



TOKYO PARK

東京

UN FILM DE SHINJI AOYAMA



HARUMA MIURA
NANA EIKURA
MANAMI KONISHI
HARUKA IGAWA

YO TAKAHASHI - SHOTA SOMETANI - SATOMI NAGANO - TAKASHI KOBAYASHI - TAKASHI UKAJI

Réalisation et scénario SHINJI AOYAMA d'après le roman de YUKIYA SHOJI *Tokyo Koen, Shinchoshu*, 2006. Scénario MASAOKI UCHIDA - NORIHIKO GODA
Musique ISAO YAMADA - SHINJI AOYAMA - Produit par HIROAKI SAITO - Yasushi YAMAZAKI - Coproduit par HITOSHI ENDO - HITOSHI SAKAGAMI - Casting
TSUYOSHI SUGINO - Image YUTA TSUKINAGA - Lumière TORU SAITO - Son NOBUYUKI KIKUCHI - Décors TSUYOSHI SHIMIZU - Costumes MAMI ISHIDA
Photographie de plateau AOI SAITO - Montage HIDEIMI LI - Assistant réalisation FUMIO NOMOTO - Assistant production TETSUYA NAKAMURA - Avec la collaboration
de SHINCHOSHU PUBLISHING CO. LTD - Production D-RIGHTS - Avec la participation de D-RIGHTS, AMUSE, SHOWGATE, NIKKATSU, MEMORY-TECH, YAHOO!
JAPAN, HAKUHODO DY MEDIA PARTNERS - Ventes internationales SHOWGATE - Distribution ALFAMA FILMS www.alfamafilms.com - © 2011 Tokyo Koen Film Partners



TOKYO PARK

UN FILM DE **SHINJI AOYAMA**

D'après le roman TOKYO KOEN de YUKIYA SHOJI, Shinchosha, 2006

Avec

HARUMA MIURA
NANA EIKURA
MANAMI KONISHI
HARUKA IGAWA

Produit par D-RIGHTS
et TOKYO KOEN FILMS PARTNERS
Distribué par ALFAMA FILMS

SORTIE LE 22 AOÛT 2012

CASTING :

Haruma MIURA.....Koji
Nana EIKURA.....Miyu
Manami KONISHI.....Misaki
Haruka IGAWA.....Yurika

EQUIPE TECHNIQUE :

Réalisation et scénario – Shinji Aoyama
D'après le roman Tokyo Koen de Yukiya SHOJI,
Shinchosha, 2006
Scénario – Masaaki Uchida, Norihiko Goda
Musique – Isao Yamada, Shinji Aoyama
Produit par Hiroaki Saito, Yasushi Yamazaki
Coproduit par Hitoshi Endo, Hitoshi Sakagami
Image – Yuta Tsukinaga
Lumière – Toru Saito
Son – Nobuyuki Kikuchi
Décors – Tsuyoshi Shimizu
Montage – Hidemi Li
Avec la collaboration de Shinchosha Publishing Co., Ltd

Une production d-rights - Tokyo Koen film partners
Distribution - Alfama Films

CARACTERISTIQUES TECHNIQUES

Durée : 119 minutes
Support : DCP
Son : 5.1
Visa : 133.706

DISTRIBUTION ET RELATIONS PRESSE

ALFAMA FILMS
Frédérique ROUAULT
176 rue du Temple 75003 PARIS
Téléphone : 01.42.01.84.76 Fax : 01.42.01.08.30
frederique.alfamafilms@orange.fr





SYNOPSIS

Koji, jeune étudiant photographe, accepte un jour la commande d'un client qui lui demande d'espionner son amie. Cette mission va bouleverser la vie de Koji et changer son rapport avec les femmes, notamment celles qui lui sont proches : Miyu, son amie d'enfance et confidente et Misaki, la fille de sa belle-mère.

Tokyo Park est l'adaptation du roman *Tokyo Koen* de Yukiya Shoji, best-seller au Japon.

ENTRETIEN AVEC

SHINJI AOYAMA

1. LE SUPERFLU DISPARAÎT, L'ESSENTIEL RESTE

Cela faisait 4 ans que vous n'aviez pas tourné de long métrage. Par rapport à votre film précédent, *Sad Vacation* (2007), ce film semble avoir un style plus simple, voire même « classique ».

Shinji Aoyama : L'événement marquant entre *Sad Vacation* et *Tokyo Park* est la chute de Lehman Brothers en 2008, qui a entraîné des difficultés financières pour tous les cinéastes au Japon. Pour ma part, il m'a fallu plusieurs années pour tourner *Tokyo Park*. C'est pourquoi, arrivé au tournage, je mourais d'envie de faire du cinéma. Pendant ces années, j'ai gagné ma vie par d'autres moyens, mais je me suis toujours dit que j'étais cinéaste. Dans ces moments-là, le superflu disparaît et l'essentiel subsiste. Après tant de frustration, on se dirige nécessairement vers l'essentiel, d'où, peut-être, un style classique.

Laissez-moi vous raconter une anecdote. Pendant le tournage, tous les matins, je visionnais des films d'Hitchcock. Je me réveillais à 5 heures, et je regardais quelques films d'Hitchcock, mais jamais plus d'un quart d'heure. Par exemple, j'ai vu *I confess* (*La loi du silence* - 1953) en quatre jours. Ce n'était pas pour imiter ses films, mais simplement pour me concentrer. C'était une sorte de rituel du matin. En regardant ses films, la peur que j'ai de découper les scènes disparaissait. J'ai ainsi redécouvert le plaisir du découpage classique. En outre, avant l'écriture du scénario, j'ai revu beaucoup de films de Makino Masahiro. Ses films sont classiques et limpides, mais, au-delà de cette transparence, il reste quelque chose de personnel, une marque de l'auteur. Je trouve que, en France, c'est par exemple le cas de Claude Chabrol.

- Dans le film, Koji, jeune photographe, se sert d'un appareil photo numérique pour la première fois. Je pense que c'est également la première fois que vous tournez un long métrage en numérique.

- Non. Dans *Sad Vacation*, je tenais à tourner en 16 mm. Mais, pour ce film, je me suis servi de la caméra numérique « Red one » à la demande de mon producteur. David Fincher l'a utilisée pour *The Social Network* (2010). Ce qui caractérise cette caméra, c'est une profondeur de champ très réduite. Elle nécessite donc une mise au point extrêmement rigoureuse. Cette caméra n'est pas facile à maîtriser, mais la netteté de l'image obtenue est intéressante. Auparavant, le tournage en pellicule était plus sûr et plus rapide que le numérique. A présent, je pense que le numérique l'a déjà rattrapé. A part la question de la conservation, il n'y a plus de différence entre les deux. J'ai tourné *Tokyo Park* comme avec de la pellicule.

2. VIVRE ENSEMBLE, VIVRE AVEC LE PASSÉ

- Tokyo Park est l'adaptation d'un roman pour adolescents. Est-ce vous qui avez décidé de l'adapter ?

- Non. C'est mon producteur qui me l'a proposé. Avant le séisme du 11 mars, un climat de terreur régnait à Tokyo, surtout depuis le massacre d'Akihabara [NDLR : Le 8 juin 2008, un homme a tué 7 personnes armé d'un couteau dans le quartier d'Akihabara]. On avait peur de sortir tout seul. Du coup, je n'avais plus envie de filmer de tuerie [NDLR : comme dans *Eurêka*]. Et c'est alors qu'on m'a proposé *Tokyo Koen*. C'était une histoire fraîche, un peu mélancolique. J'ai élaboré le scénario avec Masaaki Uchida et Norihiko Goda, qui étaient mes étudiants à Eiga Bi Gakkô [The Film School of Tokyo]. On a beaucoup discuté. Il y a donc des traces de notre discussion dans le scénario final.

La lecture du roman original m'a fait penser à Roland Barthes. Je ne pense pas beaucoup à Barthes d'habitude. Mais son idée du « vivre ensemble » m'est venue à l'esprit. *Tokyo Park* est un film d'« amitié », plutôt qu'un film d'amour. Ce qui est important pour mes personnages, c'est de « vivre ensemble » tout en respectant la « singularité » de chacun, d'être ensemble quand ils le veulent sans aucune obligation. On avait oublié cette idée d'amitié avant le séisme.

- Est-ce que le film était terminé le 11 mars 2011 ?

- Ce jour-là, j'étais en plein mixage du film. Nous avons monté le son en regardant les images du séisme à la télévision. Bien entendu, je n'avais pas prévu ce séisme, mais j'avais vaguement le pressentiment que quelque chose allait se produire. *Tokyo Park* est déjà un « film d'après », un film d'après la catastrophe. Je ne montre pas ce qui s'est passé, mais je raconte l'histoire d'après, l'histoire des survivants.

- Dans le roman original, Hiro n'est pas mort. C'est donc votre invention. Mais vous n'expliquez pas la raison de sa mort.

- Je m'interdis d'y penser. J'ai expliqué aux acteurs que c'était une histoire d'après guerre, celle d'un homme qui revenait du combat et devait vivre avec son ami mort à la guerre. C'était notre point de départ. Certains des acteurs ont eu l'air ahuri, mais je pense qu'ils l'ont vaguement compris.

- Dans ce film, la question du temps est importante. Le livre de la mère de Koji s'intitule *Le Temps*.

- Ce qui caractérise mes personnages, c'est qu'ils vivent avec le passé. Nous vivons toujours avec le passé, mais nous n'en avons pas conscience d'habitude. A Tokyo, on ne tombe sur des résidus de passé que çà et là. Alors que Paris a conservé beaucoup de monuments historiques, à Tokyo, tout est détruit et aussitôt reconstruit. Toutefois, il y a des traces du passé, des monuments commémoratifs par endroits. Le parc en est un exemple : il est fait pour commémorer quelque chose.

- Malgré l'ombre du passé, le film n'est pas sombre, mais plutôt comique et léger.

- Oui. Certes, il y a des éléments comiques, mais je ne veux pas cacher que la catastrophe a eu lieu. Par exemple, Miyu est en apparence un personnage comique et gai. Mais, comme elle le dit à la fin : « On ne peut pas effacer la mémoire », elle aussi vit avec le souvenir pénible de son ami disparu, mais elle essaye d'avancer, de continuer de vivre quand même. Lors d'une conférence de presse, on a dit à Nana Eikura [l'actrice qui joue Miyu] que son personnage était innocent et gai. Elle a répondu : « Je n'en suis pas certaine, je penserais même le contraire ». Je voulais que Miyu soit un personnage qui essaye de se montrer joyeux tout en menant une vie dure. Nana Eikura l'a compris et l'a très bien fait passer dans son jeu. Elle est vraiment magnifique.

- A la fin, Miyu décide d'emménager dans la chambre de Hiro.

- Je pense que c'est une sorte de renoncement. Miyu essaye de vivre seule, mais elle ne peut pas oublier Hiro. Elle renonce donc à s'en débarrasser et accepte, au contraire, de vivre avec son souvenir. Elle tente de se frayer un chemin tout en renonçant.

- Dans la chambre de Hiro, on entend le bruit de la mer et du parc.

- Cela concerne la question de l'ubiquité qui est l'une des questions plus importantes du film. Dans la chambre, on entend le bruit du parc. On peut donc être à deux endroits en même temps. Je pense que ce sens d'ubiquité est essentiel au cinéma.

3. SUIVRE LES ACTEURS

- Dans ce film, vous avez travaillé avec des acteurs très connus : Haruma Miura, Nana Eikura, Manami Konishi et Haruka Igawa. Comment travaillez-vous avec eux ?

- Je pense que le metteur en scène doit suivre les acteurs. Je leur donne des orientations évidemment, mais je suis leurs propositions. Avant *Desert Moon* (2001), ma préoccupation première était la virtuosité de la caméra. C'était la caméra qui racontait l'histoire. A présent, je n'attache plus d'importance à la virtuosité de la caméra, ou plutôt je veux en finir avec elle. Je m'aperçois que ce qui m'intéresse n'est pas le mouvement de caméra, mais le jeu de l'acteur. C'est l'acteur qui raconte et la caméra doit se contenter de le regarder. Si le metteur en scène a bien préparé le plan avant le tournage, la technique n'a plus aucune importance devant les acteurs.

Entre *Sad Vacation* et *Tokyo Park*, j'ai eu l'occasion de tourner un court métrage, *Le Petit chaperon rouge* (2008), en France. C'était très important pour moi. Bien que je ne parle pas français, je pouvais comprendre ce que les

acteurs voulaient faire. Je me sentais fortement complice des acteurs, surtout de Lou Castel. Ce film n'aurait pas pu exister sans ce rapport privilégié et essentiel avec lui. Cette expérience m'a encouragé à me rapprocher des acteurs dans *Tokyo Park*.

- Dans ce film, la caméra regarde les acteurs dans les yeux littéralement. Vous avez mis la caméra face à eux, comme le faisait Ozu.

- Je pense que l'essentiel au cinéma, c'est d'abord de filmer la conversation, surtout la conversation entre deux personnes. En outre, au cours de l'écriture du scénario, on s'est posé la question du « regard », de « regarder quelqu'un en face ». D'où l'idée de filmer des scènes de deux personnes qui se parlent en se regardant dans les yeux. C'est une idée qui m'est venue pendant l'écriture du scénario. Et puis, lors du tournage, face à l'acteur, j'ai eu l'impression de faire face à la naissance du personnage. A côté de la caméra, je regardais le moniteur vidéo et une relation intime se nouait entre nous. Pour en revenir à la question de l'amitié, je captais un rapport amical avec mes acteurs. J'imagine que c'est ce que recherchait Ozu. Il voulait aussi que la caméra, son alter-ego, soit face à l'acteur.

- A partir de *Lakeside murder case* (2004), vous utilisez plusieurs caméras. Cela concerne le changement dont vous avez parlé ?

- Il y a deux raisons à cela : il s'agit de filmer le jeu des acteurs sans interruption ; la deuxième est de se débarrasser de la virtuosité de la caméra. Avec *Tokyo Park*, je reviens à une seule caméra. Toutefois, dans ce film, il n'y a pas de déplacement de caméra qui exige une virtuosité technique. Elle est presque toujours fixe.

- Vous avez parlé de la redécouverte du découpage. Est-ce que vous tournez plan par plan ?

- Non, je n'ai pas fragmenté la prise. L'un des avantages du tournage en numérique est qu'on peut tourner autant qu'on veut. J'ai donc filmé chaque scène sans interruption. Pour chaque angle, j'ai tourné des « plans-séquences », et j'ai reconstitué la scène au montage. J'ai tourné 3 ou 4 prises pour chaque angle. Mais chaque prise est différente. Il arrivait donc que je choisisse la première prise au montage, alors que j'avais trouvé que la dernière prise était la meilleure au tournage. De plus, ce que j'ai essayé de faire pour la première fois, c'est de tourner d'abord le plan rapproché. Auparavant, je commençais par le plan large ; j'essayais de faire un tableau. Avec ce film, j'ai souhaité me rapprocher des acteurs, les « toucher ». Mais, si la caméra touchait littéralement les acteurs, il ne pourrait plus y avoir d'image. Il faut donc s'arrêter juste avant. Je veux m'approcher de l'acteur jusqu'à ce point-là.

- Par ailleurs, dans ce film, il y a des fantômes, même des zombies. Miyu raconte qu'elle a été tuée une fois quand elle était petite. Il y a quelque chose de fantomatique dans chaque personnage.

- On peut dire que, sur l'écran, il n'y a que la reproduction, l'ombre des acteurs. Mais, cela ne me satisfaisait pas. Je voulais qu'ils soient à la fois fantomatiques et réels, vivants. C'est un peu contradictoire, mais, ce que je cherchais, c'était un fantôme réel.

C'est vrai que ce film traite de la question de la reproduction. Koji est hanté par la passion de la reproduction. Il ne cesse de reproduire le réel par la photographie. Dans un autre sens, Miyu cherche la « reproduction » : elle souhaite faire revivre Hiro. Il y a donc l'amitié entre celui qui reproduit par la photographie et celle qui veut la « reproduction » du passé .

4. VERS LE « NOUVEAU CINÉMA JAPONAIS »

- Le titre de ce film fait nécessairement penser à *Tokyo Sonata* (2008) de Kiyoshi Kurosawa. En êtes-vous conscient ?

- Oui, je pense souvent à *Tokyo Sonata*. Ce film a été pour moi un choc. Je n'aurais jamais cru que Kurosawa puisse faire ce type de film. J'ai pensé la même chose lors de la sortie de *Licence to live* (1999). Mais, après réflexion, j'ai changé d'avis. J'en suis arrivé à penser qu'on peut faire n'importe quel genre de film. Cette idée me soulage. En principe, Kurosawa est le maître du cinéma d'horreur. Moi, je suis un peu sceptique sur le genre, mais, lui, s'y adonne volontiers. Pourtant, on ne peut pas faire des films d'horreur toute sa carrière. Par exemple, John Carpenter n'a pas pu tourner pendant 10 ans et David Cronenberg commence à s'ouvrir à d'autres genres. Pour continuer de tourner, il faut pouvoir faire tous les types de films.

De plus, en regardant ce film, j'ai l'impression que c'est un film japonais. Je crois que Kurosawa a tenté de faire du « nouveau cinéma japonais ». Son film m'a donné donc l'envie de faire un film japonais moi-même. Auparavant, j'ai tenté de faire du cinéma tout court. A présent, je tâche de faire du cinéma japonais à ma propre manière. Je veux que mon film se range parmi les films des autres pays - le film américain, le film français, le film allemand, le film portugais – et le film japonais. Jusqu'ici, je me suis efforcé de refuser l'étiquette du « cinéma japonais » pour lutter contre l'orientalisme. Aujourd'hui, je n'en ai plus peur. On peut faire du « nouveau cinéma japonais » qui n'est pas simplement exotique.

Propos recueillis et traduits par Makoto Sumii

SHINJI AOYAMA

FILMOGRAPHIE



Né en 1964 à Kitakyushu, Shinji Aoyama est considéré comme l'un des réalisateurs phares de la nouvelle vague du cinéma japonais.

Après des études à l'université de Rikkyo où il suit les cours de Shigehiko Hasumi, il travaille comme assistant auprès de son camarade Kiyoshi Kurosawa et de Daniel Schmid.

Il fait ses débuts de réalisateur en 1996 avec *Helpless*. En 2000, il se fait une place sur la scène internationale avec *Eureka*, en compétition à Cannes, qui remporte le Prix de la Critique Internationale et le Prix du Jury Œcuménique. Un an après, *Desert Moon* est aussi en compétition pour la Palme d'Or.

De 2001 à 2011, il réalise de nombreux films dont *Sad Vacation* projeté à Venise lors de la 64ème édition du Festival International du Film.

En 2008, ses films font l'objet d'une rétrospective au Jeu de Paume, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Parallèlement à son travail de réalisateur, Shinji Aoyama est compositeur de musique, critique et romancier. Un an après le film *Eureka*, il reprend le scénario pour en écrire le roman, premier ouvrage fortement apprécié par la critique.

1995 *It's not in the Text Book!*

1996 *Helpless*

1966 *A Cop, a Bitch and a Killer*

1996 *Deux voyous*

1997 *Wild Life*

1997 *An Obsession*

1998 *Shady Grove*

1999 *EM / Embalming*

1999 *At the Edge of Chaos* (June 12, 1998)

2000 *Eureka*

2000 *To the Alley: The Films Kenji Nakagami Left Out*

2001 *Desert Moon*

2002 *La Forêt sans nom*

2002 *Song of Ajima*

2003 *Like a Desperado under the Eaves*

2003 *Days in the Shade*

2004 *Lakeside Murder Case*

2005 *Eli, Eli Lema Sabachtani?*

2006 *AA*

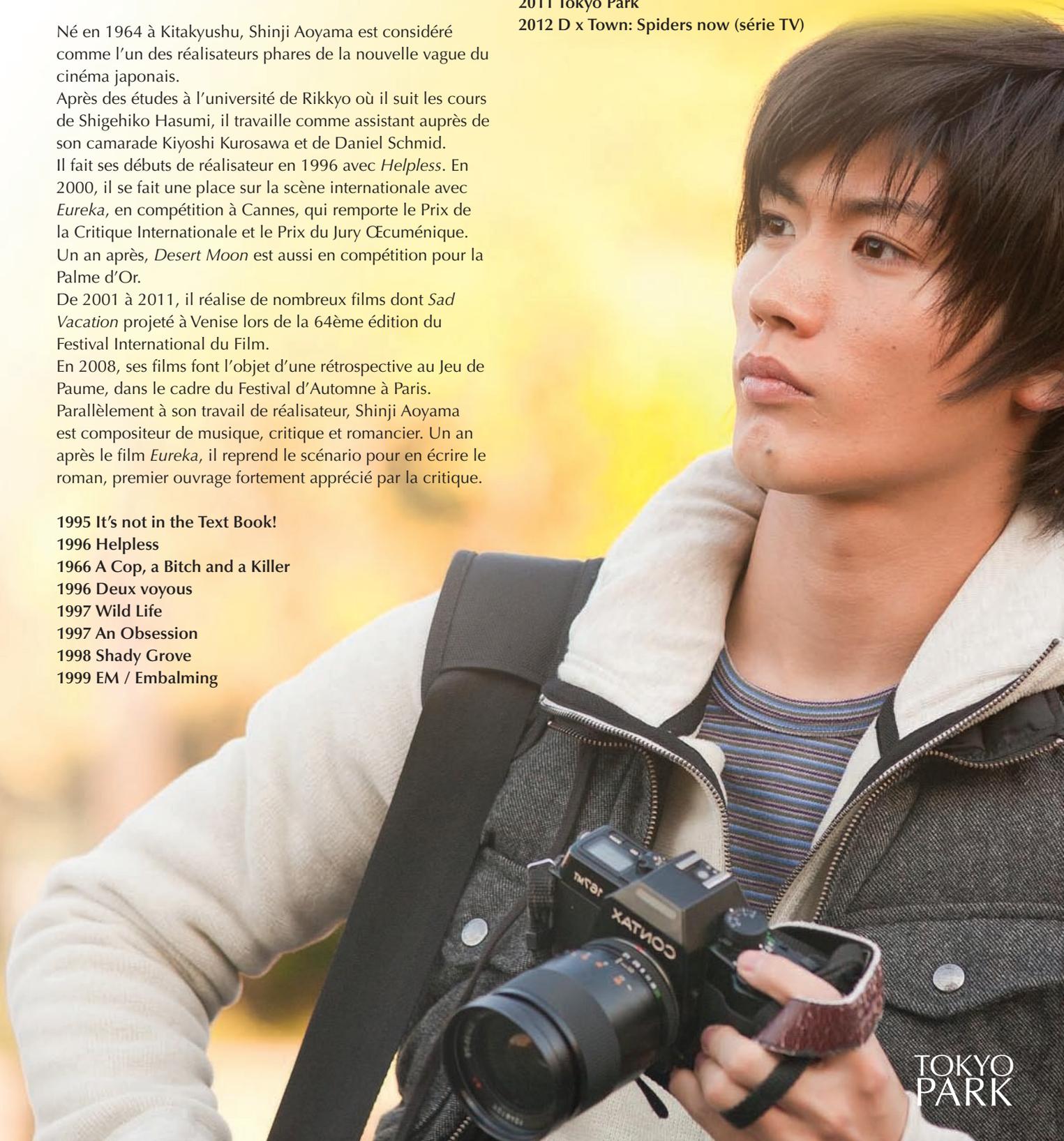
2006 *Cricket*

2007 *Sad Vacation*

2008 *Le Petit Chaperon rouge*

2011 *Tokyo Park*

2012 *D x Town: Spiders now* (série TV)





Haruma Miura (Koji)

Miura débute en 1997 dans une série télévisée de NHK, *Agri*, à l'âge de sept ans. Il obtient son premier rôle dans *Catch a Wave* en 2006. L'année suivante, le jeune premier remporte le Prix de l'Académie du Cinéma Japonais du meilleur jeune acteur dans *Koizora*, un film pour adolescents. Il apparaît en 2009 dans *Crows XERO II* de Takashi Miike. Le comédien est aussi très présent à la télévision.



Nana Eikura (Miyu Tominaga)

Tout d'abord mannequin, la jeune femme se tourne vers la comédie en 2004. Elle obtient rapidement les premiers rôles dans des séries télévisées. Actrice de cinéma elle reçoit le Prix de l'Académie du Cinéma Japonais de la meilleure jeune actrice dans *April Bride*. En 2011, elle tourne *Antoki no inochi* de Takahisa Zeze.



Manami Konishi (Misaki)

Elle débute une carrière de mannequin puis intègre la troupe de comédiens de Kohei Tsuka. Elle fait sa première apparition sur scène en 1997 dans *Netorare Sosuke* et obtient en 1999 le rôle principal dans *Kamata Koshinkyoku*. Tout en continuant le théâtre, elle acquiert une popularité à la télévision. Elle débute au cinéma en 2002 avec *Amidado Dayori* et remporte plusieurs prix comme meilleure actrice, notamment le Prix de l'Académie du Cinéma Japonais. En 2006, la comédienne tourne *Rétribution* (2006) de Kiyoshi Kurosawa.



Haruka Igawa (Yurika Hatsushima)

Mannequin puis comédienne, c'est en 2001 qu'elle débute au cinéma avec *Filament* de Hironari Tsuji. La même année, la comédienne reçoit le Golden Arrow de la meilleure actrice avec la pièce *Hakana*. Depuis, elle a tourné de nombreux films, dont *Tokyo Sonata* (2008) de Kiyoshi Kurosawa.



Shota Sometani (Hiro Takai)

En 2001, alors âgé de neuf ans, Sometani débute dans *Stacy*. Il obtient son premier rôle en 2009 dans *Pandora no Hako* de Masanori Tominaga. En 2011, il remporte le Prix Marcello Mastroianni du meilleur jeune espoir à la Mostra de Venise pour son rôle dans *Himizu* de Shion Sono.



Yo Takahashi (Takashi Hatsushima)

En 1992, Takahashi commence à jouer dans la troupe de théâtre, Tokyo Orange. Il rejoint cinq ans plus tard la troupe de Yukio Ninagawa. En 2001, il obtient son premier rôle dans *Shinjo afururu keihakusa 2001*. Depuis, tout en poursuivant une carrière théâtrale, Takahashi commence à jouer aussi à la télévision et au cinéma.