lui-même mis en péril par un délitement de la cellule familiale et par une constante redéfinition de celle-ci. Cette perte du point de repère existentiel se traduit non seulement dans l'image par des figures de mise en scène reflétant l'intériorité des personnages, mais affecte également l'image elle-même, qui redirige le regard spectatorial vers la marge, réduisant ainsi celui-ci, habitué à se focaliser sur le centre de l'image.

a) *Étude de cas de Nobody Knows*

Nobody Knows est incontestablement le film de Kore-Eda qui exploite le plus le thème et les motifs du décentrement. De tous points de vue, ce film se prête en effet à la mise en scène du décentrement intérieur. Comme nous l'avons démontré précédemment, l'appartement où vivent les quatre enfants abandonnés par leur mère et oubliés de la société – donc eux-mêmes décentrés du point de vue de la société – change radicalement de statut pendant le film. La perte de la maison en dur n'est pas effective, ils ne sont pas expulsés à proprement parler de l'appartement, mais celui-ci devient taudis et cristallise le déchirement de la fratrie, menant à la perte symbolique de la « maison-centripète ». L'appartement ne remplit plus ses fonctions premières (l'électricité et l'eau

sont coupées, la nourriture manque) et devient un endroit à fuir, ce qui est contraire à la définition de la maison. Pour Akira – on se focalise en grande partie sur lui –, cet endroit lui rappelle constamment l'abandon de sa mère et les responsabilités qu'elle lui a déléguées, qui ne sont pas de son âge.

La scène la plus expressive de cette perte du centre psychologique et existentiel qu'est la maison se trouve après la chute mortelle de Yuki. Après avoir découvert le corps inerte de sa petite sœur, tombée d'une chaise dans l'appartement, Akira se retrouve soudain au milieu de la rue, déboussolé. Il fuit sa maison désormais indissociable du drame, et se retrouve au milieu de la rue, déraciné et décentré. Cette scène se démarque esthétiquement du reste du film puisque c'est la seule fois où nous adoptons le point de vue d'Akira. En effet, la subjectivité du plan se traduit par une surexposition artificielle de l'image, par le son et par une frénésie désorientée des mouvements causée par la caméra portée, semblant ainsi imiter le regard fou d'Akira, qui a lui-même perdu un foyer visuel. La rue animée de passants demeure silencieuse, traduisant la rupture d'Akira avec la réalité. Nous entendons uniquement la morne voix-off d'Akira qui répète mécaniquement la chanson que chantaient les garçons avec qui il jouait au base-ball lors de la mort de Yuki. Les plans traduisent le décentrement psychologique d'Akira : la caméra ne se focalise sur rien en particulier, bascule d'un plan rapproché de quelques secondes à un autre. Nous apercevons des légumes sur un étalage, des vendeurs, le sol de la rue et des passants. Le point de vue subjectif transcrit la désorientation mentale et géographique d'Akira après la mort de sa sœur dans l'appartement. C'est lorsque la caméra se stabilise sur une petite fille de dos ressemblant à Yuki, qui tient la main d'une femme, sans doute sa mère, et lorsque celui-ci croit entendre son prénom, que nous accompagnons Akira vers un retour à la réalité. La caméra se détache alors du point de vue subjectif, tournoyant d'abord autour du visage d'Akira dans un sens, puis dans l'autre, puis se fixant en plan plus large sur celui-ci, immobile dans la foule, qui est au paroxysme de l'indifférence. Nous sortons en douceur de la subjectivité d'Akira : la surexposition disparaît progressivement au fil des plans et les bruits de la rue reviennent.

La mise en péril du centre dans *Nobody Knows*, causée par la perte du rôle noyau et équilibrant de la maison pour les enfants, affecte donc la composition de l'image, traduisant ainsi le décentrement émotionnel des personnages. Divers procédés de mise en scène menacent de rejeter le centre à la périphérie, le sujet en hors-champ. Dans ce film, l'autonomie plus ou moins marquée de la caméra par rapport aux corps filmés participe de cette mise en danger du centre de l'image. Le degré d'autonomie de la caméra par rapport au sujet filmé varie en fonction des situations narratives. Par exemple, lorsque Akira joue insouciamment au base-ball alors que sa petite sœur va tomber de la chaise, la caméra colle aux mouvements du personnage, elle suit en plans moyens ou

rapprochés les déplacements d'Akira. En plein contrôle de ce qu'il fait et en plein moment de légèreté, le corps filmé d'Akira entre en osmose avec la caméra ; ce qui contraste avec la nette séparation de la caméra et du sujet filmé lorsque la situation échappe à celui-ci.

Lorsque Akira rentre chez lui un soir en courant, dépassé par la situation (le manque d'argent est tel que son amie, Saki, vient de pratiquer l'*enjo kôsai*, une forme de prostitution des lycéennes, pour aider financièrement Akira, qui ne supporte pas d'en être à l'origine) le travelling latéral nous donne l'impression que c'est Akira qui court après la caméra et non l'inverse. En effet, à plusieurs reprises, Akira doit ralentir à cause d'un obstacle sur la chaussée, mais la caméra continue le travelling au même rythme, rejetant le personnage en hors-champ. La dissociation de la caméra et du personnage se poursuit dans le plan suivant : en plan large, Akira, essoufflé de sa course contre la caméra, marche au milieu de la route, dans l'axe de la caméra, alors que celle-ci recule à son rythme. Cependant, trop épuisé, Akira s'arrête alors que la caméra continue de reculer un moment, avant de s'arrêter, narguant presque le personnage.

Dans *Nobody Knows*, cette tendance est occasionnelle et limitée à un certain degré de dissociation, mais bien présente à l'échelle de tout le film. En effet, à de nombreuses reprises, de manière plus ou moins prononcée, le cadre autonome malmène le corps des personnages en les décadrant et en « tranchant au milieu des corps sans égard pour eux », tourmentant ainsi le centre de l'image. Emmanuel Siety, dans *Le plan*, appelle cette tendance de la caméra à se dissocier des personnages « la caméra indifférente » ; il s'agit d' « un cadre qui, sans attendre des personnages qu'ils se plient à ses limites, refuse néanmoins de régler sa propre dynamique sur celle du contenu. Il y a alors divorce entre la dynamique du cadre et celle des personnages. Le cadre tranche au milieu des corps sans égard pour eux, les abandonne au milieu de leurs tourments ou au milieu d'une phrase, et trace son chemin en toute indépendance. »¹. La perte de point d'ancrage des personnages se traduit alors par une perte du point d'ancrage classique de l'image, c'est à dire le point de fuite, le centre. Les décadrages sont ces moments où le sujet n'est plus au centre du cadre. Cette caméra « indifférente » aux déplacements des personnages reflète alors l'indifférence et l'ignorance extérieures vis-à-vis de l'abandon des enfants, qui, rappelons-le, incarnent une fratrie qui a réellement été abandonnée par leur mère dans le Tokyo des années 1980.² Lorsque les enfants rangent leurs affaires peu de temps après avoir emménagé, un plan montre très explicitement cette indifférence de la caméra face aux mouvements de ceux-ci qui s'affairent (ce n'est pas le seul exemple du film) : le plan moyen reste fixe alors que Akira et Shigeru se déplacent parfois au-delà des limites du cadre, laissant occasionnellement le centre de l'image vide et les bords actifs, ce qui

1 SIETY Emmanuel, *Le plan, au commencement du cinéma*, Cahiers du cinéma., Paris, « Les petits Cahiers », 2001.

2 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui...*, op. Cit., p.241

cause par conséquent des décadrages (image 16). Cette notion de décadrage, développée par Pascal Bonitzer dans la perspective d'une comparaison entre cinéma et peinture, souligne cette mise en péril de la centralité de l'image, héritée d'une éducation du regard lors du Quattrocento (la vectorisation du regard vers un point de fuite dans l'image à perspective) : « Cette bizarrerie [du point de vue] se remarque de ce qu'au centre du tableau, en principe occupé dans la représentation classique par une présence symbolique [...], il n'y a rien, il ne se passe rien. L'œil habitué (éduqué?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et reflue à la périphérie, où quelque chose palpète encore, sur le point de disparaître. »¹



Image 16 Nobody Knows 11'44

Dans *Nobody Knows*, les décadrages sont nombreux, mais relatifs car ils sont causés par deux tendances : d'une part cette autonomie variée de la caméra par rapport aux personnages, et d'autre part, une anticipation des mouvements, causant des décadrages temporaires, aussi liés, d'une certaine manière, à la dissociation cadre/personnages. Nombreux sont les exemples où le cadre, à l'occasion d'un gros plan, reste quelques secondes vide et flou avant ou après l'apparition de la tête ou d'une main qui se cadrent d'eux-mêmes. Le cadre reste alors un temps sans perspective, sans centre et exclue momentanément les personnages dans le hors-champ. Pour n'en donner qu'un exemple, à la fin du film, lorsque Akira constate que sa sœur est décédée après avoir effleuré son corps froid, le cadre met quelques secondes avant de se remplir de la tête d'Akira, qui se redresse, filmé en gros plan de profil. La majorité du film fragmente les corps en gros plans et la majorité du temps, les cadres sont « vides » avant ou après l'apparition des personnages. Cette anticipation de la caméra, qui laisse momentanément le centre de l'image « vide » en attendant que les personnages le combent, construit une instance narrative omnisciente, à l'origine de l'idée d'un destin et d'une fatalité dans la mise en scène de l'espace.

1 Bonitzer Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll.« Essais », 1985, p.84

Une autre pratique de décentrement est en œuvre de manière insistante dans *Nobody Knows*. Celle-ci contribue à repenser la notion de centre, dont les personnages sont dépossédés, du point de vue de la maison. Les inserts sur des objets inertes du décor rythment souvent les films de Kore-Eda ; dans tous ses films il y a une attention portée aux objets qui se traduit par ce type de plan, déserté de la présence humaine. Ces inserts d'objets, sans impact sur la narration ou sur la compréhension du récit, rappellent alors les fameux « pillow-shots » si caractéristiques du cinéma de Yasujirô Ozu. Noël Burch dans *Pour un observateur lointain*, écrit à propos de ces plans récurrents dans le cinéma d'Ozu : « Il s'agit d'un emploi très particulier du plan de coupe en forme de « nature morte ». [...] La singularité de ces plans est de suspendre le flux diégétique, en recourant à un registre de stratégies considérables, et en produisant toute une variété de relations complexes. Non sans hésitation, j'appellerai ces images des *pillow-shots*, par analogie approximative avec le « pillow-word » ou « mot-oreiller » de la poésie japonaise classique. »¹. Chez Kore-Eda, ce type de plans qui assurent les transitions entre certaines séquences s'apparentent à la définition des « pillow-shots » d'Ozu. Par exemple, après le premier repas de *Nobody Knows* dont nous avons déjà parlé, un gros plan cadrant trois bols entassés plongé dans le silence et l'obscurité correspond à la caractérisation du « pillow-shots » ozuien par Noël Burch.

Néanmoins, dans *Nobody Knows*, certains plans sur des objets inertes se détachent de la notion de « pillow-shots » pour plutôt entrer dans la logique de décentrement du sujet mise en œuvre dans tout le film. En effet, quelques-uns de ces plans, notamment les deux inserts sur les objets après la chute fatale de Yuki (le dessin de la mère par Yuki accroché au mur et le piano à qui il manque un pied) détournent notre attention sur le drame qui se passe en hors-champ. De manière plus marquée encore, de nombreux plans du film sur des éléments du décor jouent avec le décentrement momentané du sujet : par exemple, vers le milieu du film, un plan fixe de quelques secondes montre une rangée de vêtements accrochés à des cintres. Ce plan pourrait être un simple plan de coupe, mais notre oreille est irrésistiblement attirée par le hors-champ : nous entendons les activités des personnages en hors-champ, en l'occurrence des bruits de vaisselle. Dans *Nobody Knows*, ces jeux de décentrement du sujet, de mise en péril du centre de l'image et cette remise en question constante de la notion de centralité reflète non seulement le décentrement émotionnel des personnages lié à la perte de la maison comme centre mental, mais questionne aussi plus profondément cette vectorisation du regard vis-à-vis de l'image, parfois violente.

1 Burch Noël et Narboni Jean, *Pour un observateur lointain: forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit par Jean Queval, Paris, France, Gallimard, 1982, p.175

b) *Décadrer pour exprimer le décentrement intérieur des personnages*

Dans le cinéma d'Hirokazu Kore-Eda, inexistantes sont les images crues des corps mutilés. Les blessures ne sont pas directement montrées, les cadavres sont décadrés. Ainsi, les décadrages, combinés à un travail de mise au point, contribuent à suggérer « l'immontrable » plutôt qu'à vectoriser le regard vers la violence. Alors que la violence est de plus en plus centrée au cinéma, montrée directement, chez Kore-Eda, celle-ci entraîne au contraire la perte de la centralité dans l'image. Mais en utilisant ces procédés de décadrages dans ces situations d'extrême douleur (comme le décès d'un proche), Kore-Eda exprime surtout la destruction de toute possibilité de point d'ancrage. La grand-mère dans *Une affaire de famille* et Yuki dans *Nobody Knows* meurent toutes les deux à la maison. Le corps de la grand-mère et celui de Yuki ne sont jamais filmés directement, ils sont décadrés. La chute de Yuki est occultée par une ellipse et par un montage alterné montrant Akira jouant au base-ball pendant le drame. La mort de la grand-mère se passe pendant son sommeil. La découverte de la grand-mère morte par Aki se déroule en hors-champ. Le plan de demi-ensemble, soudain vide après le déplacement de la famille vers le hors-champ où se trouve la grand-mère, ainsi que le tabouret déserté, fait éprouver au spectateur un sentiment d'absence lié à la mort de la grand-mère (image 17). La concentration sur les détails en gros plans décadre la violence du cadavre : les mains d'Aki brossent les cheveux de sa grand-mère, dont on ne voit que le front (image 18). Les enfants préparent Yuki pour son dernier voyage dans une succession de gros plans : l'ouverture de la valise, les mains qui enfilent les chaussures de Yuki, Kyoko qui dépose le doudou de Yuki à côté de celle-ci, les membres repliés de Yuki avant que Akira ne referme la valise. Les décadrages et la concentration sur les détails par l'intermédiaire des gros plans sont déjà l'expression des décentrement émotionnels causés par ces situations dramatiques.



Image 17 *Une affaire de famille* 1'16'17



Image 18 *Une affaire de famille* 1'17'37

Les violences faites au corps de l'enfant ne sont jamais montrées directement et font donc systématiquement l'objet de décadrages ou de procédés de mise en scène pour contrer la vectorisation du regard sur la violence. Le corps de Yuki n'est jamais entièrement montré : des objets qui lui sont associés sont filmés en gros plans (son doudou, le dessin de sa mère, la piano) et de son corps, nous n'en voyons que des fragments en gros plans : sa main inerte, son épaule, son front caressé par Saki. De la même manière, lorsque Shôta, dans *Une affaire de famille*, saute du pont pour fuir les vendeurs avec ses oranges volées, sa chute n'est pas montrée. Elle est seulement suggérée par les oranges qui roulent (voir image 13b page 176). *Une affaire de famille* évoque plus largement la maltraitance des enfants. En effet, la petite fille que recueille Osamu un soir, est une enfant battue. Les membres de sa nouvelle famille constatent rapidement les bleus qu'elle porte sur son corps. Mais, dans un premier temps, à chaque fois qu'il est question des bleus de la petite fille, celle-ci n'est pas centrée dans le cadre, ni nette. A son arrivée dans sa nouvelle famille, elle est soignée par la grand-mère. Dans les plans de demi-ensemble, bien qu'elle soit au premier plan avec la grand-mère, elle demeure dans le flou (image 19). Dans les plans rapprochés et les gros plans, le point est fait sur la grand-mère et la petite fille demeure dans les limites du hors-champ et dans le flou. Ce n'est que lorsque la petite fille arrête de nier sa maltraitance dans la cabine d'essayage d'un magasin de vêtements, puis en compagnie de Nobuyo dans la salle de bains, qu'elle est centrée et nette dans le cadre. Dans la salle de bain, elle compare une trace de brûlure sur son bras, centrée et nette dans un gros plan, avec celle de Nobuyo, causée par la chaleur d'un fer à repasser (Nobuyo travaille un temps dans une blanchisserie). L'aveu de maltraitance de la petite fille après un certain temps est une marque de confiance envers sa famille d'accueil et symbolise son implantation, son enracinement en un lieu qui représente tous les aspects de « la maison-centripète », qu'elle n'a par ailleurs pas connu dans sa réelle maison.



Image 19 Une affaire de famille 05'54

En effet, l'appartement de ses parents était loin de représenter pour elle un cadre de vie sain permettant son épanouissement. Le décentrement de Juri, causé par une cellule familiale en perte (le père bat la mère, la petite est battue, la mère refuse de nouer un lien avec sa fille) se traduit esthétiquement par une métaphore de la prison, reprenant par ailleurs le thème de la maison qui devient prison de *Nobody Knows*. Tel un fil rouge, la mise en scène de l'espace construit cette métaphore de la maison-prison des parents biologiques de Juri et exprime la trajectoire de la petite fille. L'enclavement de Juri est total lorsque nous la voyons pour la première fois : filmée du point de vue d'Osamu et Shôta, nous apercevons son visage à travers un interstice du balcon, par ailleurs totalement fermé sur l'extérieur par des plaques en métal (image 20a). Le contrechamp nous offre le point de vue de Juri sur les deux individus et renforce cette impression d'enfermement. Mais le troisième plan, parce qu'il s'agit d'un gros plan qui fait le point sur Juri à travers ce petit espace, adoucit les limites de la fente du balcon (image 20b). Par ce contact visuel, salvateur pour son proche avenir puisque Osamu et Shôta vont ramener la petite chez eux, les limites du balcon deviennent floues. Arrivée dans la maison de la grand-mère, Juri est, dans un premier temps, encore filmée dans des interstices (les murs), mais progressivement, ces interstices s'élargissent jusqu'à disparaître lors de sa promenade avec Shôta le long du fleuve.



Image 20a Une affaire de famille 04'06



Image 20b Une affaire de famille 04'22

A la fin du film, lorsque la cellule familiale a été démantelée, Juri est renvoyée dans l'appartement de ses parents. Le premier plan qui la montre chez elle est éloquent : malheureuse et à l'écart, elle est enclavée dans un plan rapproché par de multiples lignes verticales (des pieds de chaise, des tuyaux métalliques et une trace de peinture) qui renforcent cette impression d'emprisonnement (image 21). Elle cherche à nouer un lien avec sa mère, qui la rejette sur le champ. Dans la dernière séquence, malgré ce retour à la case départ, nous décelons cependant une lueur d'espoir. Juri se retrouve, comme au début du film, à jouer toute seule sur le balcon, toujours aussi fermé sur l'extérieur par des panneaux métalliques, mais son expérience passée lui

donne la force de relever la tête : elle finit par monter sur un tabouret pour regarder par dessus le balcon, s'affranchissant d'une vue sur l'extérieur réduite à un interstice. Cette idée d'ouverture finale, incarnée par le regard de Juri sur l'extérieur, est doublée par un autre détail qui rend cette fin plus légère. Juri regarde dans une bille, ce qui renvoie à l'échange qu'elle a eu avec Shôta quelques temps auparavant. Durant ce court dialogue, Shôta demande à Juri ce qu'elle voit lorsqu'elle regarde dans une bille éclairée par une lampe. Il lui dit que pour sa part, il voit la mer. Juri lui répond qu'elle y voit l'univers. A la fin, même si elle retourne dans cette « prison » qu'est l'appartement de ses parents biologiques, son expérience d'enracinement dans la maison de la grand-mère lui offre une possibilité d'ouverture, symbolisée par ce regard au dessus du balcon et par le regard dans la bille, « l'univers ».



Image 21 Une affaire de famille 1'38'26

c) La question des marges esthétiques et politiques chez Kore-Eda : déplacer le regard

Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, le thème de la marge est un thème infiniment riche qui s'inscrit dans la perspective d'une remise en cause du centre, formellement, mais aussi socialement parlant. Le thème du décentrement émotionnel lié à la perte de la « maison-centripète », elle-même causée par le délitement de la famille qu'elle abrite, fait écho à ce processus général qui rend visible la marge et qui « rééduque » le regard, classiquement vectorisé par le centre. Deux des drames familiaux de Kore-Eda dressent en particulier le portrait de figures à la marge sociale : *Une affaire de famille* met en scène une famille réinventée qui vit de menus larcins, d'emplois précaires (la mère est blanchisseuse mais se fait licencier, le père est intérimaire sur un chantier mais n'a pas le droit aux indemnités suite à son accident du travail) et à la mesure de ses petits moyens. Par certains plans, Kore-Eda montre l'intérêt qu'il porte à la marge et rééduque le regard du spectateur.

Au début d'*Une affaire de famille* par exemple, un plan d'ensemble montre un espace horizontalement divisé : dans la partie supérieure de l'image, nous voyons une ville vivante (un morceau de ciel, des couleurs, du mouvement créé par le passage des voitures sur un pont très emprunté) et dans la moitié inférieure de l'image, nous voyons un espace sombre, sale, immobile (image 22). Notre œil est automatiquement attiré par le haut de l'image, par le mouvement et la lumière. Cependant, dans le plan suivant, nous plongeons dans la moitié inférieure, dans l'espace de la marge : c'est dans une carcasse de voiture située sur cette décharge oubliée que Shôta, le garçon de cette famille réinventée, trouve refuge. Le plan d'ensemble sépare nettement deux mondes – celui du centre visible, celui de la marge invisible – et Kore-Eda choisit d'aller là où l'œil n'est pas naturellement attiré, c'est à dire la marge, l'immobilité, l'obscurité.



Image 22 Une affaire de famille 16'24

Nobody Knows, s'intéresse à une famille déjà marginale car, elle aussi, non conventionnelle (une mère et ses quatre enfants de pères différents), mais reprend surtout un fait divers d'enfants abandonnés par leur mère dans les années 1980, qui ont survécu six mois dans la précarité, dans l'indifférence et l'ignorance des habitants de Tokyo.¹ Durant ce film, tout est mis en œuvre pour montrer la marginalité des enfants. Ils habitent au bout d'un couloir, leur balcon est en renforcement, caché par des arbres. Lors de leurs sorties, les enfants sont systématiquement filmés se fondant dans la foule, soulignant leur anonymat au sein d'une telle ville surmoderne. A de nombreuses reprises, nous perdons les protagonistes de vue car les passants se déplacent devant la caméra ; c'est particulièrement le cas dans les couloirs de métro ou de train. Lorsque Akira accompagne sa mère au métro (la mère part définitivement mais ne le dit pas à son fils), un plan d'ensemble devant les portiques du métro les place à distance de la caméra et décentrés vers la droite, de sorte que le spectateur ne les voit pas immédiatement (image 23). Nous les perdons régulièrement de vue en raison des nombreux passants, tout comme nous perdons de vue Akira et

1 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui...*, op. Cit., p.241

Saki qui descendent difficilement la valise contenant le corps de Yuki à cause de la foule en mouvement à la fin du film. Nous noterons cependant le vococentrisme de ces plans, qui rend les dialogues des personnages excentrés et fondus dans la foule audibles au spectateur. Dans ce film, il s'agit bien de donner la parole à des figures marginales. Un plan illustre cette volonté de donner une voix à la figure marginale et anonyme des quatre enfants : en plan général, un train passe, puis la caméra s'élève, nous offrant une vue aérienne de la ville de Tokyo, ce qui contraste avec le reste du film puisque presque jamais nous avons une si grande dilatation de l'espace filmique. A ce moment, la voix off d'Akira énumère l'argent nécessaire à leurs besoins. Nous savons que Akira se trouve quelque part dans cette ville, mais l'immensité du lieu, rendue par le plan général, le rend invisible et anonyme, ce qui contraste avec la proximité de sa voix.



Image 23 Nobody Knows 49'47

Pour signifier la marginalité des personnages dans la mise en scène spatiale, Kore-Eda utilise beaucoup la profondeur de champ. Les personnages se tiennent souvent dans l'arrière-plan, parfois bouché par les passants. Lorsque Akira accompagne sa petite sœur, Yuki, à l'extérieur de l'appartement pour son anniversaire, un plan sur la rue les montre assis sur un trottoir, dans un arrière-plan qui manque de netteté et de luminosité (voir image 4 page 29). Le film s'ouvre significativement sur le même type de plan : dans un train presque vide, un soir, un plan de demi-ensemble, qui est en fait une anticipation de ce qu'il se passera vers la fin du film, nous montre dans l'arrière-plan un garçon assis face à une jeune femme, il s'agit d'Akira et de Saki, une écolière victime de harcèlement qui va tenir compagnie à la fratrie. Les deux personnages sont déjà présentés comme figures marginales par le choix du cadrage (image 24). Les lieux où se tiennent les personnages sont aussi des marges : Akira et Yuki s'assoient sur le bord du trottoir, limite entre l'espace piéton et la chaussée, Akira regarde par dessus les grillages du terrain de base-ball, attend ses copains devant le portail de l'école, attend Saki sur les marches devant chez elle, s'assoit sur une

barrière... Par conséquent, Kore-Eda, par ses choix de mise en scène, rend visible la marge et habitue le spectateur à regarder vers les bords de l'image pour voir les figures marginales de la société.



Image 25 Une affaire de famille 1'08'12

Hirokazu Kore-Eda met donc en valeur la marge, et de manière ingénieuse : en laissant à la marge ce qui est à la marge, c'est à dire en exploitant la profondeur de champ. Ainsi, comme l'a souligné Thierry Méranger, journaliste aux *Cahiers du Cinéma*, dans *Regard sur Kore-Eda Hirokazu*, chez Kore-Eda : « Il y a toujours quelque chose qui nous raconte une histoire à l'avant-plan, au premier plan, et également quelque chose qui se devine au second plan. ».¹ Dans *Une affaire de famille*, l'exploitation discrète de la profondeur de champ, donc de la marge de l'image, est particulièrement présente. Par exemple, peu avant sa mort, la grand-mère, habituellement très présente dans la famille, se glisse avec discrétion dans l'arrière-plan et s'assoit sur le seuil (qui métaphorise aussi le seuil de sa vie). Elle observe l'extérieur, puis se retourne sur l'action de l'avant-plan, qui montre l'image d'une famille unie : Osamu et Nobuyo, les parents factices, jouent avec Shôta et Juri, les enfants (image 28). Le plan suivant est un plan rapproché de la grand-mère dehors. De l'arrière-plan du plan de demi-ensemble, elle passe à l'avant-plan du plan rapproché suivant, de deux-tiers, assise sur la marche : de la marge, elle passe au centre de l'image.

Un autre exemple, aussi tiré d'*Une affaire de famille*, est éloquent sur l'importance accordée à la marge par le biais de l'utilisation du hors-champ : il s'agit de la fin de la scène de repas qui intègre Juri, dont nous avons déjà parlé. Dans ce plan de demi-ensemble, qui conclut l'intégration de la petite, tout porte à croire que la focalisation de la caméra est sur Juri : elle est centre de l'attention des trois femmes (Nobuyo, Hatsue et Aki sont tournées vers la petite et lui parlent), Juri est au premier plan, centrée et nette. Cependant, lorsque Shôta, qui était à l'arrière-plan, un peu exclu du groupe et dans le flou, se lève pour accueillir Osamu qui rentre blessé du travail, la caméra

1 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu*, Bonus DVD *Une affaire de famille...*, op. cit.

suit son mouvement vers la porte. Tout pouvait nous faire croire que le « centre dynamique » de la caméra, c'est-à-dire la focalisation, correspondait à Juri, mais c'était en fait un personnage en arrière-plan et dans le flou, à la marge, qui l'était. Dans le cinéma d'Hirokazu Kore-Eda, le travail de mise en scène sur la profondeur de champ est donc un signe du réinvestissement des bordures et signe d'une volonté de « rééduquer » le regard du spectateur, lui ré-apprenant à regarder les marges de l'image et les marges sociales.

Les repas familiaux, parce qu'ils sont l'équivalent quotidien du foyer ancestral autour duquel les membres d'une même maisonnée se réunissaient, révèlent ainsi une certaine situation de la communauté familiale, son éthique et ses dynamiques relationnelles, fonctionnant alors comme métonymie de la santé générale de celle-ci. Doublés sémantiquement par les choix de mise en scène, les repas des chroniques familiales d'Hirokazu Kore-Eda reflètent un questionnement général sur les conditions d'existence de la cellule familiale, ainsi qu'une remise en question du modèle de la famille japonaise conventionnelle, en lien avec la crise identitaire traversée par le Japon¹. Les drames familiaux mettent alors en scène des espaces domestiques, qui, affectés par le délitement de la communauté qu'ils abritent, perdent leur statut de maison-centripète, leur rôle de maison comme repère mental existentiel, possible qu'avec une harmonie fédératrice de la communauté familiale. L'espace domestique devient « maison-centrifuge » : le squelette architectural de la maison reste, mais le rôle structurant de l'équilibre intérieur disparaît, entraînant un sentiment de décentrement intérieur, accompagné d'une fuite vers l'espace public. Ce décentrement, causé par la perte de la maison comme noyau-existential, se traduit alors par la récurrence, dans le cinéma de Kore-Eda, de figures de mise en scène propres à l'expression de la perte de ce centre mental équilibrant. Mais par l'expression formelle du décentrement intérieur, c'est toute une remise en question du centre de l'image qui est mise en œuvre. Réinvestissant les marges de l'image et s'intéressant à des structures familiales non-conventionnelles ainsi qu'aux exclus de la société, Kore-Eda, dans ses drames familiaux à portée sociologique et politique, rend alors visible ce qui est habituellement occulté : les marges esthétiques et les marges sociales. L'espace domestique étant en crise, les espaces publics sont réinvestis par des personnages en proie au décentrement intérieur causé par la perte de la « maison-centripète », occasionnant la création d'un espace politique par la mise en scène de Kore-Eda.

1 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit.

Partie III : La politisation de l'espace mis en scène **dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda**

A) Le réinvestissement des espaces publics comme symptôme de la faillite de l'espace domestique

a) Le décentrement intérieur exprimé par la fuite de l'espace domestique et par les errances dans les espaces publics

Nous l'avons vu, lorsque les protagonistes des drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda perdent leur maison-centripète pour diverses raisons, un décès ou un délitement irrémédiable de la cellule familiale par exemple, le sentiment de décentrement intérieur lié à cette perte du noyau fondamental s'exprime dans la mise en scène par un décadage et par une exploitation des marges de l'image. La maison déçue de son rôle sécurisant et harmonieux, de « moule psychologique »¹ pour reprendre l'expression d'Alain de Botton, conduit à un mouvement inverse à celui propre à la maison-centripète : les habitants fuient au possible ce lieu, transformant leur maison en maison-centrifuge. Fuyant l'espace domestique, ils se tournent alors naturellement vers les espaces publics, celui de la rue, qu'ils réinvestissent le plus souvent sous forme d'errance. L'errance géographique des personnages qui jalonnent les espaces publics sans but, ou plutôt, dans l'unique but de s'éloigner de leur logement, reflète alors une errance psychologique, une errance intérieure, causée par la perte du centre mental et existentiel, incarné par la maison-centripète. Dans *Petit éloge de l'errance*, l'auteur japonais, Akira Mizubayashi, explique son expérience personnelle de l'errance : ayant émigré en France pour ses études et sa carrière professionnelle, il ne se sent appartenir ni à la culture japonaise, ni à la culture française ; il se sent en flottement entre les deux. Il reprend une définition du terme « errance » dans *Le Trésor de la langue française* et ajoute une dimension qu'il a ressenti personnellement lors de son expérience de l'errance : « *Errer*, c'est, selon le *Trésor de la langue française*, « aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise ». J'ai envie de modifier légèrement cette définition. *Errer*, c'est plutôt « aller *seul*, de préférence à *pied*, d'un côté de l'autre sans but ni direction précise ». *Errer* implique en effet l'idée de solitude. C'est pour être seul qu'on décide de s'en aller, de marcher vers on ne sait où. »² L'aspect solitaire de l'errance est d'autant plus

1 A. Botton, *L'Architecture du bonheur*, op. cit. p.132

2 MIZUBAYASHI Akira, *Petit éloge de l'errance*, Gallimard., Paris, « Folio 2€ », 2014, 144 p., p.24

cohérent dans le cas de l'errance comme réaction à la perte de la maison-centripète : désolidarisé du noyau familial qui constituait l'essence de la maison-centripète, le personnage errant se retrouve en toute logique seul, déraciné, coupé des autres membres de la maisonnée.

Dans *Nobody Knows*, il est particulièrement intéressant d'étudier les déplacements d'Akira au sein des espaces publics, aussi bien ses trajets que sa démarche et son allure. En effet, une nette modification de ces éléments s'opère au cours du film, témoignant d'une perte du sentiment centripète de la maison pour Akira. Les changements de nature des déplacements d'Akira au sein des espaces publics, qui témoignent donc d'un changement d'état psychologique et de statut de la maison, sont encore plus repérables grâce à la récurrence de certains plans dans lesquels Akira passe quotidiennement. C'est dans ces « plans motifs », ces plans positionnés aux mêmes endroits et cadrés presque à l'identique à des moments différents du film, que nous notons le plus facilement un changement dans sa démarche par exemple. Lorsque Akira se rend en ville à partir de l'appartement de la famille, son chemin est ainsi « balisé » par une série de plans qui revient plusieurs fois dans le film. Le premier endroit filmé de manière récurrente lorsque Akira se rend en ville, mais cadré de manière différente selon les moments, est un large escalier en béton séparé en deux par une rampe qu'il doit gravir (image 1a). Lorsque Akira rentre de la ville et se dirige vers chez lui, un plan d'ensemble du haut des escaliers cadre la ville basse, correspondant aux quartiers pauvres (dans les quartiers nord-ouest de Tokyo où semble se dérouler *Nobody Knows*) où habite la famille. La composition de ce plan met en parallèle la situation géographique de la famille dans l'image et son statut social (image 1b). Tout comme la famille Kim qui, un soir d'orage, dévale des escaliers et des descentes pour regagner la ville basse, où elle habite, après une journée de travail chez les riches Park dans une séquence mémorable d'un point de vue esthétique et rhétorique montrant l'écart social des deux familles par la composition de l'espace au sein des plans dans *Parasite*, film de Bong Joon-ho qui remporte la Palme d'or au festival de Cannes un an après *Une affaire de famille*, les membres de la famille de *Nobody Knows* doivent descendre des escaliers pour revenir chez eux, comme pour revenir aux « bas-fond » de la société. Plan d'ensemble en légère plongée, le second plan qui ponctue le trajet d'Akira vers la ville cadre un virage bordé d'un muret bétonné qui sépare la route d'une rivière qui occupe la partie droite de l'écran (image 1c). Le troisième plan, un plan d'ensemble en plongée sur un carrefour souvent désert, où se trouve aussi la cabine téléphonique qu'utilise Akira à deux moments dans le film, est un des plans qui revient le plus souvent dans la seconde partie du film (image 1d). Ce plan, est régulièrement suivi ou précédé d'un autre plan de demi-ensemble en plongée dans une rue marchande animée, en partie occultée par des fils et un poteau électriques. La caméra opère souvent un panoramique vers le haut ou vers le bas en fonction de la direction des protagonistes (image 1e). Enfin, plus occasionnellement, un plan de demi-

ensemble montre cette même rue à hauteur d'yeux où nous devons chercher Akira parmi les autres passants (image 1f). La récurrence de ces plans témoigne d'une part que Akira, dans un premier temps, ne prend jamais un autre chemin et que, d'autre part ses trajets sont répétitifs et motivés par le seul objectif fonctionnel. En effet, plus tard dans le film, ces plans se feront plus rare puisque nous verrons davantage Akira dans des endroits inhabituels par rapport au début du film : sur un pont, dans un parc, régulièrement devant un collège, dans une cage d'escaliers...



Image 1a Nobody Knows 12'42



Image 1b Nobody Knows 14'01



Image 1c Nobody Knows 12'18



Image 1d Nobody Knows 55'14



Image 1e Nobody Knows 1'03'08



Image 1f Nobody Knows 1'09'17

Au début du film, Keiko, la mère des enfants, s'absente souvent en déléguant à Akira les tâches domestiques, comme la préparation des repas, mais revient toujours après un moment indéterminé. A ce moment, les déplacements d'Akira sont uniquement d'ordre pragmatique : il est bien souvent filmé en train de courir, se dirigeant vers un endroit précis (souvent la supérette, mais aussi la gare, puisqu'au début du film, il doit y chercher Kyoko), sans s'écarter de son chemin, sans changer de cadence ou se laisser distraire par l'environnement urbain qu'il traverse. Même au moment où il doit voyager en transports en commun, une occasion à l'exploration, il reste focalisé sur son but : rendre visite aux différents pères de la fratrie pour leur demander une aide matérielle. Dans cette première partie où Akira accomplit les tâches déléguées par sa mère sans rechigner, les espaces publics où nous le voyons sont systématiquement les mêmes. Ses déplacements sont automatiques : nous voyons Akira dans les « plans-motifs » de la rue, dans la supérette où il réapprovisionne la famille et chez lui, en train de faire à manger ou en train de travailler sur des cours de mathématiques (qu'il apprend uniquement dans le but de pouvoir gérer l'économie de l'appartement). Dans un premier temps, nous ne le voyons jamais céder aux distractions de son âge (comme le magasin de jeux vidéos qu'il remarque la première fois qu'il se rend en ville pour chercher Kyoko à la gare par exemple), il reste focalisé sur sa responsabilité envers les benjamins de la fratrie. Dans un de ces plans de demi-ensemble en plongée sur la rue commerçante où nous voyons Akira courir vers la supérette, alors que Keiko est déjà partie de l'appartement pour plusieurs jours, nous entendons la voix off d'Akira énumérer les besoins du foyer dont il hérite la charge : « Le loyer, l'électricité... le téléphone, le gaz. Il faut aussi des mouchoirs en papier... », ce qui ne correspond évidemment pas à des préoccupations habituelles pour un adolescent et ce qui souligne le caractère exclusivement fonctionnel de ses déplacements au sein des espaces publics.

C'est vers le milieu du film, après que Keiko ait définitivement abandonné les enfants, qu'un changement s'opère dans les déplacements d'Akira au sein de ces espaces. C'est à partir de ce moment que Akira abandonne progressivement ses responsabilités et qu'il abandonne ses frères et sœurs : passant la plupart du temps à vagabonder à l'extérieur, nous le voyons de moins en moins avec ces derniers à l'appartement (qui est devenu un taudis en l'absence de prise en main de la mère puis d'Akira), qui lui rappelle alors ses responsabilités. A la supérette, il rencontre des jeunes garçons de son âge, scolarisés, avec qui il passe alors la plupart de son temps dans les espaces publics : ils se déplacent à vélos, se rendent à la supérette pour acheter ou voler des jeux vidéos... Akira n'est désormais attiré par l'appartement que par la télévision, qui lui permet de jouer à ses jeux vidéos, seul ou avec ses camarades de jeux, excluant totalement le reste de sa famille.

Contrairement à la première moitié du film, Akira adopte des attitudes d'observation et d'attente au sein des espaces publics : il est assis sur une barrière déformée, assis sur la pelouse

derrière les grillages du collège, il attend ses compagnons devant les grilles du collège qui le coupent d'un monde auquel il souhaite appartenir, ou il attend Saki sur le parking à vélos de son établissement scolaire. Dans ces espaces, Akira est comme désœuvré et errant, comme un vagabond qui n'aurait plus de maison vers laquelle se diriger, une maison-centripète. Suzanne Liandrat-Guigues explique qu'errance et anonymat sont étroitement liés : « L'anonymat de celui qui ne fait que passer ajoute au caractère indéfini de son déplacement. Rien à cacher mais rien à garder de ce simple promeneur, sinon justement une image. »¹, plus loin, elle ajoute : « Sans cesse la figure de la marche passe d'une figuration de l'action à une médiation sur l'homme ordinaire, anonyme, qui fait les foules autant que les plus grandes solitudes. »². L'errance d'Akira au sein des espaces publics accentue alors la solitude propre à la ville surmoderne que Kore-Eda dépeint dans *Nobody Knows*, et contribue à fondre l'enfant dans la foule des anonymes indifférents au sort de sa famille.

Tout comme les déplacements et la démarche d'Akira dans les espaces publics, sa posture et son regard changent au cours du film et témoignent aussi de cette perte intime de la maison-centripète. D'abord fixe et déterminé, ce qui illustre sa focalisation sur les tâches à accomplir en tant que responsable du foyer, son regard devient erratique et fuyant. D'une posture bien implantée dans le sol, Akira passe à une posture instable, dansant d'un pied à l'autre, comme pour signifier son déracinement causé par la perte de la maison-centripète (qui, rappelons-le, incarne aussi un enracinement des membres de la famille dans le monde). Si la perte de ce point de repère existentiel qu'est la maison est, dans un premier temps, relative – car après cette période de vagabondage avec ses camarades, Akira retrouve un sens de la responsabilité envers sa famille en voyant le regard de Yuki plein de détresse qui tire sur la manche de son pull – elle est irrémédiable après la perte des fonctions premières de leur maison et elle l'est d'autant plus suite au décès de Yuki, l'appartement étant désormais indissociable de l'accident mortel de celle-ci. Après l'accident, Akira se retrouve désorienté dans une rue commerçante, peut-être pour chercher une aide qui ne se présente pas ou pour s'éloigner le plus possible de cet appartement où le drame a eu lieu. Nous ne voyons pas son trajet de l'appartement à la rue, ce qui est très inhabituel dans ce film où tous les déplacements sont signifiés : cela nous conforte dans l'idée que l'appartement est définitivement devenu centrifuge pour Akira qui s'en retrouve comme expulsé après avoir constaté l'immobilité de Yuki. Nous ne revoyons plus non plus l'appartement du reste du film, renforçant cette impression de perte définitive de la maison-centripète : la dernière image que nous voyons d'Akira, Kyoko, Shigeru et Saki est un plan de demi-ensemble immobile et surexposé, dans un espace public, la rue, au centre duquel les enfants marchent de dos : bien qu'unis, ils montrés déracinés (image 2).

1 LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck., Paris, 2005, 159 p., p.113

2 *Ibid.*, p.141



Image 2 Nobody Knows 2'13'24

En observant la nature des déplacements d'Akira à l'extérieur de la maison, nous constatons deux points de rupture annonciateurs de son rejet des responsabilités qui sera accompagné par une fuite de l'appartement vers les espaces publics. Sa fuite quotidienne de la maison crée alors des tensions au sein de la fratrie dépendante de lui ainsi que la détérioration de l'appartement, qui signifie également la dégradation du statut psychologique et émotionnel de la maison pour les enfants. Peu de temps après le départ définitif de Keiko, Akira, de bonne volonté, prend en main ses frères et sœurs, notamment en animant une discussion enfantine autour d'un repas. Mais lors d'une discussion avec Kyoko en faisant la vaisselle, il est question de leur mère qui ne revient pas au moment prévu. Deux plans nous montrent alors Akira à l'extérieur de la maison, inactif et comme en pleine réflexion, situation que nous n'avons pas encore vue. Nous le voyons dans un plan moyen, de deux-tiers, assis seul sur un banc dans le parc, mais les cris d'enfants nous indiquent que celui-ci n'est pas désert (image 3a). Il s'enfonce alors dans le banc en ramenant ses genoux contre lui. Le second plan le montre tout aussi inactif, dans un des ces « plans-motifs », ce qui rend le changement d'attitude d'autant plus visible : sur le plan de d'ensemble composé de la rivière dans la partie droite de l'image et de la rue dans la partie gauche, nous voyons Akira, le menton posé sur le muret bétonné, à regarder la rivière (image 3b). Au moment où Akira repart dans la direction de l'appartement, donc vers la profondeur de champ, nous entendons le début d'une conversation téléphonique au cours de laquelle Akira apprend que sa mère a changé de nom. C'est seulement après ce plan d'ensemble que nous voyons Akira à la cabine téléphonique. Sachant que le carrefour où se trouve la cabine téléphonique se situe plus près de la ville que de la petite rue longeant la rivière (nous le savons grâce à la récurrence de la succession des « plans-motifs » qui montre le trajet de la ville à l'appartement), nous comprenons que l'immobilisme d'Akira dans ces espaces urbains succède cette conversation. Pressentant que sa mère ne reviendra plus et que, par

conséquent, la responsabilité totale et durable de ses frères et sœurs lui revient, Akira commence à tarder à revenir chez lui, entamant le processus de délitement de la maison-centripète.



Image 3a Nobody Knows 54'10



Image 3b Nobody Knows 54'26

Mais la séquence qui marque de manière plus claire encore le bouleversement de la manière d'être d'Akira à l'extérieur de l'appartement, qui annonce son investissement futur des espaces publics dans le but de fuir l'appartement – synonyme de responsabilités envers ses benjamins – et qui causera le délitement momentané de la famille, est la séquence au cours de laquelle Akira, en rentrant de ses courses, tombe sur un petit ballon rouge dans un parc désert. La mise en scène exprime alors le retour d'Akira à des préoccupations plus adaptées à son âge, mais qui impliquent inéluctablement la perte de contrôle de la situation. Après la séquence au cours de laquelle Akira, pour l'anniversaire de Yuki, accompagne celle-ci se promener pour la première fois en ville, l'hiver, nous voyons Akira, cadré dans un plan moyen de face, descendre les marches de l'escalier le menant à l'appartement, la tête vers le sol (image 4a). Le sac en plastique qu'il porte de sa main droite ainsi que le décor (les escaliers qu'il emprunte pour aller en ville) nous indiquent qu'il vient de faire des courses. Alors que son regard était jusque là hermétique à son environnement extérieur lorsqu'il se déplaçait pour accomplir des tâches dépendant de sa responsabilité du foyer, Akira s'arrête, relève la tête et regarde dans le hors-champ gauche de l'image, comme attiré par quelque chose. Le plan suivant nous révèle l'objet de sa curiosité : cadré en plan d'ensemble fixe, Akira s'approche d'une petite balle rouge abandonnée au sein d'un parc désert (image 4b). Le rouge de la balle fait écho au manteau rouge de l'enfant, seules taches de couleur dans la terne lumière d'hiver. Irrémédiablement attiré par la balle, Akira se penche, et, sans hésitation, se baisse, ramasse la balle et regarde autour de lui. Le gros plan suivant, en plongée sur la main d'Akira qui tient la balle puis qui la fait sauter dans sa main gauche, occasionne une forte contraction de l'espace, signifiant que l'attention d'Akira est désormais entièrement focalisée sur cette balle rouge, symbole par excellence de l'enfance

(image 4c). Le sac de victuailles, que nous ne revoyons plus de la scène, a laissé place à la balle rouge.



Image 4a Nobody Knows 1'05'22



Image 4b Nobody Knows 1'05'33



Image 4c Nobody Knows 1'05'48

L'enchaînement rapide des cinq plans suivants ainsi que le dynamisme du cadre, les faux-raccords volontaires et la perte régulière du point, liée aux déplacements désordonnés et frénétiques d'Akira qui lance et rattrape la balle puis qui joue au base-ball en s'aidant d'une branche, expriment alors une perte totale de contrôle du point de vue de ses responsabilités, mais aussi une jouissance de la liberté et de l'enfance volée désormais retrouvées. Plusieurs mouvements rapides de la caméra au sein d'un même plan cadrent consécutivement le visage heureux d'Akira et la balle, créant ainsi un lien logique entre le bonheur d'Akira et cette balle, symbole de l'enfance retrouvée (images 4d, 4e, 4f et 4g). Dans cette scène, la libération momentanée d'Akira se manifeste donc par une rupture d'ordre esthétique : d'une mise en scène calme, fixe et contrôlée exprimant l'autodiscipline d'Akira, nous passons à une mise en scène dynamique, frénétique et peu lisible. Dans le dernier des cinq plans, Akira, de dos, lance la balle en l'air avant de s'avancer vers la caméra. Cette dernière ne fait pas le point sur lui, rendant l'image totalement floue, ce qui métaphorise la perte de tout cadre

comportemental à propos d'Akira, conduisant à un avenir incertain. Dans *Poétique de la ville*, Pierre Sansot notait déjà que le ballon est l'élément perturbateur typique : « *Le ballon* représente l'élément perturbateur par excellence. Il roule de pied en pied, il salit les vêtements de l'adulte et *il vient un moment où on ne peut plus le capter*, l'arrêter dans sa course folle. Bondissant, glissant, désinvolte, il représente la liberté et la mobilité au milieu de la pesanteur appliquée de la ville. *La gratuité du square ne se manifeste pas tant dans la spontanéité de la vie végétale que dans les rebonds imprévisibles d'un ballon* qui, bientôt, n'appartient à personne, et voudrait s'élever au-dessus de la ville, dans un véritable mouvement ascensionnel. »¹ Le fait que Akira se détache de ses responsabilités d'adulte envers sa fratrie à partir de cette scène au cours de laquelle il cède aux préoccupations de son âge en jouant avec une balle abandonnée est hautement significative de son désir d'insouciance frustré.



Image 4d Nobody Knows 1'05'58



Image 4e Nobody Knows 1'06'07



Image 4f Nobody Knows 1'06'13



Image 4g Nobody Knows 1'06'17

1 SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Payot&Rivages., Paris, 1996, 625 p., p.506

La suite de cette séquence qui marque le début du détachement d'Akira de sa famille et de sa maison nous fait comprendre que, de cause à effet, l'abandon des responsabilités d'Akira, qui cède aux jeux de son âge, annonce le début de la dégradation de la cellule familiale : Kyoko découvre que l'écriture sur les cartes de vœux de Noël n'est pas la même que celle de l'année passée et en déduit ainsi que son grand frère leur cache la vérité sur l'abandon de leur mère ; Yuki, trop petite pour atteindre une tasse dans un placard, prend une chaise et monte dessus, anticipant sa chute mortelle à la fin du film ; en jouant sur le balcon, Shigeru enfreint pour la première fois la règle ultime de sa mère : ne pas sortir dehors. Pendant ce temps, Akira, marchant vers l'appartement sur la rue commerçante, est revenu sur « le droit chemin » en abandonnant la balle et en reprenant son sac de victuailles. Mais en chemin, il cède de nouveau à la tentation en entrant dans une boutique de jeux vidéos pour observer les adolescents de son âge jouer à des jeux de courses automobiles. Le plan suivant, plongé dans la nuit, nous indique que Akira y a passé beaucoup de temps : avant qu'il entre dans la boutique, il y avait encore du soleil sur le sol de la rue et en ressortant de la boutique sur cette même rue piétonne, il fait nuit. Akira est alors encore habité par les courses automobiles virtuelles qu'il vient de regarder : zigzaguant parmi les passants en imitant les bruitages des courses automobiles virtuelles avec sa bouche, il s'enfonce, dos à la caméra, dans la profondeur de champ de la rue filmée en plan de demi-ensemble. Dans *Nobody Knows*, les changements d'itinéraires, de démarche et d'être à l'espace public d'Akira témoignent d'un basculement psychologique, conduisant aussi à un basculement du statut de la cellule familiale et de la maison : un temps centripète car abritant encore une communauté familiale solide, dont Akira se sent malgré tout responsable, la maison devient centrifuge pour celui-ci lorsque le poids des responsabilités devient trop lourd à porter seul.

Dans *Une affaire de famille*, il s'agit de mettre en scène des enfants désœuvrés car déscolarisés. Même si Shôta et Juri sont souvent occupés par le vol à l'étalage en équipe, ils passent aussi une majorité de leur temps à l'extérieur, à errer dans les parcs ou sur la promenade le long de la rivière Sumida. Akira et Shôta sont dans la même tranche d'âge, c'est-à-dire au tout début de l'adolescence. Et tout comme Akira, Shôta n'a pas de repères parentaux nets. Pour Akira le repère parental, qui est aussi profondément lié au sentiment de la maison-centripète au sens où il incarne la sécurité et l'identité, est inexistant : sa mère ne passe que furtivement à l'appartement avant de disparaître définitivement. Pour Shôta, cette sécurité parentale est bien existante au sein du foyer : Osamu et Nobuyo, bien qu'ils ne soient pas ses parents biologiques, demeurent des adultes responsables, aimants et protecteurs. Mais le repère parental au sens de la construction identitaire est vacillant : jusqu'à la fin du film, ayant conscience d'avoir été volé sur un parking par Nobuyo et

Osamu lors d'un vol à l'étalage, Shôta refuse d'appeler Osamu « Papa », et ce, malgré l'insistance de ce dernier. Et tout comme Akira, ou comme Saki, la sœur aînée dans *Notre petite sœur* qui doit s'occuper de ses benjamines après le départ prématuré de ses parents, Shôta se voit attribuer un responsabilité inattendue envers une personne plus jeune : celle de veiller sur Juri, comme un grand frère. C'est justement en prenant conscience de sa responsabilité envers Juri qu'il remet en cause l'éthique et le mode de vie de la communauté à laquelle il appartient. C'est parce qu'il ne souhaite pas que Juri devienne à son tour une voleuse que Shôta se fait volontairement attraper par les vendeurs du supermarché dans lequel il venait de voler des oranges.

Significativement, c'est à partir du moment où il commence à douter de la moralité des actes illégaux de sa famille qu'il fuit la maison pour se réfugier dans une carcasse de voiture, garée sur un parking abandonné et désert. Alberto Eigner écrit ainsi : « Un espace public anonyme devenu désaffecté saura par son investissement se transformer en espace privé. L'important est de situer un refuge où l'intime trouvera une place pour s'y déployer. »¹. La première fois que nous voyons le refuge de Shôta, c'est lorsque ce dernier le montre à Juri. Lui faire découvrir son refuge témoigne alors d'une marque de confiance. C'est à cet endroit qu'il la questionne sur la maltraitance familiale qu'elle a subi, mais celle-ci continue de la nier. Lorsque nous voyons Shôta s'y réfugier une deuxième fois dans le film, c'est pour se tenir à l'écart de la maisonnée qu'il commence à remettre en question après que Juri l'ait accompagné avec Osamu voler des cannes à pêche. Ponçant une pierre comme la première fois où il se trouve dans son refuge, Shôta est rejoint par Osamu. Ce dernier entre indécemment dans la voiture, brisant la quiétude du repère de Shôta. Osamu insiste pour que le garçon l'appelle « Papa », mais ce dernier refuse toujours. Comme en témoigne la fuite de Shôta vers un espace public oublié en se réfugiant dans cette voiture abandonnée garée sur un parking désert, c'est lorsqu'il ne se sent plus en phase avec la maisonnée, quand il se désolidarise de la famille en la mettant en cause, que la maison d'Hatsue devient centrifuge pour le garçon.

Si la fuite de Shôta vers l'espace public à partir du moment où il ne se sent plus en harmonie avec la communauté familiale habitant la maison d'Hatsue est de courte durée, l'éloignement d'Akira de l'appartement est plus conséquent pour la cellule familiale. Le décentrement intérieur d'Akira, lié au poids trop lourd de ses responsabilités, entraîne une fuite de l'appartement vers les espaces publics environnants, occasionnant la perte de la maison-centripète. Ce sentiment centrifuge qui anime Akira vis-à-vis de la maison se couplera alors avec la perte des fonctions physiologiques de cette dernière, accentuant le mouvement centrifuge de la maison.

1 EIGUER Alberto, *L'inconscient de la maison*, Dunod., Paris, « Idem », 2004, viii+162 p., p.106

b) *La perte des fonctions premières de la maison : transfert de l'espace domestique à l'espace public*

Dans *Nobody Knows*, l'appartement, la « maison » des quatre enfants, perd non seulement sa fonction de refuge psychologique et de point de repère existentiel – puisque Akira ne cherche, pendant un temps, qu'à la fuir – mais il perd aussi ses fonctions premières, c'est-à-dire sa faculté de pouvoir répondre aux besoins physiologiques des habitants. Cette déchéance totale de la fonctionnalité de la maison dans *Nobody Knows* se fait par étapes. Tout commence par Kyoko, qui, au retour d'une expédition insouciant dans un parc avec ses frères et sœur pour récolter des graines et les semer dans des pots de nouilles instantanées au printemps, prévient Akira qu'elle n'arrive plus à allumer la lumière dans la pièce principale. Akira, qui était en train de montrer à Yuki et Shigeru comment semer des graines sur le balcon, se lève, essaie à son tour d'allumer la lumière, enlève l'ampoule et la secoue pour savoir si celle-ci est cassée. Kyoko lui dit alors en hors-champ que, dans la salle de bains, l'électricité ne fonctionne plus non plus. A ce moment de l'histoire, Akira, qui avait auparavant abandonné ses frères et sœurs en réinvestissant les espaces publics avec ses compagnons, s'est de nouveau rapproché de sa famille en constatant le regard plein de détresse de Yuki. Ce revers de fortune intervient donc à un moment où la communauté familiale est de nouveau soudée. Mais nous comprenons que ces nouvelles difficultés vont de nouveau dégrader les liens de la fratrie et que la situation va nettement s'aggraver puisque cela implique qu'il n'y a plus de lumière, plus de machine à laver, mais surtout, plus de réfrigérateur où stocker de la nourriture fraîche.

Si cette annonce est un choc pour le spectateur, celui-ci y était tout de même préparé par des signes avant-coureurs. En effet, quelques minutes plus tôt dans le film, au moment où Akira, totalement désolidarisé de sa famille, amenait ses camarades de jeux vidéos dans l'appartement aux dépens du bien-être de sa fratrie, un insert nous montrait un dessin sur un papier administratif où il est écrit : « Votre facture d'électricité reste impayée. ». Quelques minutes plus tard, un monsieur frappe à la porte de l'appartement alors que les trois benjamins s'y trouvent et que Akira y revient. N'ayant aucune réponse, ce monsieur dépose une lettre, sans doute une ultime mise en garde avant la coupure d'électricité effective. C'est après cette visite que Akira renoue avec ses frères et sœurs et qu'il les reprend en main.

La constatation de la coupure d'électricité par Kyoko clôt la période printanière du film. Un fondu au noir et un changement d'ambiance lumineuse et sonore nous indiquent qu'une ellipse a eu lieu et que nous sommes désormais en été. Cette séquence d'ouverture sur la saison estivale, vers la fin du film, dépeint le nouveau quotidien des enfants, désormais privés d'eau courante en plus d'être privés d'électricité. Nous comprenons que leur appartement ne répond plus à leurs besoins

physiologiques car ils réinvestissent les espaces publics, en particulier le parc, pour y subvenir. Ainsi, après un bruit de chasse-d'eau, nous voyons Shigeru sortir en courant des toilettes publiques du parc dans un plan d'ensemble (image 5a). Ces toilettes sont situées au bord du cadre. Le spectateur, ayant eu le temps de s'adapter au plan pendant quelques secondes, ne s'attendait pas à voir sortir Shigeru de celles-ci. Les plans suivants nous montrent Akira remplir un seau au robinet du parc où Shigeru l'y rejoint. Si, comme les passants, nous pouvions d'abord penser naïvement que Shigeru était allé aux toilettes lors d'une simple promenade avec ses frère et sœurs, les plans suivants montrant la débrouillardise d'Akira nous font comprendre que cette sortie est de l'ordre de la nécessité. Trois gros plans se succèdent : un premier sur un robinet bloqué par une tong pour le laisser ouvert (image 5b), un second, qui est le contrechamp en contre-plongée sur Akira en sueur (image 5c), et un dernier sur le pied nu d'Akira, mouillé par l'eau de la fontaine publique (image 5d). Ce n'est qu'après cette succession de plans qu'un moyen recadrant l'activité d'Akira nous confirme ce que nous devinions déjà : accroupi, Akira attend que le seau d'eau soit rempli pour le ramener à l'appartement, comme les deux bouteilles pleines à côté de lui (image 5e). Il lève la tête et regarde dans le hors-champ gauche de l'image. Le plan suivant nous montre Saki, le nez plongé dans l'écran de son mobile, aussi indifférente que les autres occupants du parc sur les activités des enfants (image 5f). Un plan d'ensemble en légère plongée sur le parc rendent Akira, accroupi à la fontaine, Shigeru, qui traverse le champ en s'arrêtant momentanément à côté d'Akira qui l'ignore, et Saki, à l'arrière-plan, anonymes et furtifs, comme les autres passants du parc (image 5g). Le plan d'ensemble en plongée sur le carrefour qui mène à l'appartement, suit ce même plan : Akira porte le seau et Shigeru une bouteille (image 5h). Ils croisent deux passants qui ne sont pas le moindre du monde interpellés par les charges étranges des enfants.



Image 5a Nobody Knows 1'30'40



Image 5b Nobody Knows 1'31'11



Image 5c Nobody Knows 1'31'12



Image 5d Nobody Knows 1'31'17



Image 5e Nobody Knows 1'31'21



Image 5f Nobody Knows 1'31'26



Image 5g Nobody Knows 1'31'34



Image 5h Nobody Knows 1'31'45

Mais c'est le plan de demi-ensemble suivant qui est le plus évocateur du comportement déconcertant et inquiétant des enfants et qui illustre le mieux la perte des fonctions premières de leur « maison » : nous y voyons Akira, de nouveau accroupi devant la fontaine d'eau remplissant le seau en bloquant le robinet de sa tong (indiquant que ce rituel est devenu une habitude), Shigeru buvant de l'eau à la fontaine supérieure au robinet qu'utilise Akira, Yuki, qui se brosse les dents et

Kyoko, qui étend le linge sur des jeux d'enfants, en arrière-plan (image 6). Pour autant, ce comportement révélateur de la situation de détresse des enfants ne poussent pas les passants du parc à ouvrir les yeux et à s'inquiéter de leur sort. Saki est toujours assise sur un banc, le regard fixé sur son portable, et ce n'est que la sollicitation de Shigeru qui va la faire entrer dans le quotidien des enfants. Celui-ci lui demande : « Qu'est ce que tu fais ? Tu ne vas pas à l'école ? », elle lui répond que non, ce à quoi Shigeru répond « Moi non plus j'y vais pas. ». Il s'éloigne du centre du plan de demi-ensemble sur Saki de profil, assise sur le banc, se cache derrière un arbre au bord du cadre pour observer un nid de cigales et demande à Saki si elle savait qu'il y en avait un à cet endroit, créant ainsi une complicité avec son interlocutrice. Cet échange, fondé sur le constat de l'exclusion similaire de la société, au sens où ni l'un ni l'autre ne va à l'école, suffit à créer le lien entre Saki et la fratrie. En effet, la suite de la scène nous montre l'entrée de Saki dans le monde des enfants. Sur le chemin du retour, Saki et la fratrie s'arrêtent dans les escaliers qu'Akira avait si souvent gravis ou descendus pour se réapprovisionner en ville. L'escalier n'est plus exclusivement lieu de passage fonctionnel, mais désormais également terrain de jeux : les cinq enfants réinvestissent ce lieu de passage en y jouant à « pierre-feuille-ciseaux », seau, bouteilles d'eau et panier à linge à la main : le contraste entre le jeu et les tâches domestiques est ainsi exprimé par ce plan (image 7). Par la suite, Saki accepte d'accompagner les enfants dans leur appartement et, constatant la situation dramatique (l'appartement délabré, le papier officiel indiquant que l'eau courante a été coupée, le réfrigérateur éteint et presque vide dans lequel Akira stocke pourtant quelques vivres), reste avec eux. Tout comme elle, nous sommes saisis par la précarité très avancée de la fratrie, à laquelle nous n'étions pas préparée à cause de l'ellipse entre la coupure de courant et cette séquence.



Image 6 Nobody Knows 1'32'02



Image 7 Nobody Knows 1'33'18

Ainsi, c'est pendant l'été, dans la dernière partie du film donc, que l'appartement ne répond plus à ses fonctions premières. Les tâches domestiques – laver et sécher le linge – ainsi que les besoins physiologiques et hygiéniques – aller aux toilettes, se laver les dents, se laver les cheveux (Akira dit à Saki qu'il s'est lavé les cheveux au parc) –, par définition restreints à l'espace domestique, sont déplacés vers un espace public, le parc. La maison devient alors doublement centrifuge pour les enfants : elle les pousse à sortir par nécessité, par survie, et elle les pousse à sortir, en particulier Akira, car elle n'incarne plus le noyau psychologique équilibrant et harmonieux. Si les tensions entre Akira et ses frères et sœurs s'étaient apaisées à la fin du printemps et au début de l'été, l'aggravation de la précarité des enfants, liée à la coupure d'eau et d'électricité ainsi qu'au manque de ressources, recommencent progressivement à déliter la cellule familiale. Dans un premier temps, les sorties au parc pour se réapprovisionner en eau étaient certes centrées sur la nécessité, mais elles équivalaient aussi à un moment d'insouciance et à une libération physique pour les petits, jusque là enfermés dans l'appartement dans le but de garder leur existence secrète. Elles étaient aussi parfois l'occasion d'un amusement comme le montre le plan sur le « pierre-feuille-ciseaux » des enfants ou la scène des cinq enfants poursuivant du pollen sur un terrain vague. Mais par la suite, la précarité perdurant et Saki ne rendant plus visite aux enfants, les tensions réapparaissent, la cellule familiale se délite de nouveau et l'appartement redevient un endroit chargé de négativité psychologique pour les enfants. Shigeru, pour qui la maison ne semble plus garantir harmonie et sécurité propres à la maison-centripète, fuit l'appartement sans prévenir les autres pour chercher de l'argent sous des distributeurs et pour jouer avec des enfants de son âge dans la rue. Akira, furieux, le retrouve dans la rue. Les tensions entre lui et son petit frère ne s'apaisent pas comme en témoigne le repas de nouilles instantanées lors duquel Akira reste de marbre face à la recherche de contact visuel de Shigeru.

La dernière scène qui réunit l'intégralité des frères et sœurs avant la chute mortelle de Yuki, montre le délitement irrémédiable de la famille, lié à la situation désespérée. Akira, dont la mue signifie son entrée dans l'âge rebelle, est devenu renfermé et agressif envers ses frères et sœurs. Alors que Yuki passe le temps en jouant sur le petit piano rose, Akira lui dit sèchement d'arrêter. Lorsqu'elle lui dit qu'elle doit faire pipi, celui-ci lui réplique, énervé : « Pourquoi t'as pas fait au parc ? Fais dans la salle de bains. ». Yuki refuse et lui demande si Saki, qui, jusque là, équilibrait la fratrie, reviendra. Akira ignore sa question et, tout aussi agressif, reproche à Shigeru, qui arrose méticuleusement les plantes du balcon, d'avoir pris toute l'eau : « On a plus rien à boire ! ». Yuki répète sa question et Akira lui répond sèchement que Saki ne reviendra pas, sans explication ni consolation, tout en commençant à vider l'armoire des habits de leur mère. Kyoko, totalement effacée jusque là (allongée inerte et silencieuse sur le *futon* à côté de Yuki, dans le hors-champ ou

dans l'arrière-plan flou de l'image), se relève, redevient visible à l'écran et arrache les vêtements des mains d'Akira, puisque, pour elle, cette armoire remplie des habits de sa mère était devenue son refuge (régulièrement, elle s'enferme dedans pour se tenir à l'écart des autres). Akira s'adresse à elle avec vulgarité (« Pousse-toi », « Ta gueule ») et finit par sortir de l'appartement avec fureur (il frappe le mur du couloir avec son tee-shirt) après avoir dit à Kyoko, qui s'est enfermée dans l'armoire : « Je m'en fous. Reste là-dedans, imbécile ! » et après avoir reçu les regards interrogateurs et désorientés de Shigeru et Yuki. Rongé par son impuissance face à la situation en tant que responsable de sa famille, Akira commence à écraser ses frères et sœurs en détruisant leur passe-temps (le jardinage pour Shigeru, le piano pour Yuki) et leur dernière attache à l'appartement (les habits de Keiko pour Kyoko). Ce dernier regroupement familial dans l'appartement témoigne donc de l'implosion de la cellule familiale, liée au manque de ressources (les vêtements de Keiko, dernier espoir de gagner de l'argent, sont source de conflit car, pour Kyoko, ils ont encore une valeur affective), au quotidien devenu pesant et compliqué à cause des coupures d'électricité et d'eau courante et à cause de l'absence de Saki, qui rééquilibrait la fratrie et comblait, d'une certaine manière, le manque affectif occasionné par l'absence de la mère. Comme nous l'avions expliqué précédemment, le fossé communicationnel et la dislocation de la cellule familiale se manifestent par un montage isolant chacun des membres de la fratrie ; aucun plan d'ensemble exprimant la cohésion du groupe ne montrera plus la fratrie réunie avant la mort de Yuki. La confrontation des personnages s'exprime en effet par les multiples champ-contrechamp sur les personnages, soulignant ainsi la rupture émotionnelle au sein de la fratrie.

Dans *Nobody Knows*, les quatre enfants ne seront jamais expulsés de leur appartement, mais les coupures d'eau et d'électricité rendent ce lieu inapte à remplir les fonctions pour lesquelles il a été conçu. Cette faillite de la fonctionnalité transforme ainsi la « maison » en simple abri contre les intempéries et les regards, ce dernier aspect étant l'unique différence entre la situation des enfants et celle d'une personne sans domicile fixe ayant trouvé refuge dans la rue. Les tâches domestiques étant reléguées à l'espace public – le parc – et la possibilité de répondre aux besoins physiologiques (se laver, boire, manger des aliments frais, faire ses besoins) n'existant plus, l'appartement des enfants ne correspond même plus à la définition de la maison réduite à sa pure fonctionnalité. Pour les enfants de *Nobody Knows*, la maison n'existe plus, ni en tant que repère psychologique équilibrant abritant une cellule familiale harmonieuse, ni réduite à sa pure fonctionnalité, c'est-à-dire répondre aux besoins physiologiques de ses habitants. Le délitement de la maisonnée ainsi que le déplacement du quotidien domestique vers les espaces publics rendent donc cet appartement doublement centrifuge.

B) Le microcosme de la maison en miroir au macrocosme de la société : la perte de la « maison-centripète » comme métaphore politique

Les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda mettent en scène des familles dysfonctionnelles et des familles réinventées. Ces familles, fondées sur des liens biologiques ou non, vivent généralement dans une maison, qu'il s'agisse d'un appartement ou d'une maison traditionnelle, qui est en elle-même un microcosme au sein du macrocosme. Autrement dit, ces familles ont des règles et une économie propres, qui ne correspondent pas forcément à celles du monde extérieur, à celles de la société, mais qui font fonctionner la communauté.

Plusieurs éléments dans la culture japonaise nous invitent à imaginer un jeu d'échelle, un jeu de miroir, entre le monde de la maison et celui de la société dans les drames familiaux de Kore-Eda, qui sont baignés dans ce contexte japonais. Les changements de perspective via des jeux d'échelle sont fréquents dans l'histoire et la culture des jardins japonais, inspirés de Chine, comme de nombreux aspects culturels. En effet, au Japon, les jardins sont tout un art invitant le visiteur à expérimenter le changement de perspective. Comme nous l'explique Augustin Berque dans *Du geste à la cité* : « L'esthétique japonaise, notamment celle des jardins, se caractérise par un usage fréquent du *shakkei*, l'emprunt de paysage. [...] L'intérieur phénoménal, *uchi* [la maison en japonais], se trouve articulé au macrocosme dans une relation valorisante, dont il est le centre. »¹ Dans la réalisation de ces jardins japonais, réservée à une élite, la maison est valorisée par sa position centrale dans le jardin, conçu sur le modèle du macrocosme : l'emprunt de paysage dans la conception des jardins japonais fonde le caractère mimétique de ceux-ci, occasionnant par conséquent un changement de perspective entre le macrocosme de la société, symbolisé par l'espace du jardin, et le microcosme de la maison qui en devient central. Augustin Berque explique ainsi que, dans certains jardins japonais très connus, il n'est pas rare de retrouver des éléments du paysage japonais miniaturisés : « A la combinaison de ces figures mythologiques s'ajoutent des schèmes issus de la représentation de paysages réels, ceux des « lieux célèbres » du Japon lui-même, et aussi de la Chine. Il arrive que la reproduction avoisine l'exactitude d'une réduction d'échelle ; telle la miniature de Fuji-san qui a rendu fameux le Jôshuen du Suizen-ji (à Kumamoto), parc aménagé au XVIIIe siècle, où les répliques de paysages réels sont si nombreuses qu'on l'a surnommé « le jardin des cinquante-trois étapes (du Tôkaidô) ». »² Shûichi Kato parlait également du jardin japonais

1 BERQUE Augustin, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Gallimard., Paris, 1993, 247; 8 p., p.82

2 BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*, Gallimard., Paris, 1986, 314; 15 p., p.81

comme « microcosme de la nature »¹. Imaginer des espaces comme microcosmes au sein du macrocosme et jouer sur le rapport entre les deux par des jeux d'échelle sont donc, au Japon, des pratiques intellectuelles courantes, formées par l'art des jardins japonais et par leur mimétisme occasionnel du macrocosme.

Mais ces jeux d'échelle et d'imbrication des microcosmes et du macrocosme ne sont pas seulement propres à l'art des jardins dans la culture japonaise. Effectivement, le jeu de miroir entre le microcosme de la maison et le macrocosme de la société est le fondement de nombreux systèmes japonais. Il est bien connu que le monde du travail japonais repose sur un paternalisme poussé lié au fait que l'entreprise est considérée comme une grande famille. Ce modèle familial appliqué à l'entreprise est un héritage du système communautaire d'entre-aide des villages, encore largement d'actualité avant l'urbanisation massive du pays, qui s'accélère au début du XX^e siècle avec le développement économique du pays². Jacques Pezeu-Massabuau explique que ce modèle structural de la famille ne s'applique pas qu'au travail, mais à tous types d'associations au Japon : « Le fait essentiel est la persistance du modèle familial dans tous les types d'associations ; c'est moins la famille elle-même (jadis trop vaste, aujourd'hui distendue) qui forma la base du corps social, que son modèle, appliqué à tout groupement, où le sens des obligations d'homme à homme (et la hiérarchie où elle s'exprime) remplace le lien du sang. »³ Par conséquent, l'État japonais est lui-même pensé par rapport à la structure familiale : les Japonais, notamment la classe politique, aiment penser que le Japon est une grande famille, d'où aussi le fort nationalisme du Japon⁴. Cela fait aussi écho à la conception de la ville par l'humaniste du Quattrocento Leon Battista Alberti, qui écrit dans *De la familia* : « la cité est une très grande maison, et [...] inversement la maison elle-même est une toute petite cité », concevant ainsi la famille comme un système autonome, en miroir au système de la société⁵.

En plus de la tradition des jardins japonais construits sur le modèle du macrocosme et du modèle familial appliqué à plusieurs domaines de la société japonaise, l'invitation à penser la famille en miroir à la société dans les drames familiaux de Kore-Eda est également présente au sein même de l'histoire du cinéma japonais. Effectivement, cette tendance à représenter la cellule familiale comme baromètre de l'état de santé de la société japonaise est une des thématiques

1 KATŌ Shūichi, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, CNRS éditions., Paris, 2009, 271 p.

2 TAKAHASHI Nobuo, « Le développement de l'urbanisation au Japon », in *L'Espace géographique*, n° 2, vol. 9, 1980, p. 105-119.

3 Bonnin Philippe et Pezeu-Massabuau Jacques, *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*, CNRS éditions., Paris, 2017, 494; 16 p., p.113

4 Ogino Fumitaka in : Sabouret Jean-François, *Japon, peuple et civilisation*, La Découverte., Paris, 2004, 232 p., p.40

5 In : Cassani Alberto Giorgio et Paoli Michel, *Les « Livres de la famille » d'Alberti : sources, sens et influences*, Classiques Garnier., Paris, 2013.

récurrentes dans l'histoire du cinéma japonais, qui perdure encore aujourd'hui. Comme nous l'avions expliqué tout au début de ce travail, Kore-Eda est apparenté à la « Nouvelle Vague Rikkyo », mouvement cinématographique fondé sur une même génération – celle qui a commencé le cinéma dans les années 1990 au Japon –, qui s'est inspirée de l'enseignement à sensibilité française du professeur Shigehiko Hasumi. Les films de ces cinéastes sont stylistiquement différents, mais thématiquement parlant, la cellule familiale représentative de la société japonaise y est très présente. Benjamin Thomas dans *Le cinéma japonais d'aujourd'hui* explique également que les questionnements sur la société contemporaine japonaise passent notamment par la représentation de familles déchirées ou détruites dans les films japonais contemporains¹.

La « Nouvelle Vague Rikkyo » s'inscrit alors dans l'héritage du genre cinématographique du *shomin-geki* des années 1950, dont Yasujirô Ozu et Mikio Naruse sont les éminents représentants, et qui, avec le *jidai-geki*, les « films de costumes », était l'un des deux genres cinématographiques dominants dans l'immédiate après-guerre au Japon. Ces *shomin-geki* étaient produits essentiellement par la Shôchiku, société de production qui était originellement spécialisée dans les spectacles de théâtre *kabuki*, le théâtre populaire et urbain, opposé au théâtre *nô*, « théâtre de cour », sacré et destiné à une classe sociale plus aisée². Les *shomin-geki* mettaient le plus souvent en scène des familles de classes moyennes (Ozu) et défavorisées (Naruse) dans leur vie quotidienne, traitant, en fond, des problèmes de société. La maison, métaphore de la société ayant ses propres règles et sa propre économie destinées à la vie familiale, telle une micro-société, est donc inscrite dans l'histoire du cinéma japonais, d'où est issu le cinéma de Kore-Eda. Ces caractéristiques du *shomin-geki* et de la « Nouvelle Vague Rykkyo » ne sont pas sans rappeler non plus les préoccupations du néoréalisme italien, dont Kore-Eda cultive également des nombreux points communs : le traitement de sujets sociaux sous une forme presque documentaire en est un des aspects les plus évidents.

Tous ces éléments culturels japonais (les jardins, le modèle familial étendu à la société et l'histoire du cinéma dont est issu Kore-Eda) justifient d'autant plus notre démarche de réflexion entre maison et société. Imaginer un jeu de miroir entre la société que décrit Kore-Eda dans ses drames familiaux – qui s'inspirent très clairement de la société japonaise contemporaine – et les familles qu'il met en scène, leur donne alors une portée extrêmement politique du point de vue de notre travail. Dans ce cas de figure, la maison correspond alors à la société, et la famille qui y habite, à l'ensemble de la nation japonaise. Appliquée aux drames familiaux de Kore-Eda, cette démarche conduit à une idée politique forte : la perte de la maison-centripète, si couramment mise

1 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui... op. Cit.*

2 TESSIER Max et MONVOISIN Frédéric, *Le cinéma japonais*, Armand Colin., Malakoff, France, s.n., 2018, 175 p.

en scène dans ces films, équivaut alors à une perte d'ancrage dans la société japonaise dont Kore-Eda s'inspire pour construire l'environnement quotidien des familles. Toutes ces maisons qui ne sont plus en mesure de contenir une cellule familiale harmonieuse et équilibrée renverraient alors à une inhabitabilité de la société japonaise, dont la politique urbaine tend à effacer les particularismes culturels, comme nous l'avons notamment constaté au niveau de l'architecture de ces maisons koreediennes qui participe à l'éclatement familial.

La perte de la maison-centripète pour ces familles entraîne, comme nous l'avons expliqué précédemment, des errances et un réinvestissement des espaces publics : dans le cas de figure du microcosme des familles correspondant au macrocosme de la société, ces errances prennent aussi une envergure très politique. Par la surmodernité de la société japonaise qui efface la réalité temporelle, géographique et culturelle du pays, la nation est comme déracinée et condamnée à errer dans des espaces uniformisés où les particularismes japonais et les traces du passé sont gommés. Benoît Goetz remarquait cet aspect hautement politique à propos de l'habitabilité des maisons. Dans *Théorie des maisons*, il écrivait ainsi : « L'habitat correspond à la réduction de l'habiter au logement, et si le logis permet au moins de s'abriter, il ne permet pas toujours d'habiter au sens d'un « habiter vrai » que nous tenterons de définir en ces pages. L'inhabitabilité n'est pas seulement écologique, elle est politique. »¹ Mettre les déchirements familiaux et la perte du sentiment d'habiter les maisons sur le devant de la scène est peut-être un choix personnel de Kore-Eda, mais c'est aussi une manière de nourrir un point de vue critique sur la société. Mettre en scène des cellules familiales utopiques où les hommes sont absents (*Notre petite sœur*), et qui sont fondées sur des liens autres que les liens du sang ou sur des délits condamnés par la société (*Une affaire de famille*) est aussi une marque d'engagement fort. Dans cette perceptivité de correspondance entre microcosme et macrocosme, cela suggère que la société japonaise serait possiblement épanouie sans le paternalisme qui lui est pourtant inhérent, sans la primauté des liens du sang, défendue par l'État japonais, et sans la condamnation juridique bureaucratique et inhumaine des délits, qui ne prend pas en compte l'aspect humain. Dans *Une affaire de famille*, la maison d'Hatsue abrite une micro-société utopique qui est en fait une image inversée de la société japonaise contemporaine, au sens où elle fonctionne sur le rejet de plusieurs règles inhérentes au système étatique japonais (la condamnation des délits, la primauté de la famille biologique) et au sens où elle défend des aspects rejetés par cet État japonais (les particularismes japonais, les traditions architecturales et familiales, les personnes âgées, l'histoire du pays). Réalisateur de drames familiaux, Kore-Eda est aussi un cinéaste profondément engagé dans la cause humaniste.

1 B. Goetz, *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise. Op. Cit.*, p.12

Dans le fait divers qui a inspiré *Nobody Knows* par exemple, la mère des quatre enfants livrés à eux-mêmes avait été dépeinte par le ministre de la santé et par la presse comme profondément mauvaise et unique responsable de cette situation. Néanmoins, la responsabilité des pères des enfants était passée sous silence. Tout comme celle de l'État japonais : à cette époque, les aides et les droits des mères célibataires étaient presque inexistantes et l'avortement était conseillé¹. Mais dans le film, la responsabilité des pères est pointée du doigt : ils restent indifférents face aux sollicitations d'Akira. Keiko, la mère des enfants, bien que responsable de l'abandon, est aussi montrée comme une mère célibataire désorientée, existentiellement perdue et abandonnée par l'État japonais, mais demeurant avant tout humaine : elle parle avec amertume de sa carrière rêvée de chanteuse inaboutie, pleure en silence le matin alors que les enfants dorment, est alcoolique à cause de ses problèmes ; elle aussi a perdu un point d'ancrage. Garder secrète l'existence des trois benjamins pour trouver un logement est aussi très révélateur de la négligence du système de protection sociale japonais envers les mères célibataires ayant beaucoup d'enfants. Comme il était écrit dans le dossier pédagogique consacré au film : « finalement, au travers de ce cas exceptionnel, c'est l'ensemble du fonctionnement de la société qui se trouve questionné. »² Mettre en scène la cellule familiale au sein de ses espaces quotidiens est un acte politique. Et rendre ainsi visible la responsabilité politique tout en renversant les discours officiels sur les faits divers – en réinjectant un point de vue humaniste – est aussi une stratégie qu'adopte Kore-Eda dans *Une affaire de famille*, ce qui rend ses films d'autant plus engagés contre les pouvoirs publics. Vincent Malausa parle de « films à thèse » et de « films-dossiers » à propos des films de Kore-Eda : « 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. »³. Nous ajouterons à cela qu'il s'agit aussi de films engagés.

Le parcours du cinéaste dans le documentaire est tout aussi éclairant sur l'engagement politique de Kore-Eda dans ses films. Dès ses débuts dans le cinéma, Kore-Eda s'intéresse à des sujets sociaux à portée politique. Effectivement, il commence sa carrière de cinéaste dans la société de production indépendante TV Man Union pour qui il réalise ses premiers documentaires, qui témoignent déjà d'un regard critique sur la société : *However* (1991), son premier documentaire, dénonce le système de protection sociale japonais en retraçant le parcours de deux personnes

1 M. Soller et H. Maeda, *Home drama... op. cit.*

2 ORY Patrick, PAROTTE Rachel, FONCK Vinciane, et al., *Dossier pédagogique de « Nobody Knows »*, Centre culturel Les Grignoux., Liège (Belgique), « Ecran large sur tableau noir », 2005, 28 p.

3 MALAUSA Vincent, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, op. cit.

suicidées après un défaut de sécurité sociale (une des deux personnes était atteinte de la maladie de Minimata après avoir survécu aux bombardements de Tokyo) et *Without Memory* (1996), en retraçant le parcours d'un homme atteint d'une forme rare d'amnésie post-opératoire, dénonce le manque de soutien de l'État et la défaillance de la protection sociale japonaise. Vincent Malausa écrit : « 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. [...] 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. »¹

Aujourd'hui encore, nous décelons de nombreuses traces documentaristes dans ses drames familiaux, tant dans le choix des personnages et des sujets que dans les choix de mise en scène. Dans le dossier pédagogique consacré à *Tel père, tel fils*, Vincent Malausa relève non seulement le style documentaire de Kore-Eda, commun à deux autres réalisateurs de la « Nouvelle Vague Rikkyo », Kiyoshi Kurosawa et Naomi Kawase : « Avec Naomi Kawase ou encore Kiyoshi Kurosawa, il [Kore-Eda] a renouvelé le cinéma nippon par une approche de la fiction tissant des rapports souterrains avec le documentaire – terreau où l'auteur a fait ses premières armes pour la télévision. » mais aussi son implication dans les sujets de société : « Kore-Eda déclare s'intéresser essentiellement « aux gens qui souffrent des dysfonctionnements de la société », filmant des personnages écrasés par un sentiment de perte se confrontant aux logiques de groupe ou de communauté. »².

Nobody Knows est sans doute le film qui comporte le plus de traces du parcours de Kore-Eda dans le documentaire. Ces traces sont aussi présentes dans le reste de sa filmographie, mais de manière parfois moins évidente. Ainsi, le dossier pédagogique du film destiné à des collégiens aborde cette question du documentaire. Par l'intermédiaire d'exercices d'observation, ce dossier invite à prendre conscience de la différence entre un film documentaire et un film de fiction, ce qui est très révélateur de la confusion possible, occasionnée par la limite floue entre documentaire et fiction dans ce film. Il est effectivement écrit : « Dans ses films de fiction précédents, Kore-Eda avait déjà utilisé des techniques propres au documentaire. Dans *Nobody knows*, il va au bout de sa démarche et parvient à brouiller les limites entre fiction et documentaire comme jamais il ne l'avait fait. »³ Dans ce film, nous notons tout de même plusieurs éléments de mise en scène qui s'inscrivent dans la dramatisation du film liée à son caractère fictionnel : l'emploi du *flashforward* en début de film, les anticipations du récit par des indices dans le décor, le décor lui-même, qui n'est pas

1 *Ibid* p.4

2 *Ibid.*, p.2

3 P. Ory, R. Parotte, V. Fonck, et al., *Dossier pédagogique de « Nobody Knows »*, *op. cit.*

simplement un « décor d'ambiance », mais un « décor dramatique », selon les termes d'André Bazin¹, participent à créer une dimension fataliste et dramatique au film. De même que l'usage très fréquent de gros plans sur les pieds, les mains, les objets et les visages accentue l'émotion du spectateur, ce qui est généralement très peu le cas dans le documentaire, puisque le risque de tomber dans le registre pathétique est d'autant plus grand.

Inversement, l'impression documentaire dans le film peut être occasionnée par plusieurs éléments que Kore-Eda reprend souvent dans ses fictions futures. Tout d'abord, beaucoup de ses films, drames familiaux ou non, prennent comme point de départ un fait divers : *Tel père, tel fils* aborde le problème d'échanges de nourrissons qui a sévi dans les maternités japonaises des années 1950 aux années 1970², *Distance* évoque indirectement l'attentat au gaz sarin dans le métro de Tokyo en 1995 par la secte Aum, *Nobody Knows* s'inspire librement du fait divers des enfants abandonnés par leur mère en 1988 à Tokyo³ et *Une affaire de famille* est née d'un fait divers sur une famille qui touchait illégalement des pensions de retraite (dans un entretien avec Hirokazu Kore-Eda, le journaliste qui l'interroge confirme cela en lui disant : « Vous vous êtes lancés dans ce projet parce que vous avez entendu parler de familles touchant illégalement la pension de retraite de leurs parents qui étaient morts depuis longtemps. » puis lui pose une question sur le lien entre *Nobody Knows* et *Une affaire de famille* : « La famille très modeste du film rappelle celle de *Nobody Knows*. Y a-t-il une parenté entre ces deux films ? », ce à quoi Kore-Eda répond : « Oui, dans la mesure où ce film s'attache de près à une famille qui a fait la Une des journaux. »⁴). L'avertissement qui ouvre *Nobody Knows*, bien qu'indiquant la part fictive du film, nous met déjà dans un état de conscience de sa part documentaire : « Ce film s'inspire de faits réels qui ont eu lieu à Tokyo. Mais les détails de l'histoire et les personnages dépeints sont fictifs. ». Même si, nombreux sont ses films étant inspirés de faits divers, *Nobody Knows* est le seul de ses films qui débute par un tel avertissement.

Dans *Nobody Knows*, Kore-Eda filme le plus souvent en lumière naturelle (sauf dans les scènes intérieures de nuit) et ne triche pas sur la superficie de l'appartement : il adapte la caméra à l'exiguïté du lieu. Dans le reste de sa filmographie, le choix du tournage en décor naturel et le

1 BAZIN André, « Le décor est un acteur », in *Ciné-club*, n° 1, 1 décembre 1949.

2 A. Vaulerin, *Au Japon, une vie à rembourser pour un échange de bébés*, art. Cit.

3 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit. p.241 : « Kore-Eda, dans un entretien accordé à Mark Schilling en 1999, parlait de son envie d'adapter un fait divers effroyable survenu en 1991. Dans la réalité, une mère célibataire a bien eu recours au stratagème utilisé par Keiko dans le film. Mais dans les faits, elle n'a pas abandonné sciemment ses enfants, elle a succombé à un accident, et les frères et sœurs ont dû survivre pendant six mois dans l'indifférence la plus totale avant qu'on ne prenne conscience de leur situation. A l'époque de l'entretien, le cinéaste ne semble pas avoir opéré de changement à l'histoire dans son projet d'adaptation. Il déclare simplement vouloir « décrire le Tokyo qui a pu ignorer l'existence de ces enfants pendant six mois. » »

4 M. Condé, *Dossier pédagogique de « Une affaire de famille »*, op. cit.

bannissement total du tournage en studio se confirme. Cette adaptation des équipements audiovisuels aux lieux de tournage rejoint aussi une certaine méthode documentaire. Mais ce sont surtout la direction d'acteurs – et en particulier celle des enfants – et la mise en scène dénuée d'aspect spectaculaire qui rendent les films de Kore-Eda réalistes, au point de rappeler le documentaire. A propos d'*Une affaire de famille*, Michel Condé écrit : « *Une affaire de famille* apparaît d'abord comme une description réaliste, presque documentaire, d'une famille hors-normes. »¹ Cela résulte en partie de l'épure de la mise en scène. Chez Kore-Eda, les mouvements de caméra sont très rares et ne sont jamais virtuoses. Les bandes originales ne sont jamais mélodramatiques et les événements dramatiques (comme les décès) sont mis en scène en toute pudeur. Les signes sont subtiles et délicats. Si Kore-Eda, pour dépeindre les familles, laisse le rythme du quotidien s'installer, ce n'est pas pour autant que les images de ce quotidien ne sont pas significatives : chaque détail est chargé de sens. C'est justement la subtilité de la mise en scène du quotidien qui fait toute la force significative et émotionnelle de son œuvre. Et c'est aussi justement le fait de laisser s'écouler le temps du quotidien dans ses films qui donne un aspect documentaire aux films. Comme l'écrit Vincent Malausa : « 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. »² Mais le quotidien mis en scène par Kore-Eda ne donne pas seulement un aspect documentaire aux films, il y ajoute de la poésie.

Kore-Eda, réputé comme étant l'un des meilleurs metteurs en scène de l'enfance, ne donne jamais le scénario du film aux acteurs enfants à l'avance. Parlant de son expérience pour *Nobody Knows*, il explique sa manière de travailler avec les enfants sur les tournages : « Le scénario était très précis, très écrit, mais je ne l'ai pas donné aux enfants. Je leur murmurais à l'oreille ce qu'ils devaient faire et dire. Certaines scènes sont improvisées (la séquence du parc, celles où ils mangent des nouilles instantanées), mais il y en a moins qu'on ne le pense. »³ Il recherche ainsi à capter une certaine spontanéité et attend que la personnalité des acteurs nourrisse le film. Nous n'avons pas l'impression que les acteurs jouent, nous avons l'impression qu'ils sont eux-mêmes devant la caméra. C'est de cette manière qu'il saisit une certaine authenticité dans les réactions des enfants. Justin Kwedi expliquait que cette méthode de direction d'acteur, qui recherche l'authenticité, participe aussi à donner cette sensation très prononcée du quotidien chez Kore-Eda : « La mise en scène de Kore-Eda capture ainsi sur le vif le quotidien, dans un style documentaire où il se pliera

1 *Ibid.*

2 V. Malausa, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils », op. cit.*

3 P. Ory, R. Parotte, V. Fonck, et al., *Dossier pédagogique de « Nobody Knows », op. cit.*

aux déambulations, réactions et caractères de ses acteurs pour saisir une réelle vérité de l'enfance. »¹

C'est pour ce même souci d'authenticité au niveau du jeu des acteurs que Kore-Eda choisi bien souvent des acteurs non professionnels ou venant d'un autre domaine, ce qui est systématiquement le cas des enfants et parfois le cas d'acteurs adultes comme You (*Nobody Knows* et *Still Walking*), originellement chanteuse, Hiroshi Abe (*I wish, nos vœux secrets, Still Walking, Après la tempête* et dans la série télévisée *Going my home*) qui travaille également dans le mannequinat, ou Masaharu Fukuyama (*Tel père, tel fils* et *The third murder*), qui est avant tout une *pop-star*. Dans un entretien mené par Thierry Méranger à Cannes le 23 mai 2013, le réalisateur affirme en effet : « 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. »² L'intérêt porté aux échanges humains est le fondement de la méthode de direction d'acteur d'Hirokazu Kore-Eda et s'apparente en ce sens à la méthode documentariste qui consiste à se familiariser avec les personnes filmées. Il rapproche lui-même cette méthode documentaire à la méthode appliquée dans la direction des acteurs de ses films de fiction : « 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 »³.

Cette volonté de capter une portion de vie plutôt que d'en construire une artificiellement par un jeu d'acteur trop poussé ou par des effets de mise en scène spectaculaires n'est alors pas sans rappeler tout un pan du cinéma pour qui le champ de l'image ne correspond non pas à une construction qui se limite aux bords du cadre, mais plutôt à une portion du monde réel, perspective qu'André Bazin développera. Ce dernier, s'inspirant de la conception de Leon Battista Alberti, considère l'image comme « une fenêtre ouverte sur le monde »⁴. Lors de ses tournages, Kore-Eda respecte, dans la mesure du possible, la chronologie de l'histoire racontée, ce qui donne une autre dimension authentique et documentaire aux films. Par exemple, dans *Nobody Knows*, l'évolution des enfants, notamment celle, audible d'Akira qui commence à muer, correspond aussi à l'évolution des acteurs. Thierry Méranger explique que ce respect de la chronologie du scénario lors du tournage donne un « effet de réel » supplémentaire reposant sur des « séquences que les acteurs ont eux-mêmes vécues, peut-être comme pourraient, d'une certaine façon, les avoir vécues les

1 J. Kwedi, A. Royer et E. Maurel, *Hirokazu Kore-eda à travers ses films*, op. cit.

2 V. Malausa, *Dossier pédagogique de « Tel père, tel fils »*, op. Cit., p.18

3 Kore-Eda Hirokazu in : *Ibid.*

4 Bazin André, « Peinture et cinéma ». *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf., Paris, 1976, 372 p.

personnages. »⁵ Le parcours de documentariste de Kore-Eda se retrouve encore largement dans ses long-métrages de fiction. Ses méthodes de tournage, son approche de la fiction, ses intérêts, ses thématiques et son style de mise en scène témoignent d'un profond ancrage dans le documentaire social, par lequel il a commencé sa carrière. Son parcours explique aussi son fort engagement dans ses drames familiaux, dans lesquels il n'hésite pas à critiquer ouvertement la gestion gouvernementale du pan social ainsi que certaines idéologies conservatrices persistantes qui contribuent à détruire la cellule familiale.

C) L'espace politique, facteur de déséquilibre de l'espace domestique koreedien

a) L'intrusion insidieuse de l'espace politique à travers le poids des conventions : un modèle familial conformiste remis en question

Dans l'ensemble des drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, nous percevons un positionnement de la part du réalisateur qui paraît de prime abord paradoxal : tout en défendant un modèle traditionnel de la famille reposant sur une communauté de plusieurs générations sous un même toit – dans une maison d'architecture traditionnelle –, Kore-Eda remet parallèlement en cause la trop grande conventionnalité familiale dans le contexte du Japon actuel. Les familles koreediennes liées par le sang ne fonctionnent pas. Au regard de *Notre petite sœur*, qui montre une cellule familiale harmonieuse constituée de quatre sœurs biologiques, nous ajoutons cette précision : les familles biologiques fondées sur le modèle conventionnel de la famille sont celles qui génèrent le plus de tensions et de déséquilibres au sein de la communauté familiale. Nous le comprenons bien dans *Tel père, tel fils* : Ryôta, riche architecte pour qui les liens du sang sont fondamentaux dans sa conception de la famille, rejette Keita malgré les six années passées en commun lorsqu'il apprend que ce dernier a été échangé à la naissance avec un autre petit garçon. Et pourtant, comme nous l'avons expliqué plus tôt, ce foyer n'est pas épanoui, contrairement à la famille des Saiki, qui, malgré l'annonce de l'échange des enfants à la maternité, continue d'aimer le fils non-biologique dans un environnement harmonieux. Justin Kwedi écrit à propos de *Tel père, tel fils* : « Sans aucun simpliste dualisme ni lourde démonstration, il [Kore-Eda] en profite ici pour questionner ce qui doit prévaloir entre amour et liens du sang, pour s'interroger sur la place de

5 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu*, op. cit.

l'enfant au sein du cercle familial, pour démontrer l'inanité des valeurs traditionnelles japonaises dans la société contemporaine, notamment la posture face au travail et la réussite professionnelle à tout prix. »¹ Dans *Tel père, tel fils*, Kore-Eda montre bien que cette primauté des liens du sang détruit la famille. Mais il montre aussi que la conventionnalité du modèle familial – le père qui travaille toute la journée, laissant l'espace domestique à la mère qui prépare les repas, fait le ménage et s'occupe de l'éducation de l'enfant ainsi que de sa réussite –, nuit à l'épanouissement de la famille, au sens où ce modèle, par manque de moments passés en commun, ne permet pas le développement de liens forts au sein de la famille (le père étant la majorité du temps absent). C'est significativement après avoir hérité d'un poste moins prenant dans son entreprise que Ryôta, ayant davantage de temps libre à consacrer à Ryusei, l'enfant des Saiki qu'il a alors échangé avec Keita, se rend compte de l'insignifiance des liens du sang face à son amour filial développé pendant six ans vis-à-vis de Keita.

Dans *Still Walking*, ce sont aussi, en partie, les idées conservatrices et conventionnalistes des grands-parents qui mettent en péril l'équilibre de la famille : c'est à cause d'une vie passée dans le carcan de l'image conventionnelle de la famille qu'une fois à la retraite, Kyohei, le grand-père, se retrouve en si grande tension avec l'ensemble de sa famille. Ayant passé une vie consacrée à une carrière de médecin qui ne lui a pas laissé le loisir de développer de fortes relations avec ses enfants et sa femme, il se retrouve, une fois à la retraite, comme un étranger solitaire au sein de sa propre famille. C'est pourquoi il se réfugie systématiquement dans son ancien cabinet ou qu'il fuit la maison en allant se promener quotidiennement. Tout comme ce vide affectif succédant à une carrière professionnelle réussie, les positionnements conventionnels et dépassés des grands-parents creusent un fossé entre leur génération et celle de leurs enfants. Les grands-parents hiérarchisent par exemple les métiers, ce que dénonce Ryôta. Kyohei reproche à son fils, Ryôta, de ne pas avoir repris son cabinet médical, ce qui lui aurait offert une carrière professionnelle brillante. Les deux grands-parents dévalorisent la carrière de publicitaire de Yoshido (le jeune homme qui a causé la mort de leur fils aîné Junpei en étant sauvé de la noyade par celui-ci) en sous-entendant que les projets professionnels de Junpei étaient plus prestigieux que ceux de Yoshido. Toshiko, la grand-mère, méprise aussi ouvertement le choix de Ryôta, qui s'est marié avec Yukari, veuve de son premier mariage : elle dira de Yukari que c'est une « femme de seconde main ».

Hirokazu Kore-Eda critique avant tout la désuétude de ce modèle conventionnel qui ne s'adapte pas au contexte contemporain du Japon, qui a pourtant profondément muté en un siècle. A travers la critique de ces familles conventionnelles, qui ne parviennent pas à se détacher de certaines

1 J. Kwedi, A. Royer et E. Maurel, « Hirokazu Kore-eda à travers ses films », *art cit.*

idées conservatrices contribuant à détruire l'harmonie des familles, Kore-Eda dénonce aussi les pouvoirs publics, qui se portent garants de cette conventionnalité. En effet, le manque de protection sociale pour les familles qui sortent des clous, les lois et l'attitude des institutions publiques témoignent de ce soutien implicite des politiques pour le modèle familial conventionnel (nous reviendrons plus précisément sur cette question plus tard). A propos de la mère célibataire des quatre enfants dans *Nobody Knows*, Benjamin Thomas souligne la difficulté des familles non-conventionnelles : « Ce tableau d'un Japon qui ne laisse pas s'épanouir naturellement ce genre de foyer parce qu'il est atypique, s'il n'excuse pas le comportement qu'adoptera Keiko par la suite, tente au moins de lui donner des circonstances atténuantes : comment aurait-elle pu avoir la conscience vivace d'être mère dans un monde qui ne légitime pas son rôle sous prétexte qu'il ne s'inscrit pas dans les schémas acceptables ? »¹. Dans *Nobody Knows*, Keiko a elle-même conscience de cette fermeture d'esprit vis-à-vis des familles non-conventionnelles : elle excuse la non-scolarisation des enfants par la menace que représente cet esprit conventionnel pour ces derniers. En effet, au début du film, Kyoko dit à sa mère qu'elle aimerait aller à l'école. Keiko lui répond alors : « Comme tu n'as pas de papa, tu vas te faire embêter. ». Elle souligne ainsi que l'esprit conventionnel sur la famille imprègne une grande majorité de la société et qu'il est, par conséquent, d'autant plus pesant pour les familles qui sortent de l'ordinaire. Alors que l'anthropologue Ruth Benedict, envoyée après la Seconde Guerre Mondiale pour faire un rapport à l'« Office of War Information », relevait déjà ce poids du conformisme en écrivant : « Toutes ces significations s'ajustent à la façon dont les Japonais voient la vie : un monde où l'on se meut avec grande précaution « conformément aux règles. »², Shûichi Katô écrit encore en 2009 : « La présumée « inclination à se soumettre à la tendance générale » de Fukuzawa n'a pas effectivement changé d'un « iota » »³. Les pouvoirs publics s'appuient alors sur cette forte emprise du conformisme sur la société japonaise pour conforter l'image de la famille conventionnelle au sein de ses institutions. Dans ses drames familiaux, Hirokazu Kore-Eda montre que même l'espace domestique n'est pas affranchi de cette forme de contrôle social : cette intrusion des institutions au sein des familles sous forme de conventions pesantes soutenues par le gouvernement, contribue à empêcher l'épanouissement des familles et, par conséquent, conduit à la raréfaction de la maison-centripète. Le facteur principal du délitement des familles et donc de l'espace domestique est l'intrusion des pouvoirs publics sous forme de lourdes conventions (au sens où le gouvernement défend cette conventionnalité), ce qui est un argument éminemment symbolique de l'engagement de Kore-Eda.

1 B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. Cit., p.240

2 R. Benedict, *Le Chrysanthème et le sabre*, op. cit. p.252

3 S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. Cit., p.134

b) L'intrusion concrète de l'espace politique, incarné par les institutions

Chez Hirokazu Kore-Eda, l'intrusion des pouvoirs publics dans l'espace domestique ne se limite pas à la forme abstraite du poids des conventions sociales au sein de la famille. Dans *Une affaire de famille*, c'est aussi l'intrusion concrète des pouvoirs publics dans la cellule familiale, incarnés par la police et les médias qui en sont les porte-paroles, qui achève de déliter l'utopie familiale. Après s'être volontairement fait piégé par deux employés du supermarché, Shôta, qui a sauté d'un muret, est conduit à l'hôpital pour se faire soigner, puis est interrogé par la police : le premier membre de la famille réinventée est aux prises des institutions. Osamu et Nobuyo souhaitent lui rendre visite en toute discrétion, mais prennent peur lorsqu'un policier demande à Nobuyo si celle-ci est la mère de Shôta. Face au policier, ils perdent tous deux en assurance, reculent et se précipitent vers la sortie de la salle. C'est poussé par la menace d'une intrusion de la police au sein de leur espace domestique pour enquêter sur l'accident (ce qui révélerait la présence de Juri, portée disparue), que le reste de la maisonnée (Nobuyo, Osamu, Aki et Juri) quittent définitivement la maison le soir-même. En ce sens, c'est bien l'espace politique qui détruit la maison-centripète de la famille en menaçant de s'y introduire. En effet, cela conduirait irrémédiablement au délitement de la famille, qui, en plus de ne plus avoir de maison où se réunir, accumule des délits condamnables aux yeux de la justice. Mais, à peine sortis de chez eux, une lumière éblouissante éclaire le plan moyen sur les quatre membres restant de la famille qui se trouvent encore devant leur portail. La maison d'Hatsue, auparavant dissimulée, à l'abri des regards grâce au jardin, et vestige traditionnel utopique dans ce lotissement d'immeubles modernes, est finalement révélée, comme le signifie métaphoriquement la lumière qui aveugle la famille (image 8). Un contrechamp sur la police n'est pas nécessaire : hormis la suite de la séquence au cours de laquelle les membres de la famille sont interrogés individuellement, nous comprenons que cette mise en lumière de la famille en fuite correspond aussi au dévoilement à venir des secrets de la famille (en l'occurrence que Nobuyo et Osamu sont liés par le meurtre de l'ancien mari violent de Nobuyo, qu'ils continuent à toucher la retraite d'Hatsue, qu'Hatsue continuait de voir la famille d'Aki à son insu pour réclamer de l'argent, qu'ils « détiennent » Juri, alors portée disparue – qui reste de son plein gré, rappelons-le – et qu'Hatsue est enterrée sous la maison, un autre délit selon la justice.).



Image 8 Une affaire de famille 1'29'45

La mise en lumière de l'espace domestique de la famille détruit totalement la maison-centripète, conduisant au délitement et à la désintégration de la famille. Désormais lieu d'enquête, décryptée et démontée par la police, dévoilée aux yeux du monde par les médias, la maison n'est plus. C'est bien la publication (au sens de rendre public) de l'espace domestique par les institutions politiques qui détruit intégralement la maison. La maison d'Hatsue, qui était autrefois à l'abri des regards car bien cachée, devient l'objet de tous les regards. Après la révélation de la présence du corps d'Hatsue sous la salle de bains, un plan de demi-ensemble nous révèle la transformation de l'espace domestique, désormais espace public, au sens où il devient visible de tous. Ce plan de demi-ensemble montre ainsi une foule de dos, composée de curieux, de perchmen, de caméramen travaillant et de journalistes (image 9). Toute leur attention est tournée vers la maison, dont nous distinguons le jardin dans lequel sont étendues des bâches bleues et où des policiers sont en train d'enquêter. Des banderoles jaunes de scène de crime empêchent quiconque de s'introduire dans la maison en dehors de la police : auparavant centripète pour la famille, la maison d'Hatsue est désormais interdite d'accès. Dos à la maison, face à la foule et à la caméra, un policier impassible monte la garde et deux journalistes présentent le fait divers dans un registre froid, factuel, loin de la chaleur humaine qui se dégageait du lieu pendant l'heure et demi précédente : « Voici la maison où a été retrouvé le corps de Hatsue Shibata. » dit une journaliste. « Sa mort remontait à plusieurs semaines et la police ne néglige aucune hypothèse, y compris celle du meurtre » ajoute-t-elle. La caméra pivote doucement vers la droite. Le positionnement de la caméra place le spectateur du point de vue de la foule curieuse, attirée par le fait divers dont la maison d'Hatsue a été le décor, créant une distanciation étrange avec celle-ci, décor principal de la première partie.



Illustration 1: Image 9 Une affaire de famille 1'34'53

Ayant été baigné pendant une heure et demi dans le cocon protecteur qui est maintenant classé « scène de crime », nous avons peine à croire que cette maison, qui a abrité tant de moments humains, puisse devenir une scène de crime. L'in vraisemblance de la société contemporaine est alors soulignée par la dialectique entre ce plan et l'expérience précédente du spectateur dans la maison : enterrer soi-même un proche âgé est devenu tellement impensable dans une société où les personnes mourantes sont placées dans des hôpitaux pour mourir souvent seules, puis préparées et mises en terre par des salariés inconnus, que c'est l'hypothèse du meurtre qui est évoquée par les journalistes. Hirokazu Kore-Eda nous invite ainsi à adopter un regard critique sur la médiatisation du fait divers et sur l'enquête policière afin de conscientiser le spectateur sur un problème plus profond : celui de l'occultation et de la distanciation de la mort dans la majorité des sociétés contemporaines développées. Dans *Une affaire de famille*, l'intrusion des pouvoirs publics dans la vie familiale et dans l'espace domestiques éclate la famille et fait définitivement disparaître la maison-centripète. Étant rendue publique par l'enquête policière et par les médias, la maison d'Hatsue n'est plus ce cocon sécurisant et confortable de la première partie. C'est donc bien l'espace politique qui déséquilibre l'harmonie familiale, conduisant à son délitement et à l'éradication de la maison-centripète, qui devient objet de curiosité.

c) Une affaire de famille : *aboutissement de la politisation de l'espace du film pour un cinéma engagé contre les pouvoirs publics*

L'engagement politique d'Hirokazu Kore-Eda est présent en filigrane dans toute sa filmographie. De manière plus ou moins évidente, tout le parcours du réalisateur est marqué par un point de vue critique sur la gestion sociale du Japon par le gouvernement. Dans ses drames familiaux, la dénonciation de la surmodernité et des effets du capitalisme, son attachement à certains aspects traditionnels de la famille et son ouverture d'esprit sur le modèle familial témoignent déjà d'un positionnement à contre-courant de la politique menée au Japon. Comme nous l'avons vu jusque là, la mise en scène des espaces quotidiens des familles, de l'espace domestique aux espaces publics, est en grande partie consacrée à cette dénonciation des valeurs défendues par le gouvernement japonais, qui détruisent la maison-centripète, symbole de l'épanouissement de la cellule familiale.

Mais *Une affaire de famille* marque un nouveau tournant dans l'engagement politique du réalisateur. Le ton est plus acerbe, la critique des pouvoirs publics est plus directe et toute une stratégie de mise en scène est mise en œuvre pour inviter le spectateur à se positionner aussi contre ces pouvoirs publics japonais, stratégie caractéristique du cinéma engagé. L'explication du cinéma engagé par Amanda Robles correspond en tout point avec ce que met en œuvre Kore-Eda dans *Une affaire de famille* : « Fondé sur la libre initiative, le cinéma engagé offrirait donc la possibilité d'un contrechamp social via la construction de nouvelles représentations : il s'agit de changer le cinéma pour changer le monde, mais aussi et avant tout le regard du spectateur. Non pas informer mais contre-informer, non pas divertir mais mobiliser par le biais d'un argumentaire en images et en sons ; s'en remettre à la force de ceux-ci pour défendre sa vision du monde et induire un passage à l'action. » La mise en scène de l'espace dans *Une affaire de famille* exprime de façon très claire le passage à l'offensive dans l'engagement du réalisateur et en devient même un outil. Dans un entretien figurant dans le dossier de presse du film, le journaliste qui interroge Kore-Eda note cette intensification de l'engagement du réalisateur en parlant de « colère » : « Vers la fin, on est bouleversé par l'explosion de la famille. On n'avait pas vu une telle colère à l'égard de la société dans vos derniers films... ». Confirmant la radicalisation de son engagement dans *Une affaire de famille*, Kore-Eda répond : « C'est vrai, sans doute pas depuis *Nobody Knows*. Je crois que c'est la colère qui, pour ce film, a été le sentiment moteur. Depuis *Still Walking*, j'ai adopté un regard plus intime, et quand j'ai terminé *Après la tempête*, j'ai cherché, au contraire, à m'intéresser de nouveau à un point de vue plus large sur la société et à moins m'inscrire dans une forme d'approche intimiste. On pourrait dire, en un sens, que je reviens à mes débuts. » La critique sociale a ainsi

toujours été présente dans le parcours du cinéaste, mais la critique devient inhabituellement plus directe, violente et assumée dans *Une affaire de famille*. La remise en cause de la conventionnalité, de l'administration et du pouvoir japonais y devient plus frontale : la mise en scène de l'espace au sein du film l'exprime et y contribue.

Comme le remarque Thierry Méranger, avant *Une affaire de famille*, le monde du travail, qui fait pourtant partie du quotidien des membres adultes des familles, était en partie occulté. S'il était visible à l'écran dans *Tel père, tel fils*, dans *Après la tempête* ou dans *Notre petite sœur*, il n'était jamais directement critiqué. Inversement, dans *Une affaire de famille*, Kore-Eda dévoile l'envers du décor du monde du travail en y dénonçant notamment les injustices liées au système du travail japonais. A propos de la représentation du travail dans ce film, Thierry Méranger dira qu'il s'agit d'un « tableau globalement assez pessimiste et négatif » et que cela « était sous-jacent dans son œuvre » mais qu'il y a dans ce film des « scènes absolument explicites. »¹ Dans le film, les deux « parents » sont en effet violemment confrontés aux failles du système du travail japonais. Un des personnages du film, Osamu, travaille en tant qu'intérimaire sur un chantier, un travail physique, dangereux et mal payé. Lorsqu'il prend un ascenseur pour travailler sur le toit d'un immeuble en construction, nous comprenons qu'il a le vertige, ce qui n'est pas pris en compte. En plus de ces conditions de travail très difficiles et de l'emploi mal considéré au niveau du salaire, les indemnités liées aux accidents sont inexistantes : un soir, Osamu, le pied plâtré, est aidé par un collègue de chantier pour rentrer chez lui suite à un accident du travail. Il ne percevra pas d'indemnités. La blanchisserie où travaille Nobuyo n'est pas plus reluisante : au milieu du film, elle est convoquée avec une collègue, également une amie comme en témoignent les scènes où Nobuyo et cette collègue sont montrées comme complices lors de leurs pauses, au bureau du directeur. Assis face à ses deux employées, le directeur leur annonce qu'il doit licencier l'une d'entre elles. Se déchargeant d'une partie de la responsabilité du licenciement, il leur demande d'un air détaché de se mettre d'accord, attisant ainsi les rivalités et les coups-bas parmi ses employés. Se retrouvant dans une cour calme, attenante à la blanchisserie, Nobuyo et sa collègue entament un dialogue dérangeant pour savoir qui partira. La mise en scène fondée sur un champ contrechamp frontal témoigne de la violence de l'affrontement et nous invite à ne pas prendre partie pour l'une ou pour l'autre : chacune a autant besoin de ce travail que l'autre (sa collègue doit nourrir sa famille, tout comme Nobuyo doit nourri la sienne) et l'issue de ce choix difficile ne peut qu'être le chantage (images 10a et 10b). Les anciennes amitiés sont subitement brisées et, pour garder son emploi, la collègue de Nobuyo

1 T. Méranger, *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*), *op. cit.*

menace impitoyablement celle-ci de la dénoncer à propos de Juri, désormais recherchée par la police. Nobuyo est contrainte de céder et de quitter son travail. Dans *Une affaire de famille*, la mise en scène du monde du travail devient politique puisqu'elle participe à la critique du système japonais du travail, qui ne protège pas les salariés précaires comme Osamu ou Nobuyo.



Image 10a Une affaire de famille 53'41



Image 10b Une affaire de famille 53'48

Le film se compose de deux parties distinctes dont le point de bascule correspond à l'accident volontaire de Shôta. Les deux premiers tiers du film ont pour décor principal la maison d'Hatsue, dépeinte comme véritable cocon protecteur dans lequel la famille, soudée par d'autres liens que les liens biologiques, s'épanouit. Seulement, en constatant que Juri devient voleuse aguerrie, Shôta, pour éviter que le seul avenir de sa « petite sœur » ne se résume au vol à l'étalage, se fait volontairement attraper par les employés du supermarché dans lequel il avait volé des oranges de manière ostentatoire. Durant la seconde partie du film, nous ne revoyons qu'une seule fois le refuge de la famille atypique : lorsque Aki, libérée de ses interrogatoires à la police, revient voir la maison d'Hatsue, celle-ci est devenue étrangement anodine et vide sans ses occupants et l'amas d'objets. Dans cette deuxième partie du film, le décor se résume aux bâtiments publics comme l'hôpital, le poste de police et la prison, aux berges de la Sumida et au nouvel appartement d'Osamu. La structure binaire du récit occasionne aussi une binarité des décors. Le traitement des deux types d'espaces correspond aussi à une stratégie persuasive s'appuyant sur le pouvoir phénoménologique du cinéma. La froideur, le vide et la géométrie des bâtiments publics contrastent grandement avec l'atmosphère chaleureuse et pleine de vie de la maison d'Hatsue, surchargée et exiguë. La composition des plans au sein de ces bâtiments publics accentue le contraste entre ceux-ci et la maison douillette et sécurisante d'Hatsue. La première fois que nous revoyons Juri après l'accident de Shôta, un plan moyen la montre assise seule à une table métallique, de dos, dans l'encadrement d'une porte. Elle se trouve face à une grande fenêtre, dans une pièce entièrement vide et peinte en blanc (image 11). Le vide et la froideur de la pièce, une salle d'interrogatoire au poste

de police comme nous l'apprend la suite de la séquence, sont d'autant plus marqués par le fait que le spectateur vient d'être baigné pendant une heure et demi dans l'atmosphère confortable, obscure, chargée et pleine de chaleur humaine de la maison d'Hatsue.



Image 11 Une affaire de famille 1'29'50

La mise en scène des espaces rend l'expérience du spectateur inconfortable dans les espaces institutionnels. La lumière est ainsi singulièrement différente dans cette seconde partie : à la lumière majoritairement chaude, douce, naturelle et agréable, succède une lumière froide et terne, que la peinture uniformément grise des bâtiments publics exacerbe. Un plan en particulier exprime toute la violence de ces bâtiments publics, miroir de la violence même des institutions envers la famille inconventionnelle. Après le premier interrogatoire de Juri, lors duquel celle-ci dessine la journée de la famille à la mer, un plan de demi-ensemble montre un policier immobile à côté d'une porte, sans doute la porte d'une chambre d'hôpital comme en témoigne la voix off de Shôta qui se fait interroger par le couple de policiers en charge de l'affaire (image 12).

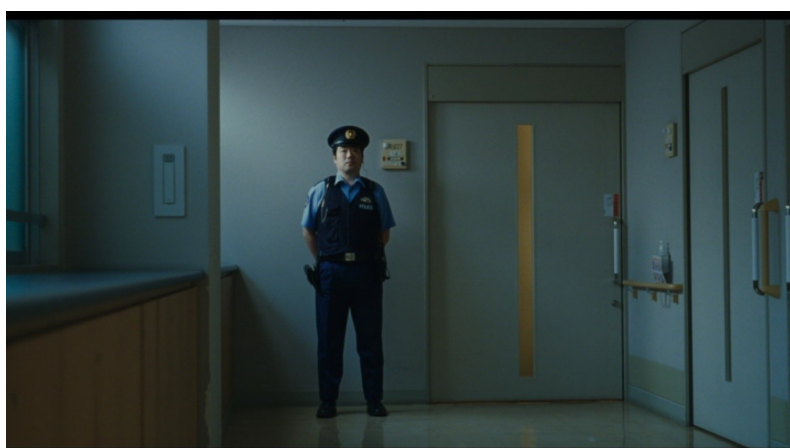


Image 12 Une affaire de famille 1'30'50

Le policier en habit de fonction, tout aussi immobile que le cadre lui-même, demeure impassible ; aucune émotion ne se lit sur son visage, ce qui contraste avec les visages bienveillants, souriants, réconfortants et profondément humains de la famille qui peuplaient la première partie du film. Ce visage impassible du policier est représentatif de l'institution publique, porte-parole du gouvernement, impassible face aux raisons humaines qui poussent à commettre des délits. L'accumulation de lignes verticales et horizontales propres à l'architecture de la pièce, mais mises en exergue par la composition du plan, exprime la rigidité du système policier. Enfin, la lumière grise et froide, provenant d'une fenêtre que nous ne voyons pas sur la partie gauche du plan, contribue à accentuer la monochromie monotone du lieu. Hirokazu Kore-Eda utilise ainsi tout le pouvoir phénoménologique de l'espace au cinéma pour convaincre le spectateur du bien-fondé de son positionnement critique vis-à-vis des institutions incarnant la politique menée par le gouvernement. Effectivement, l'espace au cinéma est aussi éprouvé comme une expérience spatiale par le spectateur, au sens où la moindre variation spatiale au sein de l'image est en elle-même somatiquement éprouvée par celui-ci¹. Toute la mise en scène de la sécurité, du confort et de la chaleur humaine dégagés par la maison dans la première partie – et que le spectateur ressent d'autant plus puisque ces caractéristiques sont accentuées par des éléments de mise en scène dont nous avons parlé plus tôt comme le travail de la lumière, du cadrage ou du son – prépare le choc de l'expérience spatiale désagréable lorsque la diégèse bascule dans les espaces froids, géométriques et impassibles des bâtiments publics dans lesquels s'applique la politique menée par le gouvernement, que Kore-Eda dénonce violemment.

En plus de cette binarité des sensations spatiales entre l'espace domestique et les espaces institutionnels, Kore-Eda mobilise le pouvoir de l'espace narratologique du film dans le but de fédérer le spectateur à son point de vue critique sur les pouvoirs publics. Le récit même du film est dichotomique. *Une affaire de famille* est un récit centrifuge, à l'image de la maison d'Hatsue qui, de centripète devient centrifuge. La première partie du film montre ainsi une communauté familiale unie ; les personnages ne forment qu'un au sein de cette maison ; Juri y est même attirée. Les trajectoires de chacun des membres de la famille se croisent au sein de cette maison. Mais après l'accident de Shôta, les membres de la famille se disparent et chacun est remis à « sa place » par les pouvoirs publics, qui appliquent alors leur politique de la conventionnalité. Shôta, qui n'a plus revu ses parents biologiques depuis qu'il a été enlevé sur un parking par Osamu au retour d'un vol à l'étalage, est envoyé dans un foyer où il peut aller à l'école. Osamu habite désormais dans un petit

1 A. Gaudin, *L'espace cinématographique... op. cit.* p.53

appartement, modélisé pour les célibataires à petits moyens. Nobuyo, qui prend la responsabilité de « l'enlèvement » de Juri et de la « dissimulation » du corps d'Hatsue (dans les termes de la police), est envoyée en prison. Juri retourne dans sa famille biologique. Le corps d'Hatsue est sans doute pris en charge dans une morgue pour être incinéré et enterré dans un cimetière bouddhique après avoir été découvert à la police. Seule la trajectoire d'Aki reste floue : nous ne la revoyons qu'une fois lorsqu'elle revient à la maison d'Hatsue. Elle constate l'étrangeté et la tristesse de la maison déserte et rangée, suite à la médiatisation de l'enquête policière. Nous ne savons pas si elle-même est retournée dans sa famille ou si elle revient dans la maison d'Hatsue dans le projet de s'y installer. Néanmoins, les autres membres de la famille sont bel et bien « remis à leur place », le gouvernement n'étant pas en faveur de ces cellules familiales atypiques qui sortent de la constitution conventionnelle de la famille.

Lorsque Shôta saute par dessus le muret de béton et chute sur une route déserte, mettant fin à la course-poursuite entre lui et les employés du supermarché, une image forte annonce le dénouement du film, c'est-à-dire la dissolution de la famille, et figure le caractère centrifuge du récit. Dans un plan de demi-ensemble, Shôta se fait cerner par les deux employés et décide de sauter du muret pour atterrir sur une route déserte non loin d'un pont (image 13a). Le lent mouvement ascensionnel de la caméra écrase la profondeur de champ, figurant ainsi le piège qui se referme sur la famille. La caméra finit par s'immobiliser sur un cadrage en plongée dans lequel les deux employés regardent la rue inférieure où est tombé Shôta. Dans ce plan, nous ne voyons pas Shôta, sans doute immobilisé par sa chute. Néanmoins, six oranges apparaissent successivement à mesure qu'elles s'éparpillent au sol (image 13b). Ces six oranges proviennent du filet que Shôta venait de voler pour attirer volontairement l'attention sur lui afin de sortir Juri de l'engrenage de la famille, qui lui promettait un avenir dangereux et compliqué (étant donné qu'elle apprenait déjà à voler à l'étalage et qu'elle n'allait pas à l'école). La vision des six oranges qui roulent dans des directions différentes figure alors la structure narratologique du récit, qui est une structure centrifuge : chaque orange représenterait alors un membre de la famille réinventée. Il y a bien six oranges représentant chacune Shôta, Juri, Osamu, Nobuyo, Aki et Hatsue qui, d'un même point de départ (la maison, équivalant donc au filet d'oranges dans ce plan mimétique de la trajectoire du récit), finissent par s'éparpiller et regagner la case attribuée à chacun par le gouvernement (Hatsue est déjà enterrée sous la salle de bains mais son corps sera aussi déplacé). A l'arrière-plan, le train qui passe sur le pont souligne le point de non-retour de la situation : Shôta entre les mains des pouvoirs publics dans un tel état de doute moral, l'éclatement de la famille devient inévitable. En mettant en abyme la structure du récit centrifuge par ce plan sur les six oranges, rupture entre la première partie et la seconde partie du film, Kore-Eda exploite le pouvoir persuasif de l'image, rendant d'autant plus

choquante et révoltante la dislocation de la famille par les pouvoirs publics.



Image 13a Une affaire de famille 1'28'04



Image 13b Une affaire de famille 1'28'17

Dans la seconde partie d'*Une affaire de famille*, Kore-Eda crée un espace filmique propre à une remise en cause frontale des pouvoirs politiques. À partir du moment où la famille se fait repérer en essayant de s'échapper de nuit de la maison et se fait emmener par la police, une longue séquence au cours de laquelle les cinq membres de la famille sont interrogés par un couple de policiers (un jeune homme et une jeune femme) nous donne le point de vue officiel sur les faits reprochés à la famille dont nous avons été témoin pendant une heure et demi. Dans ce contrechamp de l'histoire de la famille, consacré au point de vue des pouvoirs publics, les délits de la famille sont durement simplifiés et nous sommes témoins de la méthode de manipulation et de culpabilisation mise en place par la police. Les policiers demeurent sourds aux explications de la famille, qui a surtout agi par humanisme, notamment à propos de Juri, mais que la police qualifie d'enlèvement. Michel Condé explique ainsi : « Et ce que le film nous montre, c'est que cet être humain ne se découvre pas facilement — comme le croit la police — mais doit être approché progressivement, ne serait-ce qu'à travers les deux heures de la projection. », en ajoutant plus loin : « À cela s'ajoute la complexité du récit qui met en scène des points de vue différents, celui des membres de la famille et celui de la police en particulier : si pour celle-ci, Osamu et Nobuyo sont à première vue des criminels, les spectateurs savent que leurs motivations étaient d'une autre nature. Le film souligne donc l'écart entre le fait de mal agir et des motivations qui sont beaucoup plus nuancées ou ambivalentes. »¹

1 M. Condé, *Dossier pédagogique de « Une affaire de famille »*, op. cit.

Cette séquence met en place une confrontation entre le point de vue des membres de la famille interrogés et celui des policiers, porte-paroles du gouvernement en tant que membres d'une institution garante de l'application des lois. La confrontation des points de vue s'exprime par une série de champ-contrechamp, qui invite le spectateur à se sentir impliqué et à prendre position. Les regards caméra des prévenus et, plus rarement, des policiers, donnent la sensation que les protagonistes s'adressent aussi au spectateur, qui se sent alors directement concerné. Cette frontalité des plans, rare dans la filmographie de Kore-Eda, instaure un espace politique au sein du film au sens où, le regard des personnages dirigés vers la caméra nous replace dans la peau de l'interlocuteur et ne nous offre aucun échappatoire : nous ne pouvons pas fermer les yeux sur la violence du système policier. Car dans cette longue séquence d'interrogatoires, entrecoupée de scènes montrant la médiatisation de l'affaire, il s'agit bien de montrer que les pouvoirs publics déforment fortement l'histoire de la famille à laquelle nous venons d'assister.

Cette série de champ-contrechamp débute avec Juri : sans doute intimidée par les deux policiers face à elle et consciente qu'elle ne reverra plus la famille qui l'a accueillie plusieurs mois, elle adopte une attitude renfermée et timide. Elle refuse de révéler l'existence d'Hatsue. La mise en scène des interrogatoires des enfants est moins frontale : les personnages ne regardent pas directement la caméra, un des trois personnages présent est souvent positionné en amorce de l'image et le ton des policiers est plus doux. Les policiers rendent ensuite visite à Shôta. Ils commencent à manipuler celui-ci en tentant de le dresser contre sa famille pour lui soutirer des informations. Ils dépeignent déjà une image péjorative de la famille non-conventionnelle. Lui révélant qu'Osamu, Nobuyo, Aki et Juri ont tenté de fuir sans lui, la policière dit en effet à Shôta : « Une vraie famille ne ferait jamais un chose pareille. ». Plus tard, les deux policiers révèlent à Aki la véritable identité d'Osamu et Nobuyo et simplifient à l'extrême et de manière péjorative la relation qui unissait les deux protagonistes : « Un crime passionnel. C'est ça, le lien qui les unit l'un à l'autre. » En nous souvenant l'affection entre Osamu et Nobuyo (notamment lors de la scène d'amour), la réduction de leur lien au crime commis (et jugé) nous paraît très loin de ce dont nous avons été témoins du point de vue de la famille. Cette même policière réduit également la relation entre Hatsue et Aki à l'intérêt financier : « Mais ce n'était pas par gentillesse [qu'Hatsue a proposé à Aki de venir vivre avec elle]. Puisqu'elle recevait de l'argent de la famille qui lui a volé son mari. » Grâce à notre point de vue interne sur le quotidien de la famille, nous savons que leur relation allait au-delà de cet aspect matériel. Effectivement, dans la première partie du film, Aki et Hatsue sont très proches l'une de l'autre : lors d'un repas partagé avec Aki dans une brasserie, Hatsue s'intéresse sincèrement au travail de celle-ci (elle travaille dans un *peep-show*), lui donne son dessert, plaisante avec elle. Un soir, Aki vient poser sa tête sur les genoux d'Hatsue, qui remarque que celle-ci a les pieds froids et

en déduit qu'elle a eu des problèmes dans la journée. Ces deux exemples témoignant de l'attention, de l'affection et de complicité entre Hatsue et Aki nous prouvent le contraire de ce que dit la policière. Sa schématisation des rapports humains entre les deux femmes témoigne d'un certain manque d'empathie dans l'approche policière : les faits immoraux sont mis en exergue et l'aspect humain n'est pas approfondi. Le noircissement du portrait d'Hatsue par la police pousse Aki à révéler l'endroit où celle-ci est enterrée, ce qui aggrave la situation pour Nobuyo.

Durant ces interrogatoires, nous avons la sensation que la police cherche à faire culpabiliser Nobuyo et Osamu, non seulement par rapport aux faits qui leur sont reprochés (la garde de Juri et l'enterrement d'Hatsue sous la maison), mais aussi par rapport à leur mode de vie et leur crime passé (le meurtre de l'ex-mari de Nobuyo), déjà jugé. A travers les propos culpabilisants de la police, la conception gouvernementale de la famille et de la société est imposée aux interrogés. Lorsque Nobuyo prend l'entière responsabilité de l'enterrement clandestin d'Hatsue, la policière, incarnant la voix politique du pays, lui reproche d'un ton moralisateur : « L'abandon de cadavre, c'est un crime très grave, vous en avez conscience ? ». Ce rare contrechamp sur la policière, cadrée en plan rapproché frontal, nous invite à nous mettre dans la peau de Nobuyo et à ressentir ces propos au vue de l'humanité de Nobuyo dont nous avons été témoin dans la première partie du film. Le regard caméra de la policière et son ton moralisateur nous donnent l'impression que cette dernière s'adresse à nous, ce qui contribue à rendre le spectateur impliqué dans la cause de Nobuyo (image 14).



Image 14 Une affaire de famille 1'35'36

Nobuyo, dans le champ, tient alors tête à la policière : contredisant celle-ci, qui reste sur ses positions, Nobuyo répète deux fois qu'elle n'a pas abandonné Hatsue, avant d'expliquer sa vision des choses : « Je l'ai recueillie. Quelqu'un l'avait abandonnée et je l'ai recueillie. », faisant ainsi référence à l'ancien mari d'Hatsue qui avait abandonné cette dernière pour une autre femme. Le terme d' « abandon de cadavre » utilisé par la policière entre en contradiction totale avec la scène de

la mort d'Hatsue : enterrée sous la maison par Osamu, décédée dans son sommeil en étant entourée de sa famille qu'elle a « choisie » comme elle le rappellera au cours du film, son corps étant préparé avec douceur et affection par Aki, son souhait de ne pas mourir seule est respecté jusqu'au bout. La qualification « d'abandon de cadavre » concernant la mort d'Hatsue traduit ainsi la vision gouvernementale – et sociale – pour laquelle mourir dans des hôpitaux et se faire enterrer par des sociétés spécialisées est plus normal qu'une prise en charge complète des soins palliatifs et des obsèques par les proches. Au commissariat, dans une pièce voisine, Osamu est aussi culpabilisé par le policier qui l'interroge. Incarnant la voix moralisatrice du gouvernement, il lui dit par exemple : « Vous ne vous sentiez pas coupable d'inciter des enfants à voler ? ». Il ne prend pas en compte l'explication d'Osamu qui, en expliquant qu'il n'avait rien d'autre à leur apprendre, témoigne aussi de son sentiment d'abandon par la société en tant que marginal. Cadré en plan rapproché frontal, Osamu regarde la caméra et explique son point de vue humaniste sur l'histoire de Juri : « Non, ce n'est pas un enlèvement. Elle était affamée, donc... Nobuyo l'a ramenée. Mais sans la forcer, ni quoi que ce soit. » (voir image 16a page 180). Impassible, le policier, lui réplique : « C'est ce qu'on appelle un enlèvement. », privilégiant ce délit motivé par l'empathie à celui de la maltraitance de l'enfant par ses parents, révélant ainsi le manque d'humanisme de cette institution, porte-parole du gouvernement.

Le montage alterné de la séquence souligne l'évolution de chacun des plans à mesure de la progression des interrogatoires. L'évolution esthétique des plans reflète alors l'impact psychologique négatif de la parole policière sur les protagonistes interrogés. Le premier plan sur Aki contraste avec le second qui apparaît quelques minutes plus tard. Dans ce second plan, Aki, qui découvre la facette manipulatrice et cupide d'Hatsue, regarde le sol, d'un air totalement abattu. Elle n'est plus éclairée de cette lumière éclatante qui provenait de la droite (image 15a), mais elle est baignée dans une atmosphère lumineuse terne et sombre – témoignant en partie du passage du temps – reflétant la désillusion d'Aki après avoir écouté le portrait noir d'Hatsue par la policière (image 15b).



Image 15a Une affaire de famille 1'31'50



Image 15b Une affaire de famille 1'33'37

De la même façon, Osamu apparaît deux fois : alors que sur le premier plan très lumineux, Osamu porte une chemise bleue à fleurs, se tient droit, se défend et semble avoir confiance en lui (image 16a), sur le second plan, baigné de la même lumière peu éclairante et terne du plan sur Aki, Osamu semble vidé de son énergie, en manque de confiance et voûté et rapetissé (image 16b). Sa chemise colorée a laissé place à un banal haut bleu terne. L'obscurcissement des plans à mesure que les interrogatoires se déroulent reflète une perte d'espoir. La disparition de l'attitude optimiste d'Osamu résulte aussi de la stratégie culpabilisante de l'enquêteur.



Image 16a Une affaire de famille 1'32'49



Image 16b Une affaire de famille 1'36'02

Nobuyo apparaît quant à elle à trois moments différents. L'image s'obscurcit à mesure que la situation se dégrade et que l'espoir de sortir libre s'efface. D'abord sûre d'elle, énergique et intègre, Nobuyo finit par céder à la culpabilisation de la policière en acceptant son explication reposant sur la jalousie supposée de Nobuyo en tant que femme stérile sur l'enlèvement de Juri. Tout comme Osamu, elle perd son énergie, s'enfonce peu à peu au fond de sa chaise, comme écrasée par la parole moralisatrice de la policière, et finit par pleurer face à celle-ci, qui demeure silencieuse et impassible, lorsqu'elle lui demande comment les enfants l'appelaient. L'évolution de la luminosité des plans ainsi que l'altitude des protagonistes illustrent la descente aux enfers de ces derniers : perdant espoir et endurance, ils finissent par se laisser convaincre par le tableau noirci de leurs intentions et par se laisser vaincre par le discours culpabilisant des policiers (images 17a, 17b et 17c).



Image 17a Une affaire de famille 1'32'13



Image 17b Une affaire de famille 1'35'20



Image 17c Une affaire de famille 1'40'19

La dernière interaction entre Nobuyo et la policière confirme que le gouvernement, représenté par la policière, condamne les familles non-conventionnelles. La policière dit à Nobuyo que « les enfants ont besoin de leur mère » après avoir annoncé que Juri est retournée dans sa famille biologique. N'y croyant pas et étant toujours mobilisée contre le point de vue de la policière, Nobuyo réplique : « Ça, c'est ce que les mères veulent croire. Accoucher rendrait forcément mère ? ». La policière formule alors l'image de la famille conventionnelle fondée sur les liens biologiques et promue par le gouvernement, image à contre-courant de ce que Hirokazu Kore-Eda démontre dans l'ensemble de ses drames familiaux : « On ne devient pas mère sans accoucher. ». Cadrée pour la seconde fois en plan rapproché frontal, elle regarde la caméra en disant cela, invitant le spectateur à prendre une nouvelle fois position contre ce que dit la policière étant donné que Kore-Eda a montré dans la première partie que le contraire était possible en mettant en scène le caractère très maternelle de Nobuyo envers Juri (image 18). Alors que Nobuyo est de nouveau cadrée en plan rapproché frontal, la policière ajoute en hors-champ : « Je sais que c'est dur pour vous qui êtes stérile. » Persuadée d'être confrontée à une personne profondément mal-intentionnée, elle ajoute « Vous étiez jalouse ? Donc vous l'aviez enlevée ? ». Michel Condé explique : « La

police pense qu'un tel enlèvement ne peut avoir été causé que par une intention mauvaise — la jalousie — alors que nous avons vu que les faits se sont déroulés beaucoup plus naturellement et qu'à aucun moment Nobuyo ne s'est montrée «possessive» à l'égard de la petite fille. »¹



Image 18 Une affaire de famille 1'40'13

Comme finalement vaincue par la méthode moralisatrice de la policière, Nobuyo, parlant de Shôta, dira au parloir à Osamu : « On est pas assez bien pour lui. ». Ce dernier échange entre la policière et Nobuyo fait aussi le procès de Nobuyo en tant que femme stérile et témoigne de la vision gouvernementale de la famille, dont la condition d'existence se résume aux liens du sang. Michel Condé explique ainsi la remise en question de la parole institutionnelle sur la famille par la structure du film : « [...] il est difficile d'admettre que la mère biologique de Juri, qui frappe son enfant, est une « meilleure mère » que Nobuyo qui lui a témoigné une affection grandissante. »² Dans l'ensemble de sa filmographie Kore-Eda renverse en effet le point de vue officiel sur la famille, montrant que les liens du sang sont bien souvent un obstacle à l'épanouissement de la famille et qu'une famille constituée sur d'autres liens, comme celle d'*Une affaire de famille*, a plus de chance de l'être.

C'est donc en exploitant le potentiel spatial de l'image cinématographique que Kore-Eda rend son film d'autant plus persuasif et impactant. Tel un plaidoyer contre les pouvoirs publics, le film s'appuie sur un procédé rhétorique – qui vise, par définition, à susciter l'émotion – au sein de la mise en scène de l'espace, dans le but de fédérer les spectateurs au positionnement engagé du réalisateur. Comme nous l'avons vu au début de ce travail, l'interprétation suggérée par la mise en scène du conte pour enfants racontant la victoire du groupe de petits poissons mené par Swimmy

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

(associé aux maisons traditionnelles) sur le gros thon (associé aux immeubles voisins de la maison d'Hatsue), qui avait « mangé » tous les autres petits poissons, était éminemment subversive puisqu'elle invitait, de manière assez implicite, à une résistance. Cette histoire paraît anodine, impression renforcée par la mise en scène : elle est visuellement et auditivement perturbée par un léger remue-ménage. Kore-Eda ne met pas l'histoire de Swimmy au premier plan. Dans un plan de demi-ensemble dirigé sur la porte ouverte du jardin, Shôta, allongé sur le seuil, à l'arrière-plan, lit la fin de l'histoire : « Swimmy leur apprit à ne jamais se séparer et à ne jamais quitter leur poste. Lorsqu'ils réussirent à nager comme un seul gros poisson, Swimmy dit : « Je serai votre œil. » Ils nagèrent dans les eaux fraîches du matin et ils se rejoignirent sous le soleil pour chasser tous ensemble le gros poisson. » Osamu est allongé dans la même direction que lui et écoute. Nobuyo entre alors dans la pièce avec Juri (elles sortent du bain lors duquel elles avaient comparé leur brûlure au bras), en passant devant la caméra, nous déconnectant visuellement de Shôta, ce qui nous déconnecte aussi une première fois de l'histoire racontée. Préoccupée par autre chose, elle commence à parler indistinctement couvrant légèrement la voix de Shôta. Elle sort du champ, alors que Juri, de dos, dans le flou de l'image (donc à un endroit où notre œil n'est pas forcément attiré) s'arrête pour écouter Shôta (image 19a), invitant discrètement le spectateur à se concentrer de nouveau. A la fin de la lecture, Osamu le félicite et Shôta lui demande : « T'as pas eu un peu pitié pour le gros poisson ? », Osamu lui répond : « Quand même, il a mangé tous leurs amis. ». C'est aussi à la fin de la lecture qu'un changement de plan s'opère, nous mettant davantage à distance de ce qui est dit, puisque la discussion a lieu en hors-champ : un plan rapproché cadre Hatsue, absorbée par la couture (image 19b), Aki apparaît momentanément dans le plan le temps de ramasser quelque chose derrière celle-ci, puis Nobuyo passe de nouveau devant la caméra.



Image 19a Une affaire de famille 47'45



Image 19b Une affaire de famille 47'59

Lors de ces deux courts plans, toute notre attention est détournée de l'histoire de Shôta par des éléments perturbateurs visuels et auditifs. Mais c'est là aussi toute la puissance de la mise en scène de l'espace de Kore-Eda : comme nous l'avions vu précédemment, les marges de l'image, ce qui ne paraît pas toujours important dans l'image, ce qui n'est pas forcément le plus visible, est parfois le plus important chez Kore-Eda. D'autant plus que le premier plan qui ouvre cette courte scène (le plan en contre-plongée qui cadre le vertigineuse tour voisine de la maison d'Hatsue sur lequel Shôta commence à raconter l'histoire de Swimmy – voir image 20 page 73) invite à faire la correspondance entre le conte et l'architecture. Mais au-delà de la mise en relation du conte avec l'architecture, suggérée par ce premier plan, nous pouvons aller plus loin en y voyant un conte politique sur la lutte des classes : si les marginaux de la société, à qui Kore-Eda redonne une visibilité et une légitimité dans ses films, comme nous l'avons surtout perçu dans *Nobody Knows* et *Une affaire de famille*, se fédèrent comme le groupe de petits poissons, ils peuvent renverser le gros poisson, correspondant alors aux personnes, politiques ou millionnaires, qui tiennent les rênes du pays, à l'origine de la situation marginale des victimes du système social japonais, et que Kore-Eda critique à bien des égards. De plus, lorsque Osamu parle de ce conte à Shôta sur le parking abandonné où Shôta se réfugie, il apparaît clairement que ce premier s'identifie aux petits poissons : « *Swimmy*, c'est l'histoire de plein de petits poissons qui arrivent à chasser un gros thon. Tu sais pourquoi ils le chassent ? », Shôta, candide, lui répond : « Pourquoi ? Sûrement parce que le thon c'est délicieux. Non ? ». Osamu conclut alors l'échange en s'identifiant implicitement aux petits poissons : « Non, je ne crois pas. Ça fait longtemps qu'on a pas mangé du thon. ». Sachant son opinion sur le conte grâce à l'échange avec Shôta plus tard, Osamu semble avoir conscience de l'interprétation subversive du conte. Le conte de Swimmy est alors bien moins naïf qu'il n'y paraît puisqu'il s'agit alors d'une allégorie de la révolution.

La stratégie de mise en scène de l'espace, offrant une confrontation des points de vue de la famille et de la police, participe à fédérer le spectateur au positionnement engagé de Kore-Eda, qui dénonce notamment le manque d'humanisme des pouvoirs publics ainsi que le despotisme de la conventionnalité familiale qui écrase toute réinvention salutaire de la cellule familiale. En nous plongeant pendant une heure et demi dans le quotidien très humain de la famille, mal-intentionnée selon la police, Kore-Eda décrédibilise les sentences culpabilisantes et moralisatrices de la police lors de la seconde partie du film. Il montre que le point de vue extérieur de la police sur les faits ne suffit pas et dénonce la méthode employée, dénuée d'empathie et d'humanisme.

En ce sens, dans *Une affaire de famille*, Kore-Eda exploite tout le potentiel rhétorique de l'espace cinématographique dans le but d'allier le spectateur dans sa dénonciation des pouvoirs

publics. Par conséquent, le réalisateur crée un espace engagé au sein du film visant à critiquer l'espace politique de son pays. En permettant le déploiement d'une stratégie de persuasion dans *Une affaire de famille*, la mise en scène de l'espace n'est plus seulement indice du point de vue critique, mais actrice de l'engagement du réalisateur.

Conclusion

Les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda constituent un cheminement réflexif global sur la définition de la famille. Mais au-delà d'un questionnement perpétuel sur la famille, il s'agit aussi d'une réflexion sur l'interaction entre celles-ci et leur environnement quotidien. Il en ressort de ce questionnement que la définition de la famille est étroitement liée au contexte géographique, historique, culturel et politique. *Une affaire de famille* apparaît comme l'aboutissement de ce chemin réflexif, comme une réponse aux raisons de l'impossible épanouissement des familles koreediennes. Si ce film marque un tournant politique dans la réflexion de Kore-Eda sur la famille, c'est parce qu'il apparaît clairement que l'origine des délitements familiaux inévitables est d'ordre politique. Dans un contexte où le poids des conventions forme un contrôle social sur l'espace domestique et que le gouvernement s'en porte garant, les formes hybrides familiales tout comme les familles conventionnelles sont dans l'impossibilité de s'épanouir. Cette mise en cause du contexte politique dans la désagrégation des familles koreediennes est alors éminemment critique.

Pour en arriver à cette conclusion et pour comprendre l'origine de l'engagement assumé de Kore-Eda contre les pouvoirs publics dans *Une affaire de famille*, l'analyse de la mise en scène de l'espace du quotidien des familles a été centrale, mettant en lumière l'évolution de son positionnement critique. En nous concentrant d'abord sur la mise en scène de l'environnement des maisons et de l'architecture de ces dernières, il est apparu que Kore-Eda défendait déjà des valeurs à contre-courant de la politique du Japon. La mise en scène de ce quotidien traduit un rejet de la ville surmoderne, bâtie et promue par les dirigeants, et dénonce l'uniformisation de l'habitat, conséquence directe de la surmodernité affectant négativement l'être au monde des familles, au sens où leur habitat est lui-même déraciné de la réalité du pays. A l'opposé, dans ces drames familiaux, l'architecture traditionnelle et le rôle salvateur de la nature sur les relations familiales contribuent à équilibrer les familles. Mais nous avons vu que l'environnement des maisons, s'il influence de manière certaine la cohésion familiale, n'explique pas totalement le déchirement si régulier des familles koreediennes.

Si la mise en scène des espaces domestiques abritant des familles déchirées nous paraissait de prime abord apolitique, il nous est apparu au contraire qu'elle était l'occasion d'aborder tout un pan social habituellement occulté par les politiques : la mise en scène du décentrement intérieur des protagonistes ayant perdu leur « maison-centripète » du fait des dissensions internes à l'espace domestique rend visible les marges de l'image, habituellement occultées par une éducation visuelle

où le centre de l'image est roi. A la visibilité des marges de l'image occasionnée par la perte du centre psychologique incarné par la maison-centripète, répond une visibilité des marges sociales : dans ses drames familiaux, Kore-Eda met majoritairement en scène le point de vue des oubliés et des victimes du système politique, dont les familles non-conventionnelles font partie.

C'est dans un troisième temps que la position ouvertement critique d'Hirokazu Kore-Eda envers les pouvoirs politiques est apparue plus clairement. Les maisons devenus centrifuges, les espaces publics sont réinvestis sous forme d'errance par les protagonistes : la maison ne répond plus à sa fonction de refuge psychologique, voire même physiologiques dans certains cas. Nous appuyant sur des arguments culturels, historiques, cinématographiques et sur le parcours du réalisateur, nous avons alors opéré un effet miroir entre le microcosme de la maison et le macrocosme de la société. Dans ce cas de figure, la perte de la maison-centripète correspond à la perte du sentiment d'habiter au sein de la société, occasionnant des errances existentielles dans les espaces publics. Moins liée au déracinement de la société causé par l'uniformisation architecturale et éthique exposée dans un premier temps, l'inhabitabilité de la société s'explique par l'envahissement de la sphère intime, l'espace domestique, par l'espace politique, qui prive les familles de refuge. Car effectivement, chez Kore-Eda, l'espace politique, celui des pouvoirs publics incarnés par les institutions ou par les conventions, est présenté comme un facteur de déséquilibre majeur de l'espace domestique. Que ce soit par une politique architecturale ne respectant pas les besoins profonds des familles, que ce soit sous la forme abstraite des conventions sociales ou que ce soit l'intrusion concrète des pouvoirs politiques dans la sphère privée, l'espace politique détruit les familles chez Hirokazu Kore-Eda.

Si la mise en scène des espaces domestiques et des espaces publics exprimait déjà, jusqu'à *Une affaire de famille*, le regard critique du réalisateur sur le contexte socio-politique inspiré du Japon contemporain, dans ce dernier film, elle devient un véritable outil rhétorique dans le cadre d'une stratégie persuasive. La mise en scène de l'espace et la structure du récit opèrent un changement de perspective remettant les pouvoirs publics en cause et invitant le spectateur à rejoindre le positionnement engagé de Kore-Eda contre le gouvernement. Le changement de perspective est à la source même du cinéma engagé, et nous l'avons constaté à plusieurs niveaux, Hirokazu Kore-Eda excellait déjà en ce domaine avant *Une affaire de famille*, notamment en exploitant les marges de l'image. Si le regard subversif du réalisateur sur la sphère politique était déjà présent avant *Une affaire de famille*, il devient regard engagé assumé dans ce dernier film.

La mise en scène des espaces domestiques et des espaces publics va donc au-delà d'une simple politisation : elle est en totale cohérence avec le fait de rendre visible les marges sociales,

avec la critique des pouvoirs publics et avec l'engagement politique du réalisateur, qui se confirme dans son récent film ayant été salué par le public international. Le traitement des espaces domestiques et publics dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda ne reflète alors pas seulement le point de vue critique du réalisateur sur la politique sociale japonaise, mais, finit par devenir un outil fondamental de dénonciation dans le cadre d'un cinéma engagé.

Ce travail nous a fait davantage prendre conscience du pouvoir de la mise en scène de l'espace dans le cadre d'un film engagé. Par sa visibilité et son accessibilité, le cinéma, en tant qu'art populaire reposant sur un langage visuel potentiellement universel, a un fort pouvoir politique. Il ne serait donc pas étonnant que tous les éléments de la mise en scène, et notamment la mise en scène de l'espace, soient de nature à persuader le spectateur de la cause défendue au sein de ces films engagés. Il serait alors captivant de questionner plus largement le rôle de la mise en scène de l'espace dans la stratégie rhétorique d'un corpus de films engagés.

Bibliographie

I. Cinéma asiatique et japonais

Arnaud, Diane. « Histoire de familles, histoire de fantômes ». *Vertigo* n° 34, n° 2 (2008): 43-47.
<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-2-page-43.htm>.

Bittinger, Nathalie. *Les cinémas d'Asie: nouveaux regards*. Presses universitaires de Strasbourg. Strasbourg, 2016.

Blouin, Claude R., et Mathieu Li-Goyette. *Le cinéma japonais et la condition humaine*. Presses de l'université de Laval. Québec, 2015.

Burch, Noël, et Jean Narboni. *Pour un observateur lointain: forme et signification dans le cinéma japonais*. Traduit par Jean Queval. Gallimard. Paris, 1982.

Lèbre, Jérôme. « Dérangements ». *Vacarme* N° 47, n° 2 (2009): 43-45.
<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2009-2-page-43.htm>.

Monvoisin, Frédéric. *Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui: Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hong Kong*. Édité par Michel Marie. Armand Colin. Paris, 2015.

Sarrazin, Stephen, et Katsuhito Ishii. *Réponses du cinéma japonais contemporain, 1990-2004*. LettMotif. La Madeleine, France, 2013.

Tessier, Max, et Frédéric Monvoisin. *Le cinéma japonais*. Édité par Francis Vanoye. Armand Colin. Malakoff, France, 2018.

Thomas, Benjamin. *Le cinéma japonais d'aujourd'hui: cadres incertains*. Presses universitaires de Rennes. Rennes, 2009.

Séminaires :

- **Vincent**, Pascal-Alex. « L'âge d'or des studios japonais (1935-1965) ». Sorbonne-Nouvelle. Paris. 2018
- **Tesson**, Charles. « Le cinéma japonais d'après-guerre ». Sorbonne-Nouvelle. Paris. 2018.

- **Tesson**, Charles. « Cinéma japonais des années 1960 ». Sorbonne-Nouvelle. Paris. 2019.

– **Hirokazu Kore-Eda**

Carrière, Christophe. « Hirokazu Kore-eda, un maître se lève ». L'Express, 25 décembre 2013. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/hirokazu-kore-eda-un-maitre-se-leve_1307358.html.

Ermakoff, Catherine. « « Il y a, comme il pleut ou il fait chaud » ». *Vertigo* n° 34, n° 2 (2008): 37-42. <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-2-page-37.htm>.

Garson, Charlotte. « *Still Walking*, de Kore-eda Hirokazu, film japonais (1 h 55), sortie le 22 avril ». *Études* Tome 410, n° 4 (7 avril 2009): 536-44. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-4-page-536.htm?1=1&DocId=279812&hits=1307+1306+1305+>.

Goudet, Stéphane, et Hubert Niogret. « Critique du film *Une affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda et entretien avec le réalisateur ». *Positif*, n° 694 (décembre 2018).

Gouguenheim, Roxane, et Charles Tesson. *Memento Mori: le deuil de l'image chez Hirokazu Kore-Eda*. Paris, 2007.

Joubert, Sophie. « Cinéma. Kore-eda explore les marges et les liens du cœur hors la loi ». L'Humanité, 12 décembre 2018. <https://www.humanite.fr/cinema-kore-eda-explore-les-marges-et-les-liens-du-coeur-hors-la-loi-664941>.

Kwedi, Justin, Antoine Royer, et Erick Maurel. « Hirokazu Kore-eda à travers ses films ». DVD Classik, 13 décembre 2018. <http://www.dvdclassik.com/article/hirokazu-kore-eda-a-travers-ses-films>.

Lippit, Akira Mizuta. « À la place du désastre : le médium cinématographique d'Hirokazu Kore-eda ». *Rue Descartes*, n° 88 (13 septembre 2016): 84-98. <https://doi.org/10.3917/rdes.088.0084>.

Méranger, Thierry. « Les bonnes intentions ». *Les cahiers du cinéma*, décembre 2018.

Mesmer, Philippe. « La palme de la brouille entre Kore-eda et le gouvernement nippon ». *Le Monde.fr*, 11 décembre 2018. <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/11/la-palme-de-la>

brouille-entre-kore-eda-et-le-gouvernement-nippon_5395633_3476.html.

Mury, Cécile. « Cannes 2018 - Kore-eda signe “Une affaire de famille”, qui s’apparente à la perfection ». Téléràma.fr, 14 mai 2018. <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2018/cannes-2018-kore-eda-signer-une-affaire-de-famille,-qui-sapparente-a-la-perfection,n5647900.php>.

Soller, Marilou, et Hiroshi Maeda. *Home drama: réflexion sur la représentation de la famille à travers l’œuvre de Kore-eda Hirokazu*. Paris, 2017.

1) **Dossiers de presse**

Incerti, Mathilde, et Jérémie Charrier. « Dossier de presse de “Après la tempête” ». *Le Pacte*, 2017, 9.

Incerti, Mathilde, et Jérémie Charrier. « Dossier de presse de “I wish, nos vœux secrets” ». *Le Pacte*, 2012, 8.

Incerti, Mathilde, et Julien Cuvillier. « Dossier de presse de “Une affaire de famille” ». *Le Pacte*, 2018, 11.

Knaebel, Martial. « Dossier de presse de “Air Doll” ». *trigon-film*, 2009, 10.

Knaebel, Martial. « Dossier de presse de “Notre petite soeur” ». *trigon-film*, 2015, 8.

Knaebel, Martial. « Dossier de presse de “Tel père, tel fils” ». *trigon-film*, 2013, 8.

Lichtenstein, Irène. « Dossier de presse de “Nobody Knows” ». *trigon-film*, 2004, 10.

Nyffeler, Régis. « Dossier de presse de “Still Walking” ». *trigon-film*, 2008, 7.

2) **Dossiers pédagogiques**

Condé, Michel. Dossier pédagogique de *Une affaire de famille*. Centre culturel Les Grignoux. Écran large sur tableau noir. Liège (Belgique), 2019.

Malausa, Vincent. Dossier pédagogique de *Tel père, tel fils*. Cahiers du Cinéma et CNC. Paris, 2015.

Ory, Patrick, Rachel Parotte, Vinciane Fonck, et Anne Vervier. Dossier pédagogique de *Nobody Knows*. Centre culturel Les Grignoux. Ecran large sur tableau noir. Liège (Belgique), 2005.

Percival, Anna. Fiche pédagogique de *Still Walking*. e-media (Trigon-film), 2009.

II. L'espace

Augé, Marc. *Le temps en ruines*. Galilée. Paris, 2003.

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil. Paris, 1992.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France. Quadrige. Paris, 1957.

Cassani, Alberto Giorgio, et Michel Paoli. *Les « Livres de la famille » d'Alberti : sources, sens et influences*. Classiques Garnier. Paris, 2013.

Choay, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. Seuil. Paris, 2006.

Hall, Edward Twitchell. *La dimension cachée*. Seuil. Points. Paris, 1971.

Paquot, Thierry. *L'espace public*. La découverte. Repères. Paris, 2009.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Galilée. Paris, 1974.

Peregalli, Roberto. *Les lieux et la poussière: sur la beauté de l'imperfection*. Traduit par Anne Bourguignon. Arléa. Paris, 2017.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Payot&Rivages. Paris, 1996.

– **au cinéma**

Azzouz, Aziza, Gilles Mouëllic, Hmida Makhlouf, Muḥammad Mas‘ūd Idrīs, Hamadi Bouabid, José Moure, Antony Fiant, et al. *L'espace domestique: dialectique intérieur extérieur à la lumière de la filmographie de Nouri Bouzid (1986-2006) : L'homme de cendres : cas d'analyse*. Université Rennes 2. Rennes, 2016.

Barbe, Noël, Philippe Chaudat, et Sophie Chevalier. *Filmer la ville*. Presses universitaires franc-comtoises. Besançon, 2002.

Barillet, Julie, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne, et Centre de recherche de l'Artois sur les cultures et intertextualités. *La ville au cinéma*. Artois presses universitaires. Arras, 2005.

Bazin, André. « Le décor est un acteur ». *Ciné-club*, 1 décembre 1949. <https://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/articles-ecrits-sur-marcel-carne/1949-le-decor-est-un-acteur-par-andre-bazin-cine-club/>.

Berthomé, Jean-Pierre. *Le décor au cinéma*. Cahiers du cinéma. Paris, 2003.

Bonitzer, Pascal. *Décadrages : peinture et cinéma*. Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile. Essais. Paris, 1985.

Gardies, André. *L'Espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck. Paris, 1993.

Gaudin, Antoine. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Édité par Michel Marie. Armand Colin. Paris, 2015.

Gombeaud, Adrien. *Tokyo mis en scènes*. Espaces&Signes. Paris, 2018.

Jousse, Thierry, et Thierry Paquot. *La ville au cinéma : encyclopédie*. Cahiers du cinéma. Paris, 2005.

Laguarda, Alice. *Des films et des maisons: la périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*. Rouge profond. Aix-en-Provence, 2016.

Lévy, Jacques. « De l'espace au cinéma ». *Annales de géographie* n° 694, n° 6 (2013): 689-711.

<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>.

Maury, Corinne. *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain: Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...* Hermann. Paris, 2018.

Thomas, Benjamin. *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*. Circé. Belval, France, 2019.

Séminaires :

- **Gaudin**, Antoine. « L'espace au cinéma et dans les arts ». Sorbonne Nouvelle, Paris. 2018
- **Giannouri**, Evgenia. « La maison-cinéma ». Sorbonne-Nouvelle, Paris. 2018

– au Japon

Berque, Augustin. *Histoire de l'habitat idéal : de l'Orient vers l'Occident*. Le Félin. Paris, 2016.

Berque, Augustin. *Vivre l'espace au Japon*. Presses universitaires de France. Espace et liberté. Paris, 1982.

Berque, Augustin, et Maurice Sauzet. *Le sens de l'espace au Japon : vivre, penser, bâtir*. Arguments. Paris, 2004.

Bonnin, Philippe, et Jacques Pezeu-Massabuau. *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*. CNRS éditions. Paris, 2017.

Katō, Shūichi. *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. Édité par Christophe Sabouret. CNRS éditions. Paris, 2009.

Takahashi, Nobuo. « Le développement de l'urbanisation au Japon ». In: *Espace géographique*, tome 9, n°2, 1980. Spécial Japon. pp. 105-119.

– **la maison**

Aubron, Hervé. « L'attaque des bibelots tueurs ». *Vertigo* HS novembre, n° 2 (2003): 75-78.
<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2003-2-page-75.htm>.

Botton, Alain de. *L'Architecture du bonheur*. Le Livre de Poche. Paris, 2009.

Chollet, Mona. *Chez soi : une odyssée de l'espace domestique*. La Découverte. Paris, 2016.

Czechowski, Nicole. *Habiter, habité*. Autrement. Paris, 1990.

Eiguer, Alberto. *L'inconscient de la maison*. Dunod. Idem. Paris, 2004.

Flamand, Jean-Paul. *L'Abécédaire de la maison*. Editions de la Villette. Paris, 2004.

Goetz, Benoît. *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise*. Verdier. Art et architecture. Paris, 2011.

III. **Le Japon**

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Seuil. Paris, 1970.

Benedict, Ruth. *Le Chrysanthème et le sabre*. Traduit par Lise Mécréant. Picquier. Arles, 1946.

Berque, Augustin. *Dictionnaire de la civilisation japonaise*. Hazan. Paris, 1994.

Berque, Augustin. *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*. Gallimard. Paris, 1993.

Berque, Augustin. *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*. Gallimard. Paris, 1986.

Cousin, Anne-Marie. *Le goût du Japon*. Le petit mercure. Paris: Mercure de France, 2018.

Ferrier, Michaël. *Le goût de Tokyo*. Mercure de France. Le petit mercure. Paris, 2014.

Levasseur, Claire, et Rémi Scoccimarro. *Atlas du Japon*. Autrement. Paris, 2018.

Miyajima, Takashi, Patrick Beillevaire, et Augustin Berque. *Vie privée, travail, espace public au Japon*. Paris. École des hautes études en sciences sociales, Centre de recherches sur le Japon contemporain : Centre national de la recherche scientifique, Centre de documentation sciences humaines, 1983.

Nakagawa, Hisayasu. *Introduction à la culture japonaise : essai d'anthropologie réciproque*. PUF. Paris, 2005.

Nishimura-Poupée, Karyn. *Les Japonais*. Tallandier. Paris, 2012.

Sabouret, Jean-François. *Japon, peuple et civilisation*. La Découverte. Paris, 2004.

Sabouret, Jean-François. *Le Japon quotidien*. Seuil. Paris, 1993.

Tanizaki, Jun'ichiro. *Éloge de l'ombre*. Traduit par René Sieffert. Verdier. Lagrasse, 1933.

Temman, Michel. « Un fait divers qui a ébranlé le Japon ». *Libération.fr*, 10 novembre 2004. https://next.liberation.fr/cinema/2004/11/10/un-fait-divers-qui-a-ebbranle-le-japon_498984.

Vaulerin, Arnaud. « Au Japon, une vie à rembourser pour un échange de bébés ». *Libération.fr*, 19 décembre 2013. https://www.liberation.fr/planete/2013/12/19/au-japon-une-vie-a-rembourser-pour-un-echange-de-bebes_967910.

IV. Ouvrages généraux sur le cinéma / théories du cinéma

Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Armand Colin. Paris, 2006.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, et Marc Vernet. *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*. Armand Colin. Malakoff, 2016.

Aumont, Jacques, et Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Armand Colin. Malakoff, 2001.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf. Paris, 1976.

Liandrat-Guigues, Suzanne. *Esthétique du mouvement cinématographique*. Klincksieck. Paris, 2005.

Siety, Emmanuel. *Le plan, au commencement du cinéma*. Cahiers du cinéma. Les petits Cahiers. Paris, 2001.

Truffaut, François. « Ali Baba et la “« politique des auteurs »” ». *Cahiers du cinéma*, n° 44 (février 1955): pages 45-47.

V. Autres références

Arendt, Hannah. *L'Humaine condition*. Édité par Philippe Raynaud. Traduit par Georges Fradier, Marie Berrane, et Guy Durand. Gallimard. Quarto Gallimard. Paris, 2012.

Certeau, Michel de, Luce Giard, et Michel Certeau. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Gallimard. Folio Essais 146. Paris, 1990.

Mizubayashi, Akira. *Petit éloge de l'errance*. Gallimard. Folio 2€. Paris, 2014.

VI. Sources vidéos

ARTE. « Le Repas au cinéma, Blow Up ». *YouTube*, 20 décembre 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=d3xVWjh_vRI.

Ciné+. Interview d'Hirokazu Kore-Eda, Bonus DVD *Une affaire de famille*. Le Pacte, 2018.

Entretien avec Kore-Eda, extrait de l'émission « Story Movies » - Bonus DVD *Une affaire de famille*. Le Pacte, 2018.

Kuruda, Yuko. « *Making-of* » - Bonus de *Still Walking*. Pyramide, 2008.

Méranger, Thierry. *Regard sur Kore-Eda Hirokazu* (Bonus DVD *Une affaire de famille*). Le Pacte,

2018.

Filmographie

Corpus primaire :

– Kore-Eda Hirokazu, *Nobody Knows*, ARP Sélection, 2004 (ed.2017)

141 min, Dolby SR, Couleurs, 1.66 : 1

Titre original : 誰も知らない (*Dare mo shiranai*)

Réalisation, Scénario, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Production : Bandai Visual Company, Cinequanon Films, Engine Film, Nobody Knows Project Team, TV Man Union, c-style

Synopsis : Une mère (Keiko) et ses quatre jeunes enfants (du plus grand au plus petit : Akira, Kyoko, Shigeru et Yuki), de pères différents, emménagent dans un nouvel appartement à Tokyo. Ne souhaitant pas révéler l'existence des trois cadets, ceux-ci entrent dans leur nouvel appartement dans des valises pour les plus petits et discrètement pour la plus grande. Keiko interdit aux trois cadets de sortir et délègue aux deux aînés la tenue de la maison et la responsabilité des plus petits lorsqu'elle est au travail. Elle part une première fois pendant quelque temps, laissant ses plus jeunes enfants à la charge d'Akira qui doit subvenir aux besoins de son frère et de ses sœurs avec l'argent que sa mère lui envoie. Sans lui annoncer qu'elle ne reviendra pas, Keiko est accompagnée par Akira au métro pour son départ définitif, rejoindre son amant. Akira doit de nouveau s'occuper de son frère et de ses sœurs, mais au fil des mois, la situation matérielle des enfants se dégrade (l'électricité et l'eau finissent par être coupés faute de paiement). Akira commence à fuir les responsabilités que sa mère lui a délégué et vagabonde de plus en plus dans la rue. Il rencontre des garçons qui le poussent à voler et à jouer toute la journée à des jeux vidéos. Il rencontre aussi Aki, une lycéenne victime de harcèlement, qui est progressivement va devenir l'ami des quatre enfants, mais qui sera rejetée par Akira lorsqu'elle pratiquera l'*enjo-kosai*, une forme de prostitution, pour les aider financièrement. A la faveur d'une sortie commune qui brise les règles imposées par la mère, Akira renoue avec son frère et ses sœurs. Alors que les liens entre se sont de nouveau distendus au sein de la fratrie et que Akira remplace un joueur absent au base-ball, Yuki chute mortellement d'une chaise. Akira et Aki transportent le corps dans une valise pour l'enterrer à la périphérie de la ville, près d'un aéroport. Le film se termine sur une sortie dans les rues de Tokyo de Aki, des deux frères et de Kyoko.

– Kore-Eda Hirokazu, *Une affaire de famille*, Le Pacte, 2018

121 min, Dolby Digital, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 万引き家族 (*Manbiki kazoku*)

Réalisation, Scénario, Montage : Hirokazu Kore-Eda (assisté par Takuya Onodera pour le montage)

Production : Fuji Television Network, GAGA Communications, AOI

Synopsis : A Tokyo, alors qu'Osamu et Shôta rentrent d'un vol quotidien au supermarché, ceux-ci décident de ramener chez eux Juri, une petite fille trouvée seule sur un balcon voisin dans l'obscurité et le froid, le temps d'un repas. Nous découvrons alors une modeste maison désordonnée dans laquelle vivent Hatsue (une vieille dame, propriétaire de la maison), Nobuyo (une blanchisseuse que son patron licenciera « indirectement », laissant le choix à Nobuyo et à une de ses collègues de qui devra partir ; la collègue exercera du chantage sur elle), Aki (sa petite-fille dont les parents la croient partie en Australie alors qu'elle gagne sa vie dans le *peep show*), et donc Osamu (un intérimaire de chantier qui se blessera au travail, sans avoir le droit aux indemnités) et Shôta (un jeune garçon). Constant que Juri est une enfant battue, Nobuyo et Osamu hésitent à la ramener chez elle et décident finalement de la garder lorsqu'ils entendent une violente dispute entre les parents de la petite. Avec le temps, Juri s'intègre à sa nouvelle famille, mais Shôta a du mal à l'accepter comme sa petite sœur. Nous comprenons rapidement que la famille est en fait liée par d'autres liens que les liens du sang, seule Aki a un lien de parenté avec Hatsue. La chaleur de l'été succède au froid de l'hiver et la disparition de Juri fait parler les médias. Peu de temps après une sortie de la maisonnée à la mer, Hatsue décède et est enterrée dans la maison. Shôta s'interroge de plus en plus sur la moralité de ses larcins, dans lesquels il entraîne Juri. Un jour où il est accompagné de Juri pour un vol à l'étalage, celui-ci vole des oranges et s'échappe du magasin en courant et chute. Il est rattrapé par les vendeurs et amené à l'hôpital. L'embarra et les réponses évasives de Nobuyo et d'Osamu quant à Shôta (qui n'est pas leur fils biologique) mènent les policiers à ouvrir une enquête. Alors qu'ils fuient la maison, Aki, Nobuyo, Osamu et Juri sont repérés puis interrogés tour-à-tour dans un poste de police. Nous apprenons qu'Osamu et Nobuyo ont tué l'ex-mari de celle-ci, qui était un homme violent. Nobuyo est emprisonnée, Shôta est envoyé en orphelinat, Juri retourne dans sa famille biologique, Aki revient une dernière fois dans la maison et Osamu vit seul dans un appartement. Osamu et Shôta continuent de se voir, et lors d'une visite à la prison, Nobuyo apprend à Shôta (qui, bébé, a été emmené par le couple lors d'un vol qui a mal tourné) le lieu et la marque et la couleur de la voiture dans laquelle il était afin de pouvoir lui donner la possibilité de retrouver ses parents biologiques. Après avoir dormi chez Osamu, Shôta repart à l'orphelinat en bus et pour la première fois appelle Osamu, qui ne peut pas l'entendre, « papa ».

Corpus secondaire :

– Kore-Eda Hirokazu, *Maboroshi*, Potemkine Films, 1995 (ed.2010)

110 min, Stereo, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 幻の光, *Maboroshi no Hikari*

Réalisation : Hirokazu Kore-Eda

Scénario : Yoshihisa Ogita (d'après le roman de Teru Miyamoto)

Production : TV Man Union

Synopsis : Yumiko n'arrive pas à se remettre de la disparition de sa grand-mère, qui s'en est allée à pieds d'Osaka par un pont, lorsqu'elle était enfant. Des années plus tard, bien que toujours hantée par le départ de sa grand-mère, elle mène une vie épanouie de famille avec son mari, Ikuo, qu'elle a connu enfant, et leur bébé des quelques mois. Le suicide opaque de son mari la plonge dans une grave dépression durant laquelle sa voisine et sa mère s'occupent de l'enfant. Quelques années plus tard, alors que son fils est devenu enfant, sa voisine lui arrange un mariage avec un homme qui habite dans un petit village portuaire. Yumiko et son fils quitte donc la ville pour ce petit village portuaire. Elle y rencontre Tamio, son nouveau mari, qui vit avec sa jeune fille et son père, et guérit progressivement ses blessures au fil du temps, des sorties et des rencontres. Elle retourne à Osaka et revient sur ses anciens lieux de vie, ce qui ravive de douloureux souvenirs. A son retour au village, envahie par son passé, elle replonge dans un état de douleur qui la conduise un jour à suivre une procession funèbre et à assister à l'incinération du corps sur les rives de la mer. Sanglotante, elle explique à Tamio, qui la rejoint, qu'elle n'a jamais compris le suicide de son premier mari. Tamio lui répond alors que tout comme son père des années avant, Ikuo a été irrémédiablement attiré par Maboroshi no Hikari, la lumière sur la mer.

– Kore-Eda Hirokazu, *Still Walking*, Pyramide Vidéo, 2008

115 min, Dolby Digital Mono, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 歩いてる (Aruitemo aruitemo)

Réalisation, Scénario, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Production : Bandai Visual Company, Cinequanon, Eisei Gekijo, Engine Film, TV Man Union

Synopsis : Ryôta, accompagné de Yukari (sa nouvelle femme, veuve de son premier mariage) et l'enfant de celle-ci, Atsushi, se rendent chez les parents de celui-ci, désormais âgés, pour une commémoration célébrant la mémoire de Junpei, le frère aîné de Ryôta, décédé des années avant alors qu'il avait tenté de sauver Yoshido, alors enfant, de la noyade. Sa sœur, Chinami est aussi présente, accompagnée de son nouveau mari et de la fille de celui-ci. Alors que la mère de Ryôta,

Toshiko, assure l'accueil des invités (en cuisinant et en animant les discussions), son mari, Kyôhei, médecin à la retraite, s'isole et entretient visiblement des liens compliqués avec chacun des membres de sa famille. Yoshido, invité chaque année par Toshiko, rend visite à la famille, qui peu après son départ, médite sur les manières et l'embonpoint de celui-ci, ce qui provoque la colère de Ryôta, animé d'un sentiment de compassion pour Yoshido. Alors que Chinami et sa famille sont partis, Ryôta et la sienne restent le temps du dîner. Mais lors de ce dîner, la rancœur d'une vie se déverse : Kyôhei critique sa femme par de continuelles remarques, et inversement. Sa femme lui fait alors comprendre par une chanson, qu'elle a toujours su que celui-ci l'avait trompée avec une autre femme des années avant. Le lendemain, après une promenade masculine à la mer (Ryôta, Kyôhei et Atsushi), Ryôta et sa famille repartent chez eux. Alors que nous voyons les grands-parents monter l'escalier, la voix-off de Ryôta nous apprend que ses parents sont décédés trois ans après et qu'il ne les a jamais revus.

– Kore-Eda Hirokazu, *Air Doll*, Lumière, 2009

125 min, Dolby Digital, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 空気人形 (*Kûki Ningyô*)

Réalisation, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Scénario : Hirokazu Kore-Eda et Yoshiie Goda (auteur du manga dont est inspiré le film)

Production : Engine Film, Bandai Visual Company, TV Man Union, Eisei Gekijo, Asmik Ace Entertainment

Synopsis : Hideo, *salary-man* célibataire qui ne parvient pas à oublier son ancienne histoire d'amour, habite dans un vieux quartier tokyôite. Tous les soirs, en rentrant du travail, il retrouve sa poupée gonflable grandeur nature, Nozomi. Il lui parle, mange et dort avec elle, la sort, la lave et lui fait l'amour. Mais un matin, en l'absence d'Hideo, Nozomi ouvre les yeux et se met à respirer. Elle s'habille, sort de la maison et explore d'un regard candide les quartiers alentours. Elle rencontre les habitants de la capitale, qui semblent pressés ou solitaires et qui fuient le contact humain. Au terme de son exploration, elle rencontre Junichi, vendeur dans une boutique de films, et en tombe amoureuse. Elle devient de plus en plus humaine, esthétiquement et psychologiquement, et se rend compte qu'elle a la capacité d'aimer. Tous les soirs, elle rentre chez Hideo pour reprendre son rôle de poupée figée, jusqu'à ce que celui-ci achète une nouvelle poupée et se rende compte que Nozomi, qu'il croyait disparue, est vivante. Il la supplie de redevenir poupée, ce qui la pousse à partir définitivement. Parallèlement, elle se fait embaucher dans la boutique où travaille Junichi, mais se finira par se faire violer par le patron. Elle passe du temps avec Junichi, se promenant près du Rainbow Bridge ou mangeant au restaurant avec lui. Tout comme Hideo, Junichi souffre de

solitude depuis sa rupture amoureuse et semble dépressif. Un jour, après avoir chuté dans la boutique, elle se fait regonfler par Hideo. Ayant de plus en plus de difficultés à accepter sa condition de poupée gonflable, Nozomi cherche à en dissimuler les traces et finit par aller à la rencontre de son créateur. Dans l'atelier où elle a été créée, elle voit des centaines de poupées en conception ou usagées. Son créateur s'inquiétera de savoir si elle regrette d'avoir un cœur et lui demandera si elle a vu de belles choses. Le soir, elle se rend chez Junichi et passe une nuit d'amour lors de laquelle Junichi la dégonfle et la regonfle successivement. Au matin, souhaitant l'imiter, Nozomi incise Junichi dans le but de le regonfler, mais sa méprise coûte la vie au jeune homme. Dévastée, Nozomi s'installe sur un tas d'ordures non combustibles et redevient peu à peu aussi inerte qu'au début du film. Avant d'expirer son dernier souffle, elle imagine son anniversaire, entourée des protagonistes qui ont croisés son chemin. Alors que nous entendons son dernier souffle, les personnages secondaires souffrant de solitude retrouvent l'espoir (une *hikikomori* ouvre ses volets, le vieux monsieur parle à la vieille dame que Nozomi a croisé lors de sa première promenade).

– Kore-Eda Hirokazu, *I wish, nos vœux secrets*, Wild Side, 2011

128 min, Dolby Digital DTS-Stereo, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 奇跡 (*Kiseki*)

Réalisation, Scénario, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Production : Bandai Visual Company, Chugoku Broadcasting (RCC), East Japan Marketing & Communications Inc., Eisei Gekijo, Fukuoka Broadcasting System (FBS), GAGA, J-Wave, JR Kyushu Agency, JR West Japan Communications, Kyushu Railway Company, Mainichi Broadcasting System (MBS), Minamihon Broadcasting Co., RKB Mainichi Broadcasting Corporation, RKK Kumamoto Broadcasting Co., Shirogumi, TV Man Union, The Nishinippon Shimbun, Yahoo Japan, d-rights

Synopsis : Koichi vit à Kagoshima avec sa mère, caissière, près d'un volcan qui lui fait horreur, et séparé de son frère, Ryunôsuke, qui vit à Fukuoka avec son père, musicien. Les deux enfants mènent un train de vie différent : Koichi a un cadre de vie bien dessiné, ses repas sont rythmés et sa mère veille à sa bonne éducation, mais il est malheureux et s'ennuie avec les amis de sa mère. Il a du mal à s'adapter à son nouvelle ville et passe son temps à retirer avec humeur les cendres de ses affaires. Ryunôsuke, plus équilibré psychologiquement, mène une vie plus autonome, plus souple et moins cadré. Les deux frères s'appellent souvent. Koichi ne comprend pas pourquoi une ville a été construite au pied d'un volcan, mais se rend compte que si celui-ci entre en éruption, il devra déménager. Il se met alors à faire le vœu de l'éruption du volcan pour retrouver son frère. Lorsque

Koichi apprend que la ligne à grande vitesse Shinkansen va être ouverte, il y voit une possibilité de réaliser ce vœu s'il se rend à l'endroit où les trains se croisent. Il en informe son frère, mais ce dernier est réticent à l'idée de revenir à l'ancienne vie de famille, qui était ponctuée de disputes entre les parents. Koichi planifie son expédition en cachette et rejoint son frère, accompagné de ses amis. Les sept enfants sont accueillis pour la nuit chez un couple âgé. Koichi, en discutant avec Ryunôsuke, prend conscience que la vie a changé et qu'un retour en arrière est impossible. Le lendemain, ils se rendent à l'endroit où les trains se croisent : au moment du croisement des trains, les enfants crient leur vœu, mais Koichi reste silencieux. Durant le voyage, le chien d'un des enfants meure. Après l'avoir gardé dans son sac à dos, celui-ci décide de l'enterrer dans un jardin. Au terme de ce voyage initiatique, les enfants rentrent chez eux, chacun de leur côté. Ryunôsuke rentre chez son père et attend celui-ci, qui va passer à la télévision. Koichi retourne chez sa mère et, sur le balcon, dit : « On aura pas de cendres aujourd'hui ».

– Kore-Eda Hirokazu, *Tel père, tel fils*, Le Pacte, 2013

121 min, Dolby Digital, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : *そして父になる* (*Soshite chichi ni naru*)

Réalisation, Scénario, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Production : Amuse, Fuji Television Network, GAGA

Synopsis : La famille Nonomiya habite en haut d'une tour moderne en centre ville. Le père, Ryôta, est un architecte qui passe son temps au travail, loin de sa famille et qui entretient des rapports difficiles avec son père. La mère, Midori, est femme au foyer, qui s'occupe de leur fils de six ans, Keita. Fier de son fils lorsque celui-ci est intégré à l'école privée où il était lui-même, enfant, il est obsédé par la réussite de Keita (aussi bien dans l'école qu'au piano). Un jour, l'hôpital où est né Keita convoque les parents pour leur annoncer que leur nouveau-né avait été échangé avec un autre à la maternité et pour les inciter à procéder à un échange. Ryôta, qui considère, comme son père, que seuls les liens du sang définissent la parentalité, voit alors l'explication de la « médiocrité » de Keita. Les Nonomyia font la rencontre des Saiki (Yudai le père, électricien, Yukari la mère, vendeuse, et leur trois enfants : Ryusei l'enfant biologique des Nonomiya, son frère et sa sœur), famille modeste au mode de vie totalement opposé au leur. Ryôta voit d'un mauvais œil cette famille, se montre froid et hautain. Les parents procèdent à un premier échange : alors que Keita est accueilli chaleureusement chez les Saiki, Ryusei est déstabilisé par la rigidité de Ryôta. Le procès contre l'hôpital est gagné. Les deux familles se voient plusieurs fois et, au terme d'une journée au bord d'une rivière, celles-ci procèdent finalement à l'échange définitif des enfants. Ryusei et Keita ne comprennent pas pourquoi ils doivent oublier leurs parents. Si l'intégration de Keita se passe

bien, celle de Ryusei est problématique et ébranle les convictions de Ryôta. Ryusei finit par fuir pour rejoindre les Saiki, mais Rôta le ramène. Ce n'est qu'après cette fugue qu'un lien se crée réellement entre Ryusei, Midori et Ryôta. En effet, Ryôta, affecté à un poste moins prenant, apprend à tisser des liens avec son fils biologique au fil du temps, ce qui lui fait prendre conscience que c'est bel et bien le temps passé avec ses enfants et non les liens du sang qui définissent la parentalité. En regardant des photos de lui en train de dormir, prises par Keita, Ryôta décide de revenir chez les Saiki pour rendre Ryusei à ses parents. Lorsque Keita le voit, il s'enfuit. Keita marche sur un chemin séparé par des arbres mais parallèle à celui où marche Ryôta, qui tente d'établir un dialogue avec lui en s'excusant d'avoir été un mauvais père. Les deux chemins se rejoignent et père et fils s'étreignent avant de revenir chez les Saiki.

– Kore-Eda Hirokazu, *Notre petite sœur*, Le Pacte, 2015

127 min, Dolby Digital, 1.85 : 1

Titre original : 海街diary (*Umimachi Diary*)

Réalisation, Montage : Hirokazu Kore-Eda

Scénario : Hirokazu Kore-Eda, d'après le manga *Kamakura Diary* d'Akimi Yoshida

Production : Toho Company, GAGA, Film, Fuji Television Network, Shogakukan, TV Man Union

Synopsis : Un matin, Yoshino est réveillée par un message de sa sœur lui annonçant le décès de leur père. Yoshino rejoint ses deux sœurs, Sachi, son aînée, et Chika, sa cadette, chez elles (elle habitent toutes les trois dans la grande maison de leur enfance à Kamakura). Autour d'un déjeuner, elles décident de venir aux funérailles de leur père par pure politesse. En effet, les trois sœurs n'avaient pas vu leur père depuis quinze ans, suite à son remariage. La mère de celles-ci les abandonne un an après le remariage du père, laissant leur éducation à la charge de leur grand-mère. Aux funérailles, qui se déroulent à Yamagata, elles font la rencontre de Suzu, la fille de leur père et de sa deuxième femme. Elles apprennent à la connaître et décident ensemble que Suzu viendra vivre chez elles. Arrivée à Kamakura, Suzu démarre sa nouvelle vie : elle se fait de amis à l'école et au football et s'intègre dans sa nouvelle famille. Mais les liens qui unissent Suzu et Sachi sont compliqués : les deux filles n'ont pas la même image de leur père et Suzu culpabilise d'être la fille de la femme qui a détruit la famille de ses sœurs. A l'occasion d'une commémoration en la mémoire de leur grand-mère, les trois sœurs, accompagnées de Suzu, revoient leur mère après quatorze ans. A la suite de la cérémonie, Suzu, ses trois sœurs, la grande-tante et la mère des trois sœurs rentrent à la maison de Kamakura. C'est la première fois depuis quatorze ans que la mère revient sur les lieux. Sa suggestion de vendre la maison choque ses filles, et distend davantage sa relation avec Sachi. Avant de repartir pour Sapporo, la mère revient voir Sachi pour s'excuser. Elles se recueillent devant la

tombe de la grand-mère de Sachi et recréent un lien plus apaisé. Sachi, qui travaille dans la section des soins palliatifs à l'hôpital, reçoit la possibilité de partir avec son amant aux États-Unis. Après quelques temps d'hésitation, elle lui annonce qu'elle restera à Kamakura pour continuer à se consacrer aux soins palliatifs, et sans doute, pour rester avec ses sœurs. Les quatre sœurs se rendent aux funérailles d'une amie décédée d'un cancer, qui tenait une brasserie dans laquelle elles avaient l'habitude de se rendre. Après les funérailles, les quatre sœurs se rendent sur la plage, imaginant quel serait leur dernier souvenir avant de mourir, et Sachi reconnaît que malgré le fait que son père était « pitoyable », il a été « gentil » avec Suzu et que c'est grâce à lui qu'elles ont une petite sœur.

– Kore-Eda Hirokazu, *Après la tempête*, Le Pacte, 2016

118 min, Dolby Digital, Couleurs, 1.85 : 1

Titre original : 海よりもまだ深く (*Umi yori mo mada fukaku*)

Réalisation, Scénario : Hirokazu Kore-Eda

Production : Aoi Promotion, Bandai Visual Company, Fuji Television Network, GAGA

Synopsis : Ryôta, un écrivain désœuvré après son unique prix littéraire, travaille en tant que détective dans une entreprise qui s'occupe essentiellement d'histoires d'infidélités, de jalousies et d'animaux perdus. Divorcé de Kyoko, la mère de son enfant, Shingo, Ryôta rend souvent visite à sa mère qui habite dans un lotissement des années 1970 à cause des addictions aux jeux de son mari récemment décédé, ancien calligraphe. Ryôta est souvent comparé à son père par sa mère, Yoshiko, et sa sœur, Chinatsu, avec qui il entretient des relations difficiles (Chinatsu lui reproche d'être comme leur père et lui reproche également d'avoir écrit sur leurs histoires de famille). En effet, Ryôta a une addiction aux jeux qui empoisonne ses relations avec son entourage. Bien qu'il cherche de l'argent par tous les moyens (il demande à son collègue, à sa sœur, fouille dans les affaires de sa mère pour trouver des objets de valeur), il ne paie pas la pension de son fils car il le dépense dans les paris. Ne parvenant pas à avancer après son divorce, il espionne son ex-femme et son nouveau compagnon. Alors qu'un typhon est annoncé, Ryôta passe la journée avec son fils, qu'il ne voit qu'une fois par mois, et avec qui il entretient une relation compliquée (son fils ne veut pas devenir comme lui et son père pose tout le temps des questions sur sa mère). Ils passent la soirée chez Yoshiko, et sont rejoints par Kyoko, venue chercher son fils. Mais la violence du typhon contraint les trois à rester avec Yoshiko. Cette nuit est l'occasion pour Ryôta de tenter de reconquérir son ex-femme, qui le repousse en lui expliquant qu'elle a besoin d'avancer. Ryôta et Shingo sortent dans la tempête en plein milieu de la nuit pour se cacher sous un toboggan, comme Ryôta l'avait fait un jour de typhon avec son père. Kyoko les rejoint et Shingo se rend compte qu'il a perdu ses billets de loterie acheté l'après-midi avec son père. Lorsque Ryôta dit à sa femme qu'ils valent au moins trois-

cents yens, ils courent tous les trois sous la pluie à la recherche des billets. Le lendemain matin, alors que le calme est revenu, les quatre déjeunent devant la télévision qui fait le bilan des dégâts de la tempête. Ryôta fait estimer la valeur de l'encrier de son père qu'il a trouvé la nuit de la tempête en fouillant les affaires de sa mère et apprend non seulement qu'il a beaucoup de valeur, mais aussi que son père avait distribué son livre aux habitants du quartier en leur disant qu'il vaudrait de l'or dans plusieurs années. Le père, la mère et le fils prennent le train ensemble, et arrivés à destination, Ryôta repart de son côté.

Corpus tertiaire :

- Naruse, Mikio, *Le Repas* (1951)
- Ozu, Yasujirô, *Voyage à Tokyo* (1953)
- Kurosawa, Kiyoshi, *Tokyo Sonata* (2008)
- Joon-ho, Bong, *Parasite* (2019)

Complément de la filmographie d'Hirokazu Kore-Eda

Films/Séries de fiction :

- *After Life*, 1998
- *Distance*, 2001
- *Hana*, 2006
- *The Days after*, 2010 (série)
- *Going my Home*, 2012 (série)
- *The third Murder*, 2017
- *La vérité* : 2019

Documentaires :

- *Lessons from a calf*, 1991
- *However*, 1991
- *August without him*, 1994
- *Without memory*, 1996

- *Ce monde(-ci)*, 1996
- *So I can be alright : Cocco's endless journey*, 2008
- *Salesman*, 2011

Annexe

Interview « Regard sur Kore-Eda Hirokazu » de Thierry Méranger (retranscription : Suzanne Lefèvre)

Une affaire de famille
Regard sur Kore-Eda Hirokazu
Par Thierry Méranger (Cahiers du Cinéma)
Bonus DVD Fnac

Prise de vue / Montage = Julien Martin

Production = PMA Film & Télévision / Cédric Hazard

Questions = Victor Lamoussière / Manon Lhoumeau – Aizpuru

Le Pacte, 2018

« Kore-eda c'est un tout jeune homme né en 1962. Je dis tout jeune homme parce que c'est quelqu'un sur qui les ans ne semblent pas avoir de prise. En fait, il faut regarder son travail pour pouvoir voir l'évolution de Kore-Eda. Lui même est d'une remarquable stabilité, il a toujours la même sérénité depuis. C'est quelqu'un qui, effectivement, vieillit, mûrit, mais qui, par ailleurs, ne montre aucune trace de fatigue ni d'épuisement. C'est un travailleur inlassable. On sait que c'est quelqu'un qui, dès le début, a fait des études de lettres. Il était à l'université à Tokyo. Il a travaillé beaucoup sur la littérature et aussi sur l'écriture du scénario. Il a même soutenu un mémoire, une thèse, sur l'écriture de scénario. Et ça a été sa porte d'accès au cinéma, contrairement à beaucoup d'autres. Il ne fait pas parti de ces réalisateurs qui bricolaient du huit millimètres dans son grenier. Il est arrivé par l'écriture et également avec un désir, au départ, de pouvoir travailler seul, parce que la notion d'équipe, au tout début de sa carrière, lui faisait un petit peu peur. C'est ce qui, paradoxalement, l'a mené à l'écriture documentaire, et à cette volonté de partir seul ou quasiment seul avec une caméra. Il reste aujourd'hui encore quelque chose d'assez littéraire dans le travail de Kore-Eda et également dans cette façon – alors qu'il travaille aujourd'hui avec une équipe – de recentrer finalement beaucoup de choses sur lui-même. Il fait confiance aux autres, mais en même temps, il reste son scénariste, le réalisateur bien entendu, mais également le monteur de ses films.

Kore-Eda a une très longue carrière documentaire derrière lui. Il a commencé par le documentaire, et de façon assez intéressante. D'abord ses tournages s'en ressentent aujourd'hui, dans cette façon de tourner notamment avec les enfants sans leur donner véritablement de scénario ; donc il les laisse d'une certaine manière, vivre devant la caméra, même, si bien entendu, il les guide ; donc bien entendu, il y a une influence, ne serait-ce que formelle. Ce que l'on peut dire aussi c'est que dans ses tous débuts, Kore-Eda réalise deux films, qui sont peut-être un peu difficiles à voir aujourd'hui, mais qui sont essentiels. Le premier film qu'on puisse citer de lui, c'est un documentaire qui s'appelle *Lessons from a calf*, qui rend compte d'une façon assez étonnante une expérience pédagogique tentée dans une classe, avec des enfants à qui on a confié le fait, pendant plusieurs mois d'élever un veau. Et l'instituteur, ou l'institutrice, fait cours à partir de cette matière vivante, qu'est cet animal dans la classe. Kore-Eda fixe sur la pellicule les rapports que les enfants ont avec cet animal, et à partir duquel on fait des cours de mathématiques, de sciences naturelles et même de littérature. Donc ça c'est quelque chose d'important : cette dimension pédagogique, qu'il

va filmer dans son tout premier documentaire, en montrant des enfants qui grandissent, et qui grandissent en particulier grâce à ces méthodes-là. Presque au même moment, il fait un film qui s'appelle *However*, qui raconte l'histoire d'un homme qui s'est suicidé parce que c'était un fonctionnaire qui était chargé de recueillir les plaintes d'un certain nombre de travailleurs qui étaient décédés dans des circonstances suspectes, qui étaient décédés en fait de grave maladies, alors que la société faisait tout pour cacher cette grave maladie. Donc si l'on met côte à côte ces deux films documentaires du début de carrière de Kore-Eda, on voit qu'on a deux tendances extrêmement fortes de ce qui constitue son cinéma aujourd'hui : d'un côté cette façon de faire vivre les enfants devant la caméra, et puis de l'autre, une dimension bel et bien sociale, une dimension bel et bien revendicative qui constitue finalement une façon de montrer une société par l'arrière. Choisir un angle d'attaque qui n'est bien évidemment pas un angle d'attaque officiel. Par exemple, Kore-Eda a aussi choisi de faire très tôt un documentaire sur le premier Japonais qui était décédé du sida. Évidemment, il n'a pas eu de subvention publique pour traiter ce film. Donc ce que l'on peut considérer comme une forme de désaccord actuel entre les autorités japonaises et Kore-Eda est quelque chose qui remonte à beaucoup plus loin. C'est-à-dire que derrière le consensus qui fait que l'on peut évidemment approuver un cinéaste qui apporte haut et fort les couleurs de son pays dans des tas de festivals internationaux, de l'autre côté, quand on s'interroge sur le discours de Kore-Eda, et bien on se rend compte qu'il y a quelque chose de très subversif. Alors jusqu'à présent, on pouvait un petit peu le camoufler avec certaines œuvres : dans *Nobody Knows* on pouvait dire que ces phénomènes étaient marginaux, dans *Tel père, tel fils*, on pouvait dire que les échanges d'enfants avaient eu lieu surtout dans les années soixante-dix et quatre-vingts. Aujourd'hui, avec *Une affaire de famille*, c'est bel et bien ce qui se passe de nos jours, derrière les portes des appartements, qui se joue et qui est dénoncé par Kore-Eda. Il y a donc une forme de violence derrière tout cela parce que on montre finalement que la société japonaise est une société en trompe-l'œil. Les pères ne sont pas des vrais pères, les mères ne sont pas des vraies mères, les grand-mères ne sont pas des vraies grand-mères... Derrière tout cela, il peut y avoir des affaires assez sordides. Ce qui frappe d'ailleurs dans le choix des personnages d'*Une affaire de famille*, c'est qu'il n'y a ni bon ni méchant, et que les gens qui finissent par reconstituer une famille, ce sont des gens qui ont une moralité à la base assez élastique. Donc tout cela remet en cause un certain nombre de fondamentaux et évidemment Kore-Eda ne peut pas avoir d'approbation officielle pour cela.

La question du vol, en particulier est une question importante. Dans le film, qui s'appelle dans sa version internationale « *Shoplifters* » - donc il s'agit bien de voleurs à l'étalage - il n'y a pas véritablement de réprobation morale affichée. Et quand on interroge Kore-Eda en entretien, il dit très vite que ce qu'il questionne, c'est finalement la moralité intrinsèque d'un acte. Il n'y a pas d'acte moral ou immoral en soi ; il y a surtout ce qu'on veut en faire et comment on va l'interpréter. Donc ça c'est un premier point : choisir une famille de « voleurs », montrer que, en dépit de l'immoralité affichée, il peut y avoir malgré tout des sentiments, et des sentiments qui naissent sur ce terreau a priori pas du tout favorable selon nos représentations classiques [...] ; il y a bien ici quelque chose de puissamment contestataire pourrait-on dire. Par ailleurs, dans son film, Kore-Eda montre des choses qu'il n'a jamais véritablement montré avant dans son cinéma. Je pense à la représentation de la sexualité notamment, qui est quelque chose d'assez important dans le film, notamment parce qu'il y a une scène relativement explicite entre les deux personnages adultes principaux et aussi parce qu'il y a cette scène de *peep-show*. Évidemment, Kore-Eda n'est pas le premier à monter des scènes de *peep-show* au cinéma, mais là aussi, tout cela s'inscrit dans une logique de faux-semblants de cette société ; faux-semblants qui vont se retrouver montrés ou exhibés. Le deuxième point, qui va apparenter le travail de Kore-Eda au travail d'un Ken Loach ou d'un Mike Leigh, pour aller chercher du côté anglais, c'est la question de la représentation du travail. C'est la première fois que nous avons, dans le détail, ce qui se passe notamment dans le milieu du bâtiment, puisque le héros masculin travaille dans ce milieu. Il va subir un accident, il va devoir quitter son travail. C'est à peu

près la même chose pour l'héroïne féminine qui travaille de manière extrêmement compliquée dans un blanchisserie – en fait elle est repasseuse parmi des centaines d'autres. Il y a une scène de limogeage où le patron convoque ces deux ouvrières pour leur demander de choisir laquelle des deux va se faire virer, et il leur laisse cette responsabilité. C'est sans doute ce qu'il y a de plus ignoble. On voit comment cela va être tranché, puisque l'une va pouvoir exercer une sorte de chantage sur l'autre pour que l'autre disparaisse, en quelque sorte, du tableau. Donc il y a un tableau globalement assez pessimiste et négatif, et c'est un point auquel Kore-Eda ne s'était pas véritablement attaché jusqu'à maintenant. C'était sous-jacent dans son œuvre, mais là il y a des scènes absolument explicites. »

– Les caractéristiques du cinéma de KE

« Kore-Eda travaille ses effets avec une grande précision et avec une grande sobriété. C'est-à-dire qu'il essaie le plus possible d'échapper au spectaculaire, ce qui ne veut pas dire qu'il soit incapable justement d'un travelling absolument sublime ou même de laisser du temps au plan, notamment avec des plans fixes, c'est quelque chose à laquelle il est particulièrement habitué et excelle en général.

Je dirais que, au niveau formel, le travail sur le montage me paraît absolument remarquable dans la mesure où il sait faire alterner les plans rapprochés, notamment des plans sur des objets ou des détails du corps, et puis des plans d'ensemble, mais qui, toujours, font sens. Lorsqu'il utilise le travelling, je pense en particulier à l'ouverture d'*Une affaire de famille*, et bien là aussi ça fait toujours sens. Il est toujours question soit de circularité, soit de complémentarité, et c'est quelqu'un qui a aussi beaucoup travaillé sur la question de la profondeur du champ. C'est absolument visible dans tous ses derniers films. Il y a toujours quelque chose qui nous raconte une histoire à l'avant-plan, au premier plan, et également quelque chose qui se devine au second plan. Et c'est évidemment la question de l'interaction qui se joue puisque finalement on y retrouve un élément thématique très important, c'est-à-dire celui de la coexistence de personnages qui sont différents, sans doute issus de milieux différents parfois, génétiquement différents, à l'intérieur de ce plan. La grande question étant : comment tous ces êtres, toutes ces instances peuvent former un entité ou une famille ?

Ce que l'on connaît mieux de l'œuvre de Kore-Eda, ce sont ses chroniques familiales. En effet, depuis *Nobody Knows*, on peut approximativement fixer à sept films le nombre de films qui vont développer ce thème. Alors qui dit chroniques familiales pourrait dire cinéma un petit peu pépère, un petit peu ronronnant. Or, ce n'est qu'une fausse apparence, à l'image d'ailleurs du dernier film, *Une affaire de famille*. En réalité, ce que montre Kore-Eda, c'est tout ce qui peut arriver, ce sont toutes les distorsions que peut subir la famille. Ce sont des familles qui subissent des ablations, des membres qui disparaissent, qui, parfois, réapparaissent, ou un peu sous une autre forme, des recompositions, des mélanges. Et puis à l'arrivée, reste une somme de solitudes et des gens qui ont la possibilité, parfois, de s'agréger les uns aux autres. C'est en tout cas un regard extrêmement corrosif de mon point de vue sur la notion de famille. Donc oui, Kore-Eda est le cinéaste de la famille, mais il est le cinéaste d'une famille tourmentée, d'une famille qui ne va jamais de soi, parce que la grande question de l'œuvre de Kore-Eda c'est : la famille est-elle possible ? Et sur quoi repose-t-elle ? Quelles sont les conditions d'existence de la famille ? Alors ça part effectivement de *Nobody Knows*, qui est peut-être le film fondateur – de cette série pourrait-on dire – film fondateur parce que sur le moment, il y a des enfants qui vont vivre seuls parce que le père n'existe pas et parce que la mère les abandonne. Et c'est à partir de là que toute l'œuvre de Kore-Eda va s'articuler, avec un certain nombre de variations sur ces thèmes ; variations sur la composition, la

recomposition, la disparition, mais aussi une façon de plus en plus aiguë de percevoir ces questions et ces problèmes. Et on en arrive à *Une affaire de famille* qui, à mon sens, est peut-être le plus radical sur cette question. Le plus radical parce que, après avoir, dans *Tel père, tel fils*, posé la question de la génétique – finalement est-ce que la génétique peut faire une famille ? – là Kore-Eda, d'une certaine façon, prend les choses un peu dans l'autre sens. Prendre les choses dans l'autre sens, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire se demander tout simplement, si on ne peut pas choisir sa famille, littéralement. Et on va se retrouver avec des enfants qui, un moment ou un autre dans le scénario du film, sont en position de choisir leur famille. Donc, en gros, on ne choisit pas ses amis, mais on choisit sa famille et ça c'est une leçon qui est assez inattendue pour qui s'attendrait à voir un cinéma ronronnant, et Kore-Eda est vraiment à l'opposé de cela.

Quelque chose me frappe dans *Une affaire de famille* : c'est la question du langage. Il n'est jamais allé aussi loin dans sa réflexion sur le dire. Dans *Une affaire de famille*, dire c'est être. Autrement dit, pouvoir se dire fils de quelqu'un, ou père de quelqu'un, ou fille ou mère, bien entendu, ça sera l'essentiel. On peut analyser dans le film tout le trajet de certains des personnages comme étant une espèce d'accouchement si l'on veut, mais accouchement du nom. Est-ce que l'enfant va pouvoir appeler cet homme, qui se veut être son père, « papa » ? Est-ce que cette femme va pouvoir réussir à s'assumer comme mère, ce qu'elle n'est absolument pas génétiquement ? Il y a une sorte d'odyssée du langage qui est absolument formidable ici. Et on s'aperçoit que l'enjeu c'est de faire comprendre ce qu'est le langage performatif, il faut dire pour être. Dire c'est agir. Et il y a une sorte de mini-traité de linguistique, qui court à travers *Une affaire de famille*, que je trouve passionnant du point de vue théorique, et évidemment incroyablement émouvant. La dernière, ou plutôt, avant dernière séquence, où on va retrouver le petit garçon dans son bus qui s'éloigne du père qui court et qui va finalement pouvoir murmurer « papa », c'est une des séquences les plus bouleversantes du cinéma, en tout cas du cinéma contemporain.

Il y a un thème qui me paraît vraiment important dans le cinéma de Kore-Eda, qui est un thème qui sous-tend toute l'œuvre, c'est justement la notion du temps. Kore-Eda est quelqu'un qui travaille cette matière, le temps, d'un bout à l'autre de ses films. D'abord, dans la conception de ses films. Puisqu'en général, il essaie de tourner dans l'ordre chronologique du scénario, autant que faire se peut. Cela donne évidemment une dimension particulièrement riche aux tournages de Kore-Eda. Il y a donc un effet de réel lorsque l'on voit le film, puisqu'il s'agit évidemment d'une fiction et d'une fiction qui, dans la mesure du possible, a été tournée dans l'ordre, avec des séquences que les acteurs ont eux-mêmes vécues, peut-être comme pourraient, d'une certaine façon, les avoir vécues les personnages. Cette idée de temps est très importante depuis *Nobody Knows*. Elle est aussi très importante dans des films comme *Tel père, tel fils* par exemple, puisque on voit que traiter cette question de la cohabitation, de l'entrée dans une famille, de l'adaptation à une famille nécessite, va requérir, beaucoup de temps. C'est un point vraiment important. On voit les saisons qui passent chez Kore-Eda. Il y a une séquence en particulier, qui est la séquence tournée à la mer qui joue un rôle important parce que, mis à part le fait que l'été est une saison, c'est aussi le temps des vacances et ça dit autre chose sur la constitution du noyau familial.

Il y a une autre notion, qui je pense, est liée au temps, qui est la notion de la mémoire. C'est quelque chose d'extrêmement important depuis le tout début de la carrière de Kore-Eda. C'est cette notion de l'oubli. Filmer, c'est en quelque sorte ressusciter quelque chose, travailler contre l'oubli. Il montre souvent des personnages, qui eux-mêmes, sont oubliés et il s'agit, peu ou prou, dans les films, de retrouver quelque chose qui tient à leur mémoire. Je peux en donner un exemple dans *Une affaire de famille*. Dans *Une affaire de famille*, ce que la maman, à la fin, va redonner à son fils c'est la mémoire – une mémoire qu'il ne peut pas avoir puisqu'il était tout petit – de la voiture où il a été trouvé. Mémoire qui lui permettrait éventuellement de retrouver sa famille génétique. Il y a quelque

chose d'incroyablement généreux dans cet acte qui, d'un côté, peut éloigner à tout jamais l'enfant de la personne qui lui donne cette indication, et qui, en même temps, lui permet de se reconstituer véritablement un passé et de l'assumer. Et ça, c'est tout à fait caractéristique du cinéma de Kore-Eda.

Le travail que fait Kore-Eda avec la musique est un travail très discret, donc il ne faut pas attendre de lui des effets ronflants, des coups d'archers extraordinaires. Il y a une vraie discrétion dans l'utilisation des thèmes ; c'est-à-dire qu'on se rend compte en revoyant le film, le plus souvent, que les moments les plus émouvants ne sont pas ponctués de musique, en tout cas, pas immédiatement. C'est quelque chose qui est absolument frappant dans son cinéma : cette façon de refuser les effets d'archers en quelque sorte. Du coup, Kore-Eda s'adapte finalement pour chaque film. Pour chaque film, il y a une réponse complètement différente. Dans *Tel père, tel fils*, où il était question d'un petit garçon qui apprenait le piano, et bien la bande-sonore était constituée de Glenn Gould et des variations de « Goldberg », qui ne faisaient pas que ponctuer d'ailleurs les séquences proprement musicales. Voilà : il y a une façon de vouloir adapter finalement, la forme et le fond. En travaillant avec Haruomi Hosono, qui est un très très grand musicien japonais, qui est tout autant connu pour l'expérimental que pour la pop. Il a fondé le Magic Orchestra etc., Kore-Eda lui demande la sobriété. Il demande l'utilisation d'instruments simples. Il est rare que plusieurs instruments jouent en même temps et du coup, on a quelque chose qui tient à la fois, de la bande originale et de l'habillage sonore en même temps. Et c'est ce qui fait exactement la force du film. Ce qui ne veut pas dire qu'il se refuse d'autres moments qui sont purement musicaux. Je pense en particulier à certaines séquences où il va recourir à certains moments beaucoup plus *jazzy*. Je pense notamment à la première séquence de vol dans un magasin, où il y a une espèce de ballet un petit peu *jazzy* qui contribue à faire de ses films, de ce film, un film très très rythmé, un peu l'équivalent de ce que sont les grands films de vol au cinéma. Je pense en particulier, évidemment à *Pickpocket* de Bresson ou à certains films de Ernst Lubitsch par exemple. Dans cette mesure, le film est rythmé non seulement par les mouvements de caméra, mais aussi par le choix, le recours à une musique de jazz. Mais cela vaut uniquement pour cette séquence. Donc il y a une façon qu'a Kore-Eda de ne pas appliquer une recette, mais de faire un choix différent pour chaque moment de son film. Et c'est là ce qui constitue sa force. Parce qu'on se rend compte que d'un film à l'autre aussi, il travaille de cette façon. »

– Le succès mondial d'*Une affaire de famille*

« Il y a plusieurs façons d'expliquer le succès d'*Une affaire de famille*. Effectivement, le succès repose sur un bouche-à-oreille tout à fait formidable, qui tient au fait que les premiers spectateurs, ceux qui s'attendaient à voir un film, on va dire, habituel de Kore-Eda, c'est-à-dire un film très bon, haut de gamme, mais qui n'aurait pas bouleversé, finalement grand chose, et bien reviennent de ce film, sortent de cette séance, absolument émus, et se rendent compte que le film va beaucoup plus loin. Alors, il va beaucoup plus loin et, d'une certaine façon, il se retrouve en phase avec notre époque. En phase avec une époque qui réfléchit évidemment à la notion de parentalité, qui réfléchit aussi énormément à la notion de transmission. Donc, le film de Kore-Eda, plus encore qu'à mon avis, *Tel père, tel fils*, qui creusait déjà dans cette direction, peut alimenter un certain nombre d'interrogations que peut avoir tout un chacun. Kore-Eda, d'ailleurs, fait appel beaucoup dans son cinéma, à son expérience personnelle, son expérience en tant que père. Quand on discutait avec lui, il ne cache pas le fait que la relation qu'il entretient avec sa fille, qu'on pourrait presque, en filigrane, voir grandir de films en films, même si elle n'est évidemment pas présente à l'écran, est quelque chose de fondamental. Et je pense que le spectateur de ce film se rend compte de l'humanité, du fait que ce film est à la fois un film universel et un film extrêmement intime, qui peut effectivement fonctionner pour nous tous, comme un film miroir, même si nous ne sommes pas tous issus d'une famille de voleurs, même s'il n'y a pas des secrets aussi sanglants derrière le passé de chaque famille. On peut ajouter aussi le fait que le cinéma japonais a, en particulier en ce moment,

le vent en poupe. On peut par exemple citer Hamaguchi parmi les jeunes réalisateurs japonais, bon, sans compter évidemment les plus anciens, comme Kurosawa ou Kawase, qui appartiennent davantage à la génération de Kore-Eda. Mais il y a une attirance en particulier pour cette question, et pour cette question de la famille. Je pense aussi en particulier à un parallèle qu'on peut faire avec le cinéaste d'animation, Hosoda, qui vient de sortir *Mirai ma petite sœur*. Il est frappant que au même moment, sortent ces deux films, qui étaient d'ailleurs à Cannes, dans deux sections différentes. Bien entendu, le scénario n'est pas du tout le même, mais Hosoda, dans *Mirai ma petite sœur*, va prendre en compte, au niveau intime, d'un personnage, un petit garçon, le bouleversement, le tsunami, que constitue l'arrivée d'un corps étranger dans la famille. Il n'y a pas plus kore-edesque que cette thématique.

Indéniablement, *Une affaire de famille* est un des chef-d'œuvres de Kore-Eda et le restera ; et je trouve intéressant malgré tout qu'on puisse rappeler à l'intérieur de l'œuvre de Kore-Eda, qu'il y a d'autres veines, qui ne sont pas du tout contradictoires d'ailleurs, avec cette veine familiale, cette veine de la chronique et de la remise en cause de la famille. Je pense à un certain nombre de films qui vont chercher un petit peu ailleurs et qui ont une dimension un petit peu plus onirique, qu'on peut d'ailleurs percevoir dans certains films comme *I wish* d'une certaine façon. Le film dont j'ai envie de parler, c'est peut-être le seul film véritablement fantastique qui s'appelle *After Life*, qui est un très très beau film, dont je souhaite ardemment un ressortie et une réédition. Pourquoi? Parce que c'est un film qui part d'un postulat absolument magnifique. On se situe dans un lieu indéterminé, dont on comprend très vite que ce sont un peu les limbes. C'est un lieu qui est rejoint par un certain nombre de personnages après leur mort. Et on comprend que ces personnages sont reçus dans un lieu un peu étrange par de jeunes fonctionnaires qui ont pour désir, auprès d'eux, de faire réémerger un souvenir. Lorsqu'ils sont tombés d'accord sur un souvenir, et bien il va être question de le filmer. Ce souvenir va être filmé par une équipe de cinéma, on va installer le personnage qui va avoir émis ce souvenir dans une salle de cinéma et, à la fin, quand il y aura eu la projection, et bien, le personnage qui aura revécu ce souvenir par l'intermédiaire du cinéma, aura gagné finalement, le droit de reparti et le droit de quitter ce lieu indéterminé, qui est les limbes, pour arriver peut-être dans un autre lieu, peut-être un paradis, ou en tout cas une mort apaisée. C'est le pitch global de *After life* et c'est un film de Kore-Eda particulièrement remarquable. Je pense aussi à un film qui a peut-être été un peu moins bien accueilli au moment de sa sortie, qui est *Air doll*, qui racontait l'aventure d'un personnage avec une poupée gonflable qui prenait vie. Alors, au-delà du côté potentiellement, je dis bien potentiellement, burlesque du film, c'est avant tout un film formidable sur la solitude et qui rejoint, d'une certaine façon, toute la filmographie de Kore-Eda. Voilà deux des films, peut-être un peu oubliés aujourd'hui, mais qui, je pense, pourraient très bien être réévalués à la lumière d'une redécouverte de l'œuvre considérable de Kore-Eda, grâce, en particulier, au succès d'*Une affaire de famille*, et évidemment, entre autre, à la Palme d'Or. »

Résumé

Dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda, l'espace tridimensionnel privilégié est celui du quotidien des familles : la maison et ses alentours. D'un film à l'autre et au sein d'un même film, les espaces représentés sont de nature hétérogène ; la mise en scène de l'espace traduit alors différentes manières d'être à l'espace. Chez ce réalisateur japonais récemment primé au festival de Cannes, les familles de ses différents films correspondent à des étapes d'une même réflexion : qu'est-ce que la famille aujourd'hui au Japon ? S'interrogeant sans cesse sur la définition de la famille, Kore-Eda met le plus souvent en scène des familles délitées et en crise. Ce délitement caractéristique des familles koreediennes ébranle alors l'intégrité même de la maison : bien plus qu'une structure architecturale répondant aux besoins physiologiques de la communauté qu'elle abrite, la maison est aussi structure psychique, point d'ancrage dans le monde et point de repère existentiel. Ce vacillement de la conception psychique de la maison, causé par la désolidarisation de la cellule familiale, donne alors lieu à des figures de mises en scène spatiales reflétant le décentrement intérieur des personnages ayant perdu ce point de repère psychique. La maison n'est plus centripète mais centrifuge. Par le jeu de miroir propre aux drames familiaux, entre le microcosme de la famille et le macrocosme de la société, le réinvestissement des espaces publics sous forme d'errance géographique et existentielle prend une signification plus subversive et fait entrer en jeu un autre type d'espace au sein du film : l'espace abstrait de la politique.

En nous centrant sur l'analyse filmique de l'espace tridimensionnel et de l'espace du film, créé par les choix de mise en scène reflétant le point de vue du réalisateur, nous tenterons de répondre à la question suivante : En quoi la mise en scène des espaces quotidiens dans les drames familiaux d'Hirokazu Kore-Eda reflète-elle un point de vue critique à l'égard de la politique sociale japonaise ?

Mots-clés : Hirokazu Kore-Eda, Espace au cinéma, Mise en scène, Cinéma japonais contemporain, Maison, Quotidien

