

Parmi les scénarios-rumeurs, ceux fondés sur un échange connaissent de multiples déclinaisons et permettent de soulever des questions identitaires. Il peut s'agir d'un échange de nom ; le publicitaire Roger Tornhill est pris pour un espion dans *La Mort aux trousses* d'Hitchcock, et va se voir contraint de mieux cerner son identité. Echange d'enfant dans *Le Fils de l'autre*, d'Emmanuelle Lévy, où Joseph, le jeune israélien découvre avoir été échangé à la naissance avec Yacine, jeune palestinien ; échange d'enfant aussi pour *La vie est un long fleuve tranquille* d'Etienne Chatiliez, dans un registre plus léger, où l'échange sert de prétexte à une savoureuse comédie de mœurs. Dans *Tel père tel fils* (dont le titre en japonais, *Etre un père après tout*, pointe déjà qu'être père ne va pas de soi), l'échange des bébés à la naissance va servir de révélateur et mettre à l'épreuve la solidité ou la fragilité de la construction de l'identité paternelle. Kore-Eda, père d'une fillette de six ans au début de l'écriture, reconnaît bien volontiers la dimension autobiographique du film, et formule ainsi son questionnement dans la note d'intention : "Est-ce, alors, le fait de partager son sang qui fait d'un homme un père ? Ou bien est-ce le temps qu'un père et son enfant passent ensemble ? Cette acceptation difficile du rôle de père viendrait-elle du fait que je n'ai pas suffisamment passé de temps avec mon enfant ? Est-ce lié au sang ou au temps ? Le sujet de mon film est alors né de ce dilemme personnel." Le cinéaste confie se sentir très proche du héros, nous invitant à percevoir le personnage de Ryota comme son *alter ego*. L'échange va en effet venir bouleverser les repères de cet homme obsédé par la réussite et remettre en cause sa conception de la paternité, dans un film qui se présente comme un trajet initiatique. Kore-Eda ajoute : "Ce que je peux dire, c'est qu'on ne devient pas père tout seul, mais que c'est votre enfant qui fait de vous un père". C'est donc cette problématique paternelle que nous allons interroger, délaissant d'autres enjeux du film, comme la façon dont le cinéaste documente le Japon contemporain ou encore comment la petite histoire participe du récit national. Nous nous demanderons alors comment devenir le père de son fils ; autrement dit par quel trajet le personnage de Ryota est amené à devenir ou à redevenir père. Pour cela, nous verrons dans un premier temps comment le film confronte deux familles aux valeurs opposées. Puis nous envisagerons l'échange comme révélateur de la fragile construction paternelle pour Ryota. Enfin, nous analyserons comment s'effectue pour Ryota le difficile apprentissage de la paternité.

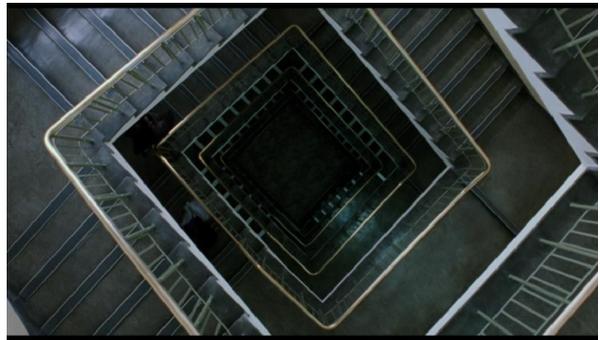
I. La confrontation de deux familles aux systèmes de valeurs opposés : les Nonomiya vs les Saiki

Le film se structure autour d'une série de tensions, afin de rendre la notion d'échange plus problématique, mais aussi, plus intéressante ; afin aussi de rendre le trajet à parcourir pour le personnage qui va revoir sa conception de la paternité plus périlleux à effectuer.

A. Deux systèmes de valeurs opposés

- **ville/province** : Ryota vit au centre de Tokyo, dans un appartement luxueux ; mais sa femme a accouché dans un hôpital de province, à Maebashi ; mépris affiché par Ryota pour tout ce qui n'est pas urbain ; "*Regarde-moi ça, on est où là ?*" lors de la première visite chez les Saiki, qui vivent en périphérie d'une petite ville. Puis va fustiger l'hôpital de Province, responsable de l'échange des nouveaux-nés, qu'il croit alors accidentel.

- **verticalité/horizontalité** : A Ryota sont associées de façon presque obsessionnelle les images de tour et d'ascenseur, symboles de sa réussite, de son ambition et son appartenance à ce monde au haut potentiel Verticalité et séparation des espaces au sein de leur appartement design (à Ryota le bureau ; à son épouse Midori la cuisine). Alors que les Saiki évolue dans un univers horizontal ; l'appartement et la boutique sont au rez-de chaussée et toutes les pièces communiquent entre elles. La sphère du travail n'est pas coupée de la sphère familiale, mais entretient une grande proximité.



- **tradition/modernité** : se traduit au moment des repas ; repas intergénérationnel chez les Saiki, qui réunissent trois générations ; on mange sur une table basse ; présence d'un autel dédié aux ancêtres, on prie en famille ; M. Saiki manifeste beaucoup de respect pour la mère de Midori, lors de l'entrée à l'école primaire de Keita. Au contraire, les Nonomiya embrassent un mode de vie moderne, à l'occidentale : les repas sont pris sur une table haute, et Ryota ne manifeste qu'un respect de façade pour les anciens ; s'il s'adonne à un culte, c'est bien à celui de la réussite.

Il s'agit de la première rencontre des deux familles, encore sous le choc de la nouvelle ; deux photos en sens inverse glissent sur le napperon, préfigurant le geste de l'échange ; **séquence des deux photos** : de 15 mn 20 à 17mn23



Séquence qui permet de saisir un certain nombre d'oppositions entre les deux familles : le rapport au temps ponctualité/retard

mouvement/figement ; flou/net ; couleurs vives/couleurs ternes ; lieu de vacances/été/loisir // travail, école, règle ;

lumière, la vie, le jeu; l'eau / la souffrance, la maladie, l'immobilisme ; l'extérieur/l'intérieur ; la spontanéité/le dressage ;

Photo et vidéo (restitue le mouvement et le son) prise par le père, enregistre la mémoire familiale ; photo prise par l'institution scolaire ou le photographe professionnel en vue de l'entrée à l'école.

"Après l'accouchement, j'ai été souffrante, j'ai dû rester alitée" du côté Nonomiya : maladie vs vitalité ; *"ce jour-là, il faisait un temps radieux; on se serait cru à okinawa en été ; c'est pour cela qu'on a choisi de l'appeler "îlot radieux",* du côté Saiki.

Alors que la mise en scène a choisi la frontalité ; les couples se font face s'opposent et anticipent déjà sur l'échange à venir ; la fin de la séquence voit un élargissement à la présence d'un tiers, celle des représentants de l'hôpital. Le cadre s'élargit et la caméra se déplace dans un mouvement à 90° pour introduire le tiers et rappeler que c'est une affaire à 3 ; qui implique un tiers.

B. Opposition des pères



M. Saiki	Ryota
Physiquement Se tient voûté cheveux décoiffés ; peu gracieux style décontracté	Se tient droit ; grand Visage lisse ; très beau ; coupe propre Incarné par la pop star Masaharu Fukuyama ; pop-star qui a vendu + de 22 millions de disques ; répertoire qui, en France, correspondrait à un mix de Jean-Louis Aubert,

	<p>Patrick Bruel et Alain Chamfort ; une des vedettes les plus sexy de l'archipel.</p> <p>Toujours en costume</p>
<p>Socialement petit commerçant</p> <p>petite voiture familiale et rigolote</p> <p>peu d'argent, moyens modestes</p> <p>relations conviviales : Yudai invité à jouer au base-ball par un client</p> <p>rapport au temps : profite du temps/ remet à plus tard ce qu'il a à faire/ arrive en retard</p>	<p>Architecte ; grosse compagnie ; poste à responsabilité ;</p> <p>Affiche un mépris de classe et une supériorité économique.</p> <p>classe aisée ; grosse voiture</p> <p>relations d'affaires : ; Ryota entretien des relations d'affaire, même avec son ancien ami de fac.</p> <p>Toujours pressé et performant ; travaille beaucoup. Culte de la performance</p>
<p>Paternité</p> <p>- Se définit comme un père ; mentionne son âge à plusieurs reprises ; "J'ai passé le cap" ; verbalise, conscient de son rôle de père</p> <p>- passe son temps à jouer avec ses enfants ; se définit lui-même comme un enfant.</p>	<p>Questionnement absent chez Ryota, qui va justement avoir à mettre en réflexion le père qu'il est et qu'il va devenir.</p>

Alors que deux figures paternelles sont complètement opposées, les deux mères, par-delà les oppositions, se rapprochent et se ressemblent.

C. Au-delà des oppositions, rapprochement des mères



- ressemblance physique : même taille et corpulence
- accentuée par le port de vêtements qui se ressemblent dès la deuxième séquence au centre commercial.
- même origine : même ville de province = ont accouché dans le même hôpital, province de Maebashi.
- Et surtout, elles fraternisent très vite ; développent une relation toutes les deux (Yukari donne son numéro de téléphone à Midori dès la première rencontre au centre commercial) ; elles nouent une relation téléphonique à l'écart des maris, ce que Midori justifiera ainsi : *"Entre mamans, on a besoin d'échanger certaines informations, tu ne peux pas comprendre"*.
- au-delà de cela, elles semblent vivre les événements de la même façon ; la maternité dans le film semble aller de soi, relever de l'inné (le fameux instinct maternel !) alors que seuls les pères ont à construire le rapport à leur enfant.

Une séquence intéressante à cet égard est le traitement du procès au tribunal, qui fait défiler trois figures de femmes qui semblent incarner une même image de la maternité.



Séquence tribunal : de 54mn20 à 57 mn 20

Les trois femmes prêtent serment d'une même voix, à l'unisson, et sont filmées de la même manière : d'une corpulence identique, vêtues de noir, à ce qui met le visage en valeur et ses expressions, permutent et occupent la même place (Midori - Yukari). Le cadre est le même ainsi que la lumière : leur visage est baigné de la même lumière, une lumière douce et latérale qui, associée à la douceur des couleurs et au ton intime de la voix nous font glisser vers le mélodrame ; propice à l'introspection ; un curieux élément du mobilier met en valeur le visage et la parole qui s'énonce. La caméra légèrement flottante semble réagir aux états d'âme.

Cette mise en scène commune a pour effet d'effacer les rôles de victime et de bourreau et de présenter les trois femmes comme trois facettes du féminin. D'ailleurs, Midori est interrogée sur le passé, Yukari sur l'avenir, comme s'il s'agissait de la même femme. La maternité semble aller de soi, relever de l'instinct puisqu'on demande à Midori comment a-t-elle pu ne pas s'apercevoir de l'échange. Elle se justifie par son état de santé, comme si une mère en pleine forme n'aurait jamais été dupe de l'échange. Le présupposé est donc qu'une femme reconnaît spontanément son enfant ; l'instinct maternel...

Rapprochement des deux femmes, qui paraissent interchangeable ;

L'infirmière, au-delà de son crime, participe de la problématique sur les liens du cœur et du sang quand elle dit : "*les enfants de mon mari et moi avons tissé des liens.*" Elle anticipe sur le questionnement qui va tarauder Ryota et rejoint déjà toutes les femmes du film (les deux mères, mais aussi la belle-mère de Ryota), qui, contrairement à Ryota, vont par la suite défendre les liens du cœur.

Ainsi, le film se fonde sur une série de tensions, dont on a relevé seulement un petit nombre, même si des points de rencontre et de rapprochement se donnent à voir de façon assez immédiate, du côté des mères. L'échange des enfants va se charger de rebrasser les cartes. Les zones de force et de fragilité vont alors se révéler avec beaucoup de violence. Les Saiki, modestes et fantasques vont se révéler être des parents solides et bienveillants alors que l'orgueilleux Ryota va voir ses certitudes s'effondrer.

II. L'échange comme révélateur de la fragile construction de la paternité pour Ryota

A. La famille, capital social

Le personnage de Ryota semble au début du film très sûr de lui en tant que père et peu en proie au doute. Performant, surbooké, obsédé par l'excellence et la réussite, il révèle malgré lui la conception de la famille qui est la sienne au début du film.

Séquence de la maquette : de 4 mn 38 à 4 mn 50 ou de 4mn02 à 4mn50



Nous sommes à l'orée du film, dans une séquence d'introduction, cad une séquence à vocation explicative, il s'agit de présenter rapidement la situation initiale et de caractériser les personnages ; Ryota sort de l'ascenseur, motif de la réussite dans le film ; on apprend donc qu'il travaille le samedi ; qu'il sacrifie sa famille à sa réussite sociale ; famille et réussite sont mises en concurrence par le chef lui-même, qui dit se consacrer à sa famille et au loisir. Ce que Ryota prend pour un compliment.

La deuxième partie de cette courte séquence sert de définition de sa conception de la famille. On discerne immédiatement la tour spiralée, emblème de réussite.

Puis "*ce serait bien d'ajouter quelques familles... Bonne idée, il faut renforcer l'aspect convivial*" ; la famille pour Ryota n'a qu'une vocation cosmétique, n'est là que pour habiller une structure rigide déployée pour réussir ; là pour réchauffer la réussite sociale, pour l'humaniser.

La famille serait donc un élément, un ingrédient parmi d'autre du capital social d'un individu, au même titre que le niveau d'étude, un bon poste pour une grosse compagnie ou encore la possession d'un appartement ou d'une belle voiture.

- La famille comme capital social permet de mieux comprendre l'idée que le patron suggère à Ryota, à savoir d'élever les deux enfants. Sa réussite économique, son aisance économique semblent lui donner un droit supplémentaire à la paternité.

- par ailleurs, le personnage, au contraire des trois autres qui émettent plus de doutes, semble très sûr de lui sur la marche à suivre avec l'hôpital, et semble gérer l'échange des garçonnets comme un dossier pro. Ainsi Ryota a la même attitude avec sa famille que dans le travail ; il prône la performance ; et se sent bon père car se sent puissant économiquement.

B. Les certitudes volent en éclat ; le masque tombe

Mais l'échange va jouer le rôle de révélateur, et réduire à néant cette paternité en trompe l'oeil. En effet, l'échange est progressif, les enfants changent de famille le week-end, ce qui va avoir comme conséquence de mettre Ryota en concurrence avec l'autre papa. Kore-Eda travaille sur le retour de certains motifs, comme celui du robot, pour interroger la problématique paternelle.

a) Mise en concurrence avec Saiki

Séquence qui a lieu après le premier week-end passé chez les Saiki.

Séquence du robot : 45mn34 à 46mn07

Le couple est en train de se disputer, (Yukari traite Ryota de "menteur" parce qu'elle pense qu'il rejette sur elle la responsabilité de ce qui leur arrive ; "*une mère devrait s'apercevoir de cela*" ; thématique du masque); le rapport de force se traduit par jeu de contrechamps et de plongée/contreplongée qui infériorise Midori.

Puis Keita sort de sa chambre avec le robot ; Ryota et son épouse ajustent alors sur leur figure le masque des bons parents. Très sensible de voir comment se compose le masque sur leur visage.

- puis le cadre se resserre sur Ryota et exclut Midori de l'échange, la voix de Keita en hors-champ ; plan intéressant car on voit son visage se décomposer au fur et à mesure de la réplique de Keita : "*il est super*" ; plan poitrine permet de bien lire les émotions ; le sourire fait place au rictus en entendant son fils louer M. Saiki. Le masque se fissure, le rictus remplace le faux-sourire.

- répond par un mépris de classe ; cherche à écraser économiquement le petit artisan ; "comme ça, on pourra lui apporter notre radiateur à réparer" ; puis, se retourne, se détourne une fois sa pique lancée, comme si se désintéressait de cette conversation ; qui le fait vaciller au plus haut point.

Un peu plus tard dans le film, Ryota revient de voir son père, qui lui a fait passer le message d'après lequel les liens du sang prévalent sur ceux du coeur.

Séquence des deux fleurs ; de 1h04mn17s à 1h05mn05s



Intéressant de voir comment cette mini-séquence évolue ; L'entrée de Ryota se fait sur les notes jouées au piano par Keita, synonyme du dressage intense opéré sur l'enfant, métaphore de toute cette éducation de la contrainte ; dont le cinéaste fait un emploi ironique à force d'être répétitif. Accueilli par sa femme, épouse soumise qui le déleste de sa serviette et de sa veste de costume.

Après quelques paroles acerbes en direction de son père; Ryota cherche alors à valoriser son fils ; saisi en panoramique, il glisse de son père vers son fils. Il semble tout d'abord satisfait de l'image que Keita lui renvoie en tant que père au travers du dessin de la fête des pères ; il félicite alors son fils, tout en ajustant sur son visage le visage du bon père, qui se signale néanmoins par sa froideur et son aspect forcé ; La caméra le suit et décadre la mère ; l'enjeu concerne les pères et leurs fils, la mère va rester hors-champ, comme dans la séquence précédente.

Le contrechamp sur Keita au piano, et la candeur de l'enfant, vont ouvrir une faille chez Ryota. Le contrechamp recadre Ryota, en plan taille, dans un plan long qui laisse affleurer toutes les sensations ; Ryota est mis en concurrence avec M. Saiki, appelé par Keita "le papa de Ryusei" ; Certes Ryota a droit à une fleur, parce qu'il est le père officiel, mais M. Saiki est récompensé, et mis sur le même plan (fleur identique) pour ses qualités intrinsèques de papa "parce qu'il a réparé mon robot" ; pour le temps et l'attention, si ce n'est l'affection consacrée à Keita. Moment de vide, de suspens dans le plan et reprise, par effet de symétrie, des notes de musique ; si Keita obéit à son père et joue du piano, il a des élans d'affection envers celui qui se comporte comme un vrai papa. Usage ironique de la musique, se met à souligner la faillite de cette éducation et de

cette conception de la paternité.

La longueur du plan, l'attitude immobile de Ryota les deux fleurs à la main, traduisent l'état de crise qui est le sien ; Ryota mesure l'abîme qui le sépare de l'autre papa ; découvre qu'il n'est qu'un papa de convention. Son visage n'est plus celui du masque mais celui du désarroi.

Mini-séquence qui matérialise les deux pôles entre lesquels est pris Ryota ; entre un père avec qui il n'a pas de bonnes relations et un fils qui lui échappe et lui renvoie qu'il n'est lui-même qu'un père de convention.

NB : le personnage est situé à l'intersection de deux espaces, à gauche un espace neutre et sombre, qui rappelle le côté moderne et aseptisé ; son ancien moi ; de l'autre, espace envahi de dessins et jouets d'enfants, colorés et en mouvement (avec le mobile). Ryota se trouve entre deux, c'est-à-dire nulle part, mais aussi, en mutation.

Alors qu'il voulait être le père des deux enfants, se rend surtout compte qu'il n'est le père de personne.

Ces deux séquences sont exemplaires en ce qu'on voit, grâce à la plasticité du visage des acteurs, le masque se placer et se fissurer. La mise en concurrence avec M. Saiki se double de l'expérience qu'il fait de l'échec de son éducation.

b) Echec de son éducation fondé sur la performance

Ryota est en crise car vit la faillite de ses choix, de ses valeurs éducatives.

L'audition du jeune garçon est un fiasco, la séquence est éloquente, et remet en cause cette éducation du dressage. Par ailleurs Ryota se voit rétrogradé au niveau professionnel, il se voit confié un chantier mineur afin de se consacrer à sa famille. L'ironie est qu'alors qu'il a davantage de temps pour s'occuper de sa famille, il découvre avec effroi que son rôle de père n'est qu'une coquille vide et qu'il a fait le vide autour de lui ; il ne peut trouver de réconfort ni auprès de ses parents, ni auprès de sa femme, dont il est affectivement coupé. Le personnage est alors pris dans un dilemme sur les liens du coeur et du sang.

C. Lien du sang/liens du coeur

Le père de Ryota défend l'idée que prévalent les liens du sang sur ceux du coeur ; ce qui est d'autant plus cruel pour Ryota qu'en reprenant cette idée, il voit en quoi il ressemble à ce père autoritaire.

Séquence liens du sang : de 1h05 à 1h05mn47

Séquence mélodramatique ; pose la question des liens du sang et du lien du coeur.

- La séquence s'ouvre sur le ciel nuageux, ce qui aère la séquence, tout en l'inscrivant dans un cycle naturel. Puis on passe à un plan en extérieur, qui saisit M. Saiki en train de jouer avec les enfants.

- Le plan suivant montre le personnage de Ryota complètement enfermé dans le plan ; plan encombré par les objets, Ryota est surcadré par les montants de la fenêtre, semble enfermé comme dans un bocal ; confinement, enfermement, d'autant que le sujet abordé est gravé, le ton de Yukari en hors-champ l'indique. Ryota observe Saiki à travers la vitre, qui matérialise la frontière qui les sépare. Autant l'un est fantasque et libre, autant l'autre semble enfermé dans

son mental. Ryota est dans des paroles d'emprunt ; après avoir suivi le conseil de son patron lui soufflant l'idée d'élever les deux enfants, il reprend les paroles de son propre père. Mais ne parle pas en son nom, ne fait que reprendre les propos de deux figures paternelles. Pose la question qui le taraude : liens du sang ou liens du coeur ; la filiation ou le temps passé ensemble ?

- réponse de Yukari ; séparation dans le cadre traduit séparation des idées ; les deux femmes sont réunies dans le cadre, dans un plan plus aéré, alors que Ryota est seul de son côté. Yukari met le doigt sur le point sensible : dit à Ryota qu'il survalorise les liens du sang car ne peut se prévaloir d'autres liens avec son fils.

- Ryota ne répond pas à cela, mais fait preuve d'autorité en voulant accélérer l'échange ; saisi en légère contre-plongée ; il recourt à des phrases à modalité affirmative. Veut encore faire mentir l'idée des liens du coeur. La séquence se clôt sur le visage de son épouse, restée en dehors de l'échange même si sa présence à côté de Yukari laisse supposer qu'elle partage les idées de cette dernière. Comment vit-elle cela ? Assez énigmatique. Caméra qui cherche à fouiller les états d'âme.

Ryota est dans l'impasse ; sorti de son rôle de cadre sup polarisé par la réussite ; entre deux enfants, entre deux conceptions de la paternité ; seul et en crise. La troisième partie du film (après l'échange au bord de la rivière), sera consacrée au difficile apprentissage de la paternité. Le scénario sera alors délesté de l'échange et se concentrera alors seulement sur l'initiation du personnage.

III. Le difficile apprentissage de la paternité pour Ryota

A. les Saiki, initiateurs sur le chemin de la paternité

M. Saiki joue un rôle d'initiateur auprès de Ryota et lui délivre un enseignement, à travers des formules didactiques ; au centre commercial, il avait eu cette formule : "*Personne ne peut vous remplacer en tant que père.*"

Ce rôle se confirme dans une séquence importante, celle de l'échange auprès de la rivière.
Séquence échange près de la rivière : de 1h16mn27 à 1h17mn56



- un plan général ouvre la séquence comme si l'échange qui allait avoir lieu s'inscrivait dans une histoire plus vaste ; l'échange a lieu dans un cadre naturel, celui de la rivière ; comme si la nature allait reprendre ses droits, comme si la rivière allait reprendre son cours ; Ryota isolé, à l'écart du groupe. M. Saiki mentionne le cerf volant ; on ne peut pas y jouer.

- contrechamp se resserre sur les deux pères ; confrontation de deux conceptions de la paternité ; se livrent sur la relation avec leur père ; le reste de la famille reste hors-champ.

- Après l'anecdote, M. Saiki, "maître Saiki", va donner une leçon de paternité à Ryota : "*on n'est pas obligé d'imiter son père*" ; tournure sentencieuse, "on" indéfini + présent de vérité générale ; énonce des lois sur la paternité.

- "*promettez-moi d'emmener Ryusei faire du cerf-volant*" ; demande solennelle, qui semble entendue par Ryota ;

Saiki ouvre d'autres voies possibles à Ryota pour être un père ; ouvre des pistes. Mais il le charge aussi de nouvelles responsabilités, Ryota va se retrouver à prendre la suite de Saiki auprès de Ryusei.

Kore-Eda va alors travailler le retour des mêmes séquences afin de montrer que Ryota est invité à évoluer dans sa conception de la paternité. Par exemple, retour de la séquence du robot qui tombe en panne. Alors qu'il avait moqué Saiki, se met maintenant de mauvaise grâce à réparer le robot quand celui-ci tombe en panne.

Ryusei, malgré ces efforts, se sent prisonnier chez les Nonomiya. Il voit un jour un homme jouer au cerf-volant avec ses enfants, et il fugue et retourne chez les Saiki. Ryota va alors aller le chercher, ce qui donne à voir un retournement de situation complet.

Séquence du rideau : de 1h37mn44 à 1h38mn55



- "*Apparemment, il voulait jouer au cerf-volant*" entend hors-champ alors que le cadre nous montre Keita qui s'enfuit quand il reconnaît la voix de Ryota. La fuite de Keita se lit comme une répétition de la fugue de Ryusei ; Ryota n'est décidément le père de personne.

- Puis on passe du côté des adultes, Ryota saisi en plongée, le visage dur et serré, rappelant qu'il incarne la loi, la règle, alors que les Saiki le surplombent.

-renversement de situation se traduit par la mise en scène ; les Saiki tout d'abord sont deux, et sont unis ; par ailleurs, se lit une double frontière définie par les rideaux ; double seuil qui les sépare de Ryota ; geste de M. Saiki de tirer le rideau sur l'inconnu qui reste sur le seuil, donne cette sensation d'intimité heureuse, de noyau familial, de protection. Ryota apparaît étranger et isolé ;

-*"si vraiment ça ne marche pas bien, renvoyez-le nous un petit moment"* ; renversement complet ; alors que Ryota voulait acheter les deux garçons et se sentait économiquement prêt à devenir le père des deux, n'est le père de personne ; se révèle incapable de prendre en charge son fils. Cela sanctionne l'échec de la loi du sang ; les Saiki apparaissent comme de vrais initiateurs, en capacité d'élever les deux enfants. Ils vont alors le mener sur le chemin de la paternité, en lui proposant leur propre exemple.

- Ryota garde la tête haute mais est pourtant défait ; saisi en plongée, infériorisé par la mise en scène.

Renversement de situation pour Ryota, mais les Saiki ne sont pas les seuls maîtres qu'il rencontre sur le chemin de la paternité ; va trouver d'autres initiateurs en ses "fils" ; pour Kore-Eda, c'est le fils qui fait le père.

B. Ryota au miroir de ses "fils"

a) Ryusei et le principe du désordre ; fissure l'ordre; la rigidité et l'autorité.

On avait vu Ryusei singer Ryota alors que celui-ci avait tenté de le dresser et de lui apprendre les bonnes manières. Séquence où il range ses jouets avec les baguettes géantes ; en ordonnant le petit monde du bain qui est celui du jeu et donc du désordre, il souligne ce que le dressage de Ryota a de ridicule. La tentative de dressage est singée car déplacée dans l'univers du jeu.



- Ryusei introduit le désordre et le doute dans l'univers rangé et aseptisé des Nonomiya; par le bruit mais aussi par la parole ; il désarme Ryota en lui demandant avec insistance de justifier les lois qu'il énonce.

b) Keïta et le jeu des images : Keita va se charger de renvoyer à son père une image de lui-même et de son éducation.

Séquence qui se situe à la fin du film

Séquence appareil photo : de 1h45mn36 à 1h46mn47



Séquence intimiste qui s'apparente à une épreuve du miroir que Keita tend à son père et dans lequel celui-ci se regarde. Ryota est seul, de bon matin, l'atmosphère est silencieuse, Ryota est saisi en gros plan. Découvre en plusieurs étapes celui qu'il est en train de devenir et celui qu'il était.

Point de vue semi-subjectif, nous voyons presque ce qu'il voit ; d'abord la série des dernières photos, colorées et en mouvement, personnages souriants, en train de jouer = le père qu'il est en train de devenir.

Puis une série plus ancienne, prise alors que les enfants allaient être échangés ; père et fils sont en train de communiquer, mais postures figées et sourires forcés.

Enfin, Ryota découvre une troisième série de photos, prises à son insu, les photos que Keita a prises de lui, à l'improviste, sans qu'il ne s'en rende compte. Et là, il découvre à la fois l'immense amour que son fils lui portait, et se découvre dans le miroir que lui tend son fils ; un père absent, toujours fatigué et maussade, les couleurs sont ternes, camaleu de gris, tout comme la vie qu'ils avaient. Fait cette découverte alors qu'il tente de devenir le père de Ryusei, ce qui se révèle bien difficile, car l'amour du fils pour le père n'est pas inné, et passer après M. Saiki en tant que père n'est pas chose aisée.

-le cadrage en gros plan, l'éclairage intimiste et le plan semi-objectif nous permettent de partager son émotion, déclenchent notre empathie envers le personnage. Mélodrame, moment d'émotion ; première fois qu'on le voit pleurer à l'écran.

Cette séquence va déclencher chez Ryota la demande de pardon auprès de Keita.



La mise en scène sépare le père et le fils, qui courent sur des voies différentes, avant de les réunir pour un pardon et une étreinte. La première entre père et fils depuis le début du film.

Ryota fait ainsi l'expérience de l'amour qui se gagne avec Ryusei, alors que celui de Keita était inconditionnel. Le premier remet en question une autorité qu'il peine à légitimer, le second lui montre ce qu'il est et ce qu'il fut. Ses deux "fils", chacun à leur manière, lui tendent un miroir dans lequel Ryota découvre une image de lui-même, cruelle et douloureuse. Ryota va trouver dans d'autres expériences des réponses à ses questions ; le cinéaste recourt alors à des images paradoxales pour résoudre la dialectique des liens du coeur/liens du sang.

C. Des images paradoxales pour une résolution dialectique

Dans le cadre de son travail, Ryota visite un centre de recherche de province, il découvre une forêt artificielle.

Séquence la leçon de la forêt : de 1h34mn35 à 1h36mn25

- ce qui est intéressant est que l'attention de Ryota est attirée par un personnage qui porte une sorte de filet à papillon (motif aérien qui n'est pas sans rappeler celui du cerf-volant).

- "*je suis comme vous, j'ai d'abord été architecte*" ; rend possible l'identification entre les deux hommes, mais évolution, comme si cet homme était Ryota devenu Saiki.

- métaphore de la forêt artificielle, du milieu artificiel, dans lequel se reproduisent et s'adaptent des insectes ; *plan général qui fait la part belle aux couleurs et aux sons de la forêt.*

- "*pour que les larves sortent de terre et émergent de leur chrysalide, il faut au moins quinze ans*" ; "*tant que ça*" ; "*vous trouvez ça long ?*"

Image paradoxale de la forêt, qui résout la dialectique de l'inné et de l'acquis en faisant intervenir

le facteur temps ; On peut vivre naturellement dans un milieu artificiel, mais c'est long ; image de la chrysalide.

Fin de la séquence est très belle ; comme très souvent, les personnages sortent du champ pour laisser Ryota seul dans le plan ; dans un moment suspensif, qui lui permet de savourer pleinement cette leçon, de l'intégrer. On a l'impression qu'il respire davantage et il ose même un regard vers le ciel, presque transcendantal. Sérénité ?

Ryota va trouver un peu de paix ; résoudre la dialectique de l'inné et de l'acquis, grâce au facteur "temps".

Le cerf-volant et le camping

Ryota comprend la leçon de la forêt, et le mélange possible de l'inné et de l'acquis ; ce qui va se traduire par la transformation de l'espace et des personnages, dont rend compte la fin du film.

Séquence tente : de 1h42mn13 à 1h44mn14



Séquence dialectique, mélange de l'inné et de l'acquis ;

- introduction du jeu dans cette famille soumise à la règle et au travail ; musique au piano ; musique enjouée et rapide, le tempo de la famille a changé.

-le montage est marqué par l'ellipse, le rythme des plans est rapide, le cadrage saisit le mouvement et le flou ; ils enfilent des vêtements tout neufs, les étiquettes pendent aux vêtements, qui sentent bon le neuf. Dialectique, par interpénétration de l'extérieur et de l'intérieur ; du jeu et du désordre dans l'appartement qui signale l'ordre ; une partie des éléments vus en I se voient maintenant associés ; la nature (activité de pêche) et l'urbain (sont sur le balcon de la tour High-Tech) ; le collectif "tous ensemble" ; la tente = reprend la motif de la chrysalide vu précédemment.

- la tente = summum de la dialectique ; car relève du motif du camping, qui véhicule toutes les valeurs des Saiki, leur sert d'emblème = une maison à l'intérieur de l'appartement design ; Les Nonomiya se projettent dans un lieu virtuel, celui de la nature et du camping ; comme dans la chrysalide, ne sont en encore prêts à sortir, mais se préparent ; + intéressant, il le font à leur

manière, c'est-à-dire avec du matériel neuf et couteux ; Ryota regarde un tutoriel sur internet pour le montage de la tente ; Ryota est en train de trouver sa manière d'être père.

- ils vivent à leur manière ; planétarium ; importance de la culture et du sérieux, à leur manière ; on en profite pour s'instruire, mais dans le partage et l'empathie.

- autre opposition qui se réduit ; manifestation d'une transcendance, "*oh une étoile filante... on fait un vœu*" ; dépassement du matérialisme, reconnection à d'autres forces ; présence du ciel.

- force du scénario qui évite toute simplification ; l'évolution de la séquence montre de la subtilité car en effet, ce n'est qu'un début ; l'apprentissage va prendre du temps, des retours en arrière s'opèreront ; sortir une tente et jouer quelques minutes en suffisent pas. Séquence qui débute à toute vitesse, sur une note très positive, pour ralentir et montrer que les difficultés ne se résorbent pas en un jour. Que ce sera long et difficile.

-réaction apaisée et empathique de Ryota, qui va entendre la demande de son fils puisque la dernière séquence nous les montre de retour chez les Saiki.

Cette séquence, qui voit ainsi s'effacer les oppositions et s'imbriquer les contradictions, nous invite à revoir la séquence d'ouverture, programmatique à plusieurs niveaux. Elle nous invite à percevoir les motifs du camping et du cerf-volant, qui parcourent souterrainement tout le film.

Rappelons-nous l'ouverture du film, Keita passe un entretien d'intégration à l'école primaire. Le petit garçon avait alors inventé un faux souvenir.

Souvenir camping : de 1mn13 à 1mn31

"Je préfère l'été ; je suis parti camper avec mon père et nous avons joué au cerf-volant ; il m'a appris à en faire" :

- le cadre est glacial, les membres de la familles éloignés les uns des autres ; il s'agit d'un entretien terrifiant sur le mode de l'interrogatoire. Au milieu de cet univers aseptisé, tourné vers la performance, affleure le faux-souvenir de Keita, qui s'apparente à un songe, à une image fantasmée du père idéal ; le père idéal part camper avec son fils et lui enseigne comment faire voler des cerfs-volant ; notons que la mise au point est faite sur Keita, ce qui l'isole avec son rêve.
- Ce songe est programmatique en ce que partir camper avec son père et jouer au cerf-volant, c'est ce que Ryusei fait avec son père, M. Saiki ; c'est ce que Keita fera avec son vrai père ; elle annonce en creux M. Saiki, père idéal que l'on découvre peu à peu ; le motif court souterrainement dans le film ; souvenons-nous de la séquence des deux photos, pistolet à eau prise en plein été ; de celle de l'échange lors de laquelle M. Saiki implore Ryota d'emmener Ryusei jouer au cerf-volant. De la fugue de Ryusei etc.
- le deuxième plan isole Ryota alors que Keita dit qu'il est très fort ; comment interpréter son sourire ? Il est très fort parce que son fils le dit ? Parce que son image de père est fondée sur un mensonge ? Parce que son fils séduit le jury ?

Ce qui est sûr c'est que le film travaille à faire se rejoindre ces deux images ; celle du faux-souvenir/vrai désir, et celle de la tente chrysalide.

Le film se déroule afin que le père idéal et fantasmé devienne un père réel, qui part camper avec son fils et lui apprend à faire voler les cerfs-volants. Que le faux-souvenir inventé pour séduire un jury devienne un vrai souvenir de vie de famille.

Conclusion : Ainsi nous avons vu quel trajet Ryota suit pour devenir le père de son fils et comment le film s'inscrit entre ces deux pôles : le film s'ouvre sur un petit garçon qui invente un faux-souvenir, celui d'un père idéal avec qui on part camper et jouer au cerf-volant. Et se clôt sur cette tente montée dans le salon de l'appartement : la chrysalide n'est pas encore tout à fait prête à s'ouvrir, mais le temps travaille pour elle. La grande force du film est d'abord de se poursuivre après l'échange des deux enfants, soulignant par là que son sujet est bien l'initiation de Ryota. Son autre force est d'éviter toute simplification et tout schématisme ; on assiste à un feuilletage des épreuves, des difficultés, où des réponses partielles sont trouvées pas à pas. Le film milite pour un dépassement des liens du sang par les liens du cœur ; à la fin, les Nonomiya et les Saiki semblent former une famille élargie, qui s'est ramifiée, à l'instar de celle fondée par les enfants abandonnés par leur mère de *Nobody knows*, une famille reconstruite et remodelée par les liens du cœur.