

MAYBE MOVIES et IKKI FILMS
présentent



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2025
SÉANCE SPÉCIALE



AMÉLIE

ET LA MÉTAPHYSIQUE DES TUBES

Un film de
Maïlys VALLADE et Liane-cho HAN

D'après le roman de
Amélie NOTHOMB

EDITIONS ALBIN MICHEL

PRESSE
MONICA DONATI
Tél. : 06 23 85 06 18
monica.donati@mk2.com
assistée de **ALICE KRIVINE**
alicekrivine@gmail.com

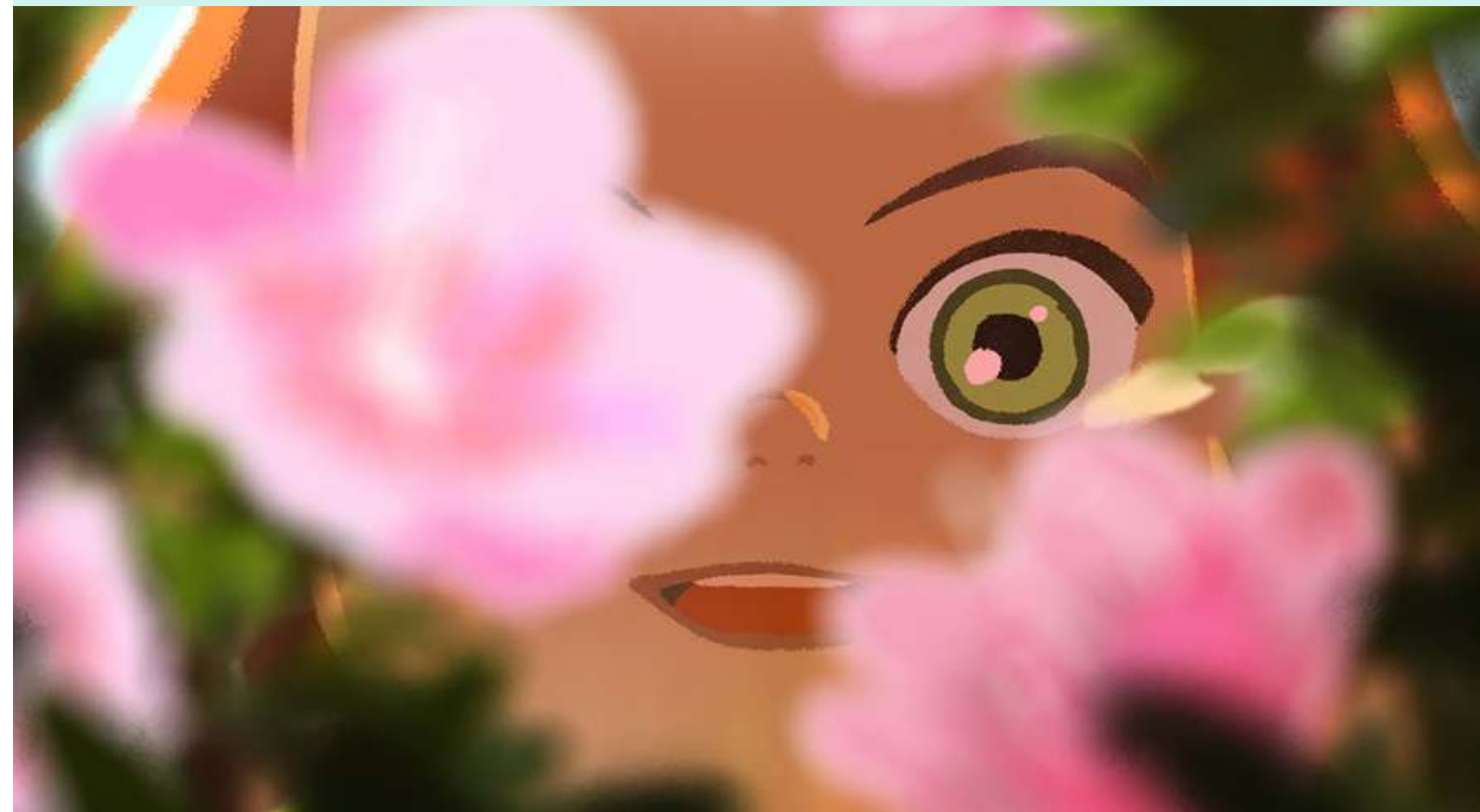
HAUT ET COURT DISTRIBUTION
Tél. : 01 55 31 27 27
distribution@hautetcourt.com
www.hautetcourt.com

AU CINÉMA LE 25 JUIN 2025

S Amélie est une petite fille belge née au Japon.
Y Grâce à son amie Nishio-san, le monde n'est
N qu'aventures et découvertes. Mais le jour de ses
O trois ans, un événement change le cours de sa
P vie. Car à cet âge-là, pour Amélie, tout se joue :
le bonheur comme la tragédie.

S ***Amélie et la métaphysique des tubes*** est adapté
I du roman d'Amélie Nothomb.

S 2025 - France - 1h17



T
R
O
I
S

Q
U
E
S
T
I
O
N
S

À
A
M
É
L
I
E

N
O
T
H
O
M
B

Aviez-vous imaginé un jour pouvoir découvrir la petite Amélie Nothomb au cinéma ?

Non, je n'avais jamais imaginé une chose pareille.

Quelles sont les émotions que la vision du film a fait naître chez vous ?

Émerveillement, nostalgie, joie, gratitude.

Le film vous a-t-il permis une nouvelle lecture des événements qui ont jalonné votre enfance au Japon ?

Oui, je n'avais pas réfléchi à l'importance de l'Obon (fête des morts au Japon), très présente dans le film. Or, j'ai célébré l'Obon quand j'étais petite, et elle m'a sûrement beaucoup appris.

Amélie Nothomb



E
N
T
R
E
T
I
E
N

A
V
E
C

M
A
Ï
L
Y
S

V
A
L
L
A
D
E

E
T

L
I
A
N
E
-
C
H
O

H
A
N

Xavier Kawa-Topor : Maïlys et Liane-Cho, comment vous êtes-vous rencontrés ?

Liane-Cho Han : Nous sommes l'un et l'autre passés par l'école des Gobelins. Mais c'est véritablement sur le tournage du film **LE PETIT PRINCE** de Mark Osborne et sous la supervision de Bob Persichetti que nous avons fait connaissance.

Maïlys Vallade : Ce fut une formidable expérience d'apprentissage ; nous avons la liberté d'inventer et de réinventer les scènes au storyboard, d'être proactifs dans la mise en scène et la dramaturgie et de faire des propositions qui ont influé sur le scénario.

L-C.H : Comme si nous étions les réalisateurs de notre séquence : cette expérience a radicalement changé notre perception du storyboard.

M.V : Nous nous sommes rendus compte que nous étions assez peu nombreux dans la profession à avoir cette double compétence de storyboarder-scénaristes...

L-C.H : ... qui n'appréhendent pas isolément la séquence dont ils ont la charge mais le font en cohérence avec l'ensemble du film en réfléchissant aux arcs narratifs des personnages et au déploiement du récit.

M.V : Au sortir de cette expérience, j'ai été appelée par Rémi Chayé pour travailler sur son premier long-métrage **TOUT EN HAUT DU MONDE**. J'ai alors parlé de Liane-Cho à Rémi ...

L-C.H : Et nous avons commencé à former un trio créatif. Puis Eddine Noël nous a rejoints et autour de Rémi s'est constituée notre « famille ».



M.V : C'est ainsi que nous sommes devenus co-auteurs graphiques avec Rémi, instaurant un esprit collectif, tout en respectant la vision de Rémi, où chacun enrichissait le travail de l'autre. Et nous tenions, pour **AMELIE ET LA METAPHYSIQUE DES TUBES**, à perpétuer cette méthode de travail.

Comment le projet d'adapter le roman d'Amélie Nothomb est-il né ?

L-C.H : J'ai lu « **Métaphysique des tubes** » lorsque j'avais 19 ans, je n'étais pas un grand fan de littérature mais ce livre-là m'a profondément ému. Et le rêve de l'adapter à commencer à naître en moi.

M.V : Et en 2018, alors réuni sur **CALAMITY**, Liane-Cho m'a offert le livre.

L-C.H : Dans un élan presque naïf, j'ai écrit à Amélie Nothomb en y joignant des recherches visuelles et des images de **TOUT EN HAUT DU MONDE**. Et quelques semaines plus tard, nous recevions une réponse des éditions Albin Michel ; Amélie Nothomb était très intéressée ! Nous en avons parlé à Maybe Movies, société productrice des films de Rémi Chayé et à Ikki Films.

M.V : Ensuite, les choses sont allées très vite, Eddine Noël et Marietta Ren nous ont rejoints pour la création de la bible graphique et nous avons tourné un pilote.

Dans le livre d'Amélie Nothomb la relation entre Amélie et Nishio-san donne son axe principal au film.

L-C.H : Tout à fait, mais je dirais plus encore c'est la relation au Japon, à travers Nishio-san, qui a toujours été pour nous le catalyseur de l'évolution d'Amélie depuis sa naissance jusqu'à ce deuil que représente le départ.



M.V : J’ai trouvé fascinant dans le roman le regard, la perception d’Amélie sur ce qui l’entoure, comment elle voit et vit les choses de manière très sensible, très exponentielle, à hauteur d’une petite enfant et avec la puissance émotionnelle qui est propre à cet âge de la vie.

Et ce d’autant plus qu’Amélie a un profil très atypique: c’est une enfant très singulière ! Ce regard très étonnant sur les choses donne son aspect poignant et passionnant à son histoire. Tout l’enjeu du film était de savoir comment nous allions réussir à traduire en image, en animation, la singularité de ce récit. Répondre à cette difficulté nous a conduit à développer notre grammaire cinématographique autour d’un parti pris affirmé: être proche d’Amélie, ressentir les choses avec elle, à son niveau, être transporté avec elle afin que tout procède en définitive de sa perception, de sa subjectivité ; donner à voir comment son regard se porte sur les choses et peut les transformer de façon très fluide et naturelle d’une scène à l’autre...

Se fixer sur des détails en particulier comme le font les enfants, était vraiment notre fil conducteur. Il nous a permis de faire des choix dans la conduite même du récit, en écartant les scènes qui sortaient de ce parti pris. Notre décision de rester axés sur la relation entre Amélie et Nishio-san, le rapport à la mort, à la finitude, puis la remontée jusqu’à l’ouverture au monde nous a amené à élaguer, parfois à contre-cœur, certains aspects du livre auxquels nous étions pourtant très attachés comme par exemple le rapport d’Amélie à Patrick, son père. De même, nous avons dû opérer des changements au niveau des personnages, des fusions, pour aller au bout de notre propos. Il était essentiel de penser visuellement la narration dans une écriture pleinement cinématographique où le storyboard joue un rôle central.



La voix-off joue un rôle important dans ce parti pris. Est-ce un choix qui s’est imposé d’emblée comme une nécessité ?

M.V : Oui. Nous sommes partis pour cela d’une analyse précise du texte où l’écrivaine adopte trois postures différentes en étant tour à tour conteuse, commentatrice de l’histoire vécue au présent - ou elle se replace à sa hauteur d’enfant - et intervenante philosophe. Il a fallu ensuite nous positionner nous-mêmes. Qu’allait devenir cette voix-off dans le film ? Comment allait-elle exprimer ce regard singulier mais aussi ce recul atypique qui confère à l’œuvre, au-delà de son humour caustique, sa dimension philosophique, ce rapport au monde si étonnant ? Pour nous, il était évident qu’elle devait porter les réflexions du personnage à la façon dont elles surgissent dans le récit, au « fil de la rivière », comme on le dit des enfants qui passent du coq-à-l’âne, dans une réactivité immédiate à ce qui leur pose question à l’instant. « Qu’est-ce que c’est ? » « Qu’est-ce que cela veut dire pour moi en profondeur ? ». Cette voix-off devait pour cela se conjuguer subtilement au travail de perception exprimant comment le personnage voit les choses. Pour autant, fallait-il choisir une voix d’enfant ? Une voix d’adulte ? Quel décalage proposer ? Il nous semblait évident que cette voix ne devait pas être incarnée au présent afin d’introduire une distance, un recul avec la narration, mais une voix de conteuse.

L-C.H : Une voix qui vient du futur, qui connaît déjà l’histoire mais la raconte sous un autre angle que ce que l’on voit à l’écran. Il était crucial que le décalage entre la voix-in et la voix-off d’Amélie soit sensible. La même comédienne ne pouvait évidemment pas convenir pour les deux rôles. Les répliques du personnage d’Amélie sont peu nombreuses et souvent discrètes, pourtant cela n’a pas



été la moindre des difficultés que de restituer le phrasé d’une enfant de 2 ans et demi, afin que le personnage conserve tout son pouvoir d’empathie. Le résultat procède d’un travail de couture, très précis, entre l’intervention de plusieurs comédiennes.

Le regard que vous portez sur la petite enfance dans ce film s’est-il nourri de votre expérience personnelle ?

M.V : Oui c’est sûr. Nos souvenirs d’enfance sont entrés en jeu ainsi que notre regard d’animateur qui ne peut s’empêcher de « capturer » les attitudes de nos propres enfants et de ceux qui nous entourent. Observer une coccinelle, voir le monde plus grand qu’il ne l’est, passer par des montagnes russes émotionnelles... C’est le choix de départ d’adopter cette grammaire proximale, proche d’Amélie, à son niveau, qui nous a permis d’atteindre cet objectif.

L-C.H : En lisant pour la première fois le roman d’Amélie Nothomb, j’avais trouvé extraordinaire l’idée même qu’un enfant puisse se prendre pour Dieu. Ce passage de la petite enfance à l’enfance nous le traversons tous comme une crise existentielle à la faveur de laquelle nous découvrons que l’univers ne tourne pas autour de nous mais que nous en faisons juste partie. Cette expérience personnelle a changé mon regard sur le roman et sa possible adaptation.

Sur le plan de l’univers visuel, peut-on évoquer une certaine filiation esthétique entre votre film et ceux de Rémi Chayé, qui adoptent un graphisme sans trait de contour?

M.V : En effet. Il s’agit d’un rendu connu de notre équipe entière et surtout d’une méthode de travail bien rôdée, étayée ensemble sur les films avec Rémi. Nous avons le souhait, à la manière des studios japonais, de



perpétuer une méthode commune qui nous permette, au fil des films, d’optimiser et d’aller toujours plus loin.

L-C.H : Pour ce film, nous voulions des formes plus rondes, des couleurs plus texturées avec des effets plus pastels et jouer aussi avec les flous de proximité ou d’éloignement et la transparence. Le choix de l’équipe a été déterminant ; avec Eddine Noël, production designer sur le film, nous avons mené très tôt des recherches sur la couleur et le design général du film. Marietta Ren et Marion Roussel ont fait de très belles premières recherches sur les personnages au trait et à l’aquarelle. Et bien que le film soit réalisé en numérique, nous avons cherché à conserver cette fraîcheur des designs. De la même façon, alors que la création des décors couleur intervient la plupart du temps en bout de chaîne, la cheffe décoratrice couleur, Justine Thibault, ainsi que Simon Dumonceau, ont rejoint le projet très en amont afin de prendre la main et d’être force de proposition dans cette part de la création.

M.V : Ils ont ainsi pu déployer tout leur talent de « peintres de plein air » dans la représentation des saisons, les ambiances intérieures et extérieures. Ils ont su apporter au film cette fabuleuse texture d’image en aplat finement composées de petites touches numériques. Ce rendu, proche de la gouache, est le fruit du travail minutieux de l’équipe des décorateurs couleurs – toutes et tous peintres également.

Quel défi particulier a constitué pour vous la représentation à l’écran du Japon ? Quel degré de réalisme visiez-vous ?

L-C.H : Eddine Noël, production designer mais également directeur artistique, co-auteur graphique et co-auteur du scénario est très soucieux de la crédibilité et du réalisme lorsqu’il s’agit du Japon. Il a pris un soin méticuleux dans la restitution des détails touchant



notamment la région de Kobé dans les années 1960-1970 et la maison qu’occupaient les parents d’Amélie. Cependant rappelons que le film est une adaptation du roman d’Amélie Nothomb : la réalité japonaise décrite dans notre film est vue à travers le regard subjectif de l’autrice, qui est un peu entre deux mondes.

M.V : Notre chance et notre malchance à la fois, c’est que la maison d’enfance d’Amélie Nothomb a été détruite. Il a donc fallu en proposer une reconstitution la plus exacte possible, nécessitant, un long travail de recherche. Mais notre attention s’est surtout portée sur l’atmosphère particulière de cette maison traditionnelle japonaise, occupée par des expatriés belges. C’est une des clés essentielles du récit. Le souci du détail, extrêmement important pour le ressenti, nous a taraudé jusqu’au moment de la création sonore, où nous avons réfléchi au moindre petit bruit de parquet sur lequel les enfants courent, glissent etc...

Le souci a-t-il été le même pour l’acting des personnages japonais ?

M.V : L’intériorité des personnages passe beaucoup par leur langage corporel, ce n’est pas le même pour un Belge ou un Japonais. Le personnage de Nishio-san est un bon exemple. Il s’est construit à la fois dans son rapport à Amélie et à sa famille belge et en opposition avec Kashima-san. A l’inverse de cette dernière qui représente, dans sa rigidité corporelle même, le côté très traditionnel de la société japonaise, Nishio-san appartient à la jeune génération, plus ouverte. Elle est à la fois plus souple dans sa manière de penser et de se mouvoir, d’interagir avec les autres personnages. Non seulement, elle n’a pas de barrière culturelle mais elle va même développer un lien surpuissant avec Amélie. Il était très important que tout ce que représente Nishio-san, qui est le « soleil » d’Amélie, sa candeur, sa générosité, se dégage de sa silhouette. Les courbes du personnage ont ainsi été travaillées pour aller dans le sens du sourire.



Nous avons fait le choix dans la direction artistique, avec Eddine, d’attribuer à chaque personnage une couleur de référence pour que le spectateur sache à quoi s’en tenir à travers toute l’histoire. Le jaune du soleil pour Nishio-san, le violet de la mélancolie pour Kashima-san, le rouge pour André, le bleu clair pour sa petite sœur, le vert de l’eau pour Amélie.

L-C.H : Il faut également souligner la qualité toute particulière du travail de Juliette Laurent, notre superviseuse animation et toute son équipe, mais aussi du posing lay-out supervisé par Marion Roussel et Hanne Galvez : il y a bien sûr tout un savoir-faire dans les poses et la gestuelle qui a été intégré depuis **TOUT EN HAUT DU MONDE**. Le choix directeur est d’émouvoir plutôt que d’impressionner.

Certains réalisateurs d’animation japonais ont-ils exercé sur vous une influence particulière ? Je pense notamment à Isao Takahata s’agissant de la recherche de réalisme en animation ?

L-C.H : Le cinéma d’Isao Takahata et de Hayao Miyazaki est évidemment inscrit dans nos gènes. **LE TOMBEAU DES LUCIOLES** est pour moi une œuvre phare qui, avec **PRINCESSE MONONOKE** a profondément influencé ma manière d’envisager l’animation, comme je crois tous les animateurs de ma génération.

M.V : Il y a dans le film des clins d’œil volontaires à ces deux cinéastes, sortes de « caméos » comme on dit. Je citerai également Sunao Katabuchi, le réalisateur de **DANS UN RECOIN DE CE MONDE** dont le travail de documentation visant à restituer, dans ses moindres détails, la vie quotidienne d’une jeune femme au foyer avant-guerre dans la région d’Hiroshima est fascinant de justesse. Le réalisme dans **AMELIE ET LA METAPHYSIQUE DES TUBES** se situe dans cette veine. Cette question est particulièrement sensible lorsqu’on aborde la représentation de la guerre dont le



souvenir traumatique traverse le récit. Dans un film qui s'adresse à un public familial, on ne peut pas se permettre la frontalité qu'adopte, dans son roman, Amélie Nothomb à cet endroit. Il fallait trouver le ton juste. Nous avons tenté d'être le plus respectueux possible, en évitant toute appropriation d'une histoire qui n'est pas la nôtre, en évitant de se mettre à la place des personnages. Plutôt qu'une surenchère d'images chocs de bombardements, de morts, de destructions, nous avons choisi d'évoquer le passé par le surgissement du souvenir dans un moment du quotidien, presque anodin, tandis que Nishio-san fait la cuisine, en laissant la parole au personnage. Associer l'évocation de la guerre à la cuisine permet un recul nécessaire, met à distance le récit macabre pour faire le choix de la vie : elle place le personnage et le spectateur du côté de la résilience. Évidemment, tout se joue sur le fil. Et il en est ainsi tout au long du film qui cherche à établir un équilibre entre le regard incisif que porte son personnage principal sur le réel et la pudeur dont nous avons voulu entourer le récit. À cet endroit, nous nous sommes servis de la dimension symbolique des images pour signifier sans désigner nommément : ainsi la scène de la dispute avec Kashima-san se joue-t-elle au bord d'une rivière de pierres qui évoque la dureté, la sécheresse et le renfermement sur lui-même du personnage.

Arrêtons-nous un instant sur la séquence du retour de la plage qui compte, pour moi, parmi les moments les plus émouvants du film, chargée d'une incroyable densité cinématographique.

M.V : Puisque l'on se place à hauteur d'enfant, l'enjeu a été ici comme, tout au long du film, de jouer sur l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire. Dans cette séquence nous voulions aborder le travail du souvenir et le transformer en fantasmagorie, c'est-à-dire trouver une correspondance visuelle à son traitement littéraire par



Amélie Nothomb. Dans le livre, il est raconté qu'Amélie part à la mer sans Nishio-san à l'endroit précis où celle-ci se rendait enfant. Tout l'enjeu de la scène était de signifier cette absence, ce manque à l'intérieur même du personnage à un moment clé de son évolution correspondant au climax de sa relation avec Nishio san. Nous avons imaginé Amélie cherchant sur la plage sans savoir quoi, aimantée inconsciemment par le manque de Nishio-san et revenir avec un bocal vide. Ce bocal, elle l'ouvre et tous les souvenirs surgissent mais de façon douce et lumineuse puisqu'avec les souvenirs de Nishio-san, se joue quelque chose de très personnel, de très intime. À travers ces flashbacks et ce face-à-face entre les deux petites filles, le spectateur perçoit intuitivement que Nishio-san est devenue l'âme sœur d'Amélie. Pour achever de fixer cette relation qui dépasse toutes les normes et les usages, ce rapprochement devenu tellement intime, l'image du bocal agit comme un symbole. Il en est de même tout au long du film de ces idées visuelles, de ces images fortes, qui selon des modalités différentes, répondent toutes au même projet : tout ce qui est raconté dans le livre de manière très littéraire et qui relève de la perception de la petite enfance, comment le faire ressentir par l'image, le traduire à l'écran ?

Le film développe aussi une temporalité très singulière : à une sensation vive de l'instant présent telle qu'on peut l'éprouver enfant, se conjugue une forme de chronique accélérée qui procède par un enchaînement d'idées souvent virtuoses...

M.V : Le montage du film a été élaboré avec rigueur dès le début du storyboard car nous savions que le travail du rythme autour des sensations allait être essentiel. Ludovic Versace a joué à cet endroit un rôle crucial : monteur, il conjugue des qualités d'animateur et une sensibilité en adéquation avec le film. Nous avons tenté de



faire danser les scènes entre elles, faire se répondre entre eux les symboles les plus importants autour desquels s’articulent la thématique de la mort. Nombre de ces symboles, comme les festivités bouddhistes d’Obon où l’on honore l’esprit des ancêtres, ne figurent pas dans le livre d’Amélie Nothomb mais sont des jalons indispensables pour exprimer visuellement l’impossibilité du deuil chez Kashima-san. En contrepoint, il fallait donner du temps aux personnages principaux, libérer de l’espace, pour que l’on puisse saisir leur évolution intérieure. Par exemple, nous avons choisi d’envoyer le père d’Amélie en Belgique pour deux petits mois afin de laisser le champ libre à la relation entre sa fille et Nishio-san. En définitive, le film est très découpé : chaque scène y possède son rythme propre, lié aux sensations, aux émotions d’Amélie. Le défi était d’exprimer dans un huis-clos toute la force de vie de cette petite enfant, parfois sur des temps musicaux très précis, «à l’image»comme nous disons.

Cette approche éminemment visuelle joue aussi de la lumière et de la couleur.

M.V : La lumière est, en effet, un outil narratif en soi. On peut penser par exemple à la scène de la bibliothèque quand le yokai Otoroshi apparaît dans l’embrasure de la porte et qu’un rai de lumière vient ciseler sa silhouette. Ou bien dans la chambre d’Amélie, avec cette petite créature monstrueuse cachée sous la couverture et dont la présence se révèle par pénétration de la lumière à travers le tissu. Plus généralement, l’intrigue se déroule principalement en huis clos. Le travail de création de la lumière intérieure a donc été fondamental. Pour ce faire, Eddine Noël s’est inspiré du traité de



Junichirō Tanizaki « Éloge de l’ombre ». Il a conçu la maison qui a ensuite été modélisée en 3D afin de servir de référence aux storyboarders. Plus fondamentalement encore, la dramaturgie du film s’écrit au fil des quatre saisons que le récit traverse. C’est la raison pour laquelle l’orientation de la maison a été pensée en fonction des scènes que nous avons à raconter pour que soient sensible au spectateur aussi bien la chaleur du soleil d’été que l’ombre des matinées plus fraîches.

L-C.H : C’est d’autant plus important que notre souhait était de faire évoluer les émotions d’Amélie au travers des saisons. Si l’on s’en souvient, Amélie s’éveille une première fois au début du printemps, lorsque sa grand-mère venue de Belgique lui offre une barre de chocolat blanc. C’est à ce moment que le personnage vit son apogée, qu’il touche au bonheur parfait avec Nishio-san. C’est le printemps, le hanami où les cerisiers sont en fleurs. Puis, les choses progressivement se gâtent jusqu’à l’anniversaire de ses trois ans, où son univers s’écroule avec le départ de Nishio-san et la découverte que sa famille et elle devront un jour quitter le Japon. Pour accompagner visuellement cette évolution, les couleurs elles-mêmes dépérissent: d’abord acidulées, saturées, elles s’affadissent petit à petit pour tendre progressivement vers davantage de réalisme. Une évolution parallèle peut se percevoir dans les décors. Au fur et à mesure qu’Amélie grandit, son champ visuel s’élargit. Alors qu’au début du film, on ne perçoit pas même la bordure du jardin, des éléments extérieurs de la ville apparaissent progressivement tandis qu’Amélie comprend qu’elle appartient à un monde plus vaste.



Comment la musique de Mari Fukuhara a-t-elle trouvé sa place dans un film pensé dans son rythme et ses moindres détails dès l'écriture ?

L-C.H : C'était pour moi un fantasme de travailler avec un compositeur ou une compositrice japonaise. Bien sûr, on a tous en tête les musiques extraordinaires de Joe Hisaichi pour le Studio Ghibli, mais à titre personnel, je suis un très grand fan de l'œuvre de Yōko Kanno. Eddine Noël nous a mis sur la piste de Mari Fukuhara grâce au court métrage de Yoriko Mizushiri **FUTON** qui utilisait l'une de ses pièces : **DARK END**. Dans un premier temps, nous avons fait appel à elle pour le pilote du film. Malgré les barrières de la langue, il est apparu de toute évidence qu'elle était parvenue à développer, de manière très intuitive, une identité musicale puissante en osmose avec le film que nous voulions faire.

M.V : Ce qui est prodigieux, c'est la façon dont Mari Fukuhara a répondu à un cahier des charges très exigeant tout en faisant œuvre originale. Tout au long de la fabrication du film, jusqu'au montage final, nous avons travaillé avec des musiques témoins qui rendaient nos intentions très précises, « à l'image » comme je le disais plus tôt, avec des références très éclectiques allant de Yōko Kanno à Dan Romer, en passant par les comptines traditionnelles japonaises telles que « *Takeda No Komori Uta* » ou encore « *Jeux d'eau* » de Maurice Ravel... Au milieu de toutes ces références et contraintes, Mari Fukuhara a réussi ce tour de force phénoménal de proposer quelque chose de très personnel et authentique. Ses qualités de compositrice et de pianiste ont fait merveille : c'est notamment elle qui interprète Ravel. Elle a accepté tous les challenges, sortant de sa zone de confort à plein d'endroits, et faisant des propositions qui répondaient exactement à notre recherche comme le choix de la voix de la jeune chanteuse Machiko Yanagisawa. Pour lui servir de guide, nous lui avons adressé, en plus du séquencier, la liste de nos demandes et le colorscrip sur lequel elle pouvait percevoir la



teinte et les couleurs de chaque séquence afin de s'en imprégner. Usant d'une palette musicale allant de motifs très légers avec une instrumentation variée - comme pour certaines scènes familiales - jusqu'à des thèmes beaucoup plus profonds et sombres qu'elle interprète en solo au piano, Mari Fukuhara a réussi à donner une identité propre à chaque scène avec sa patte à elle, et ce dans un temps record. L'enregistrement de ses compositions par un orchestre à Tokyo a apporté une touche finale extraordinaire à l'aventure de cette création musicale.

Enfin, comment Amélie Nothomb a-t-elle réagi à votre adaptation de son roman ?

L-C.H : Amélie Nothomb considère ses livres comme ses enfants et les adaptations de ses livres comme ses petits-enfants. Pour elle, il ne relève pas du rôle des grands-parents de s'occuper de l'éducation de leurs petits enfants ! Elle se défend donc de toute intervention dans les projets d'adaptation de ses romans. Elle nous a cependant adressé un message vocal pour nous dire à quel point elle était emballée par le pilote, avant de découvrir le film qu'elle a beaucoup aimé.

M.V : C'est une chance incroyable qu'Amélie Nothomb nous ait laissé carte blanche pour adapter cette œuvre, d'autant qu'elle est autobiographique, même si son histoire personnelle y est romancée. On n'en finira pas de la remercier ! C'était une situation idéale pour développer une histoire comme la nôtre, qui prend un certain nombre de libertés avec la structure du roman afin de mieux le servir avec cet outil particulier qu'est l'animation. Et c'est une chance aussi qu'elle accueille aussi bien le film terminé, qu'elle aime et comprenne si bien nos choix lors d'une projection qui lui était dédiée en primeur, le film tout juste terminé !



B Maïlys Vallade, réalisatrice

I Maïlys est une réalisatrice, story-artiste, animatrice et autrice-conceptrice graphique de personnages et de décors de films d’animation en 2D et en volume.

O Très jeune, elle dessine et crée des petites histoires pour des personnages et marionnettes en volume qu’elle fabrique aux côtés de son père.
G Dès le lycée, elle intègre une filière Arts appliqués au lycée de Sèvres. En 2006, elle poursuit son parcours à l’EPSAA (École Professionnelle Supérieure d’Arts Graphiques de la Ville de Paris), où elle obtient un diplôme en Arts graphiques. Elle termine ensuite ses études à l’école des Gobelins, en spécialité conception et réalisation de films d’animation, dont elle sort diplômée en 2009. Au cours de sa formation aux Gobelins, elle réalise trois courts-métrages.

R Elle voue une grande passion pour les courts-métrages expérimentaux, elle participe explorant différentes techniques comme la 2D traditionnelle, le papier découpé ou l’animation en volume. Toutefois, son désir de mise scène sur des formats plus longs prend rapidement le dessus. Elle choisit alors de travailler sur un premier long-métrage : *Adama et le monde des souffles* sur lequel elle développe l’univers graphique et effectue des recherches de storyboard. Par la suite, elle travaille sur *Ernest et Célestine*, où elle anime les personnages en 2D.

A Maïlys a un profil de «touche-à-tout», ce qui l’amène à s’affirmer tout particulièrement en storyboard, en rejoignant les films : *Le petit prince*, *Tout en haut du monde* (sur lequel elle dessine les personnages au layout et anime en 2D également), *Un homme est mort*, *Les hirondelles de Kaboul* (sur lequel elle développe également les décors), *J’ai perdu mon corps*, *Calamity* (sur lequel elle s’occupe également du dessin des personnages ainsi que des décors, en tant que co-autrice) ou encore *Séraphine* et *Fleur* (sur lesquels elle s’occupe de la création graphique des personnages en tant que co-autrice).

P *Amélie et la métaphysique des tubes* est son premier long-métrage en tant que réalisatrice et scénariste.

B Liane-Cho Han, réalisateur

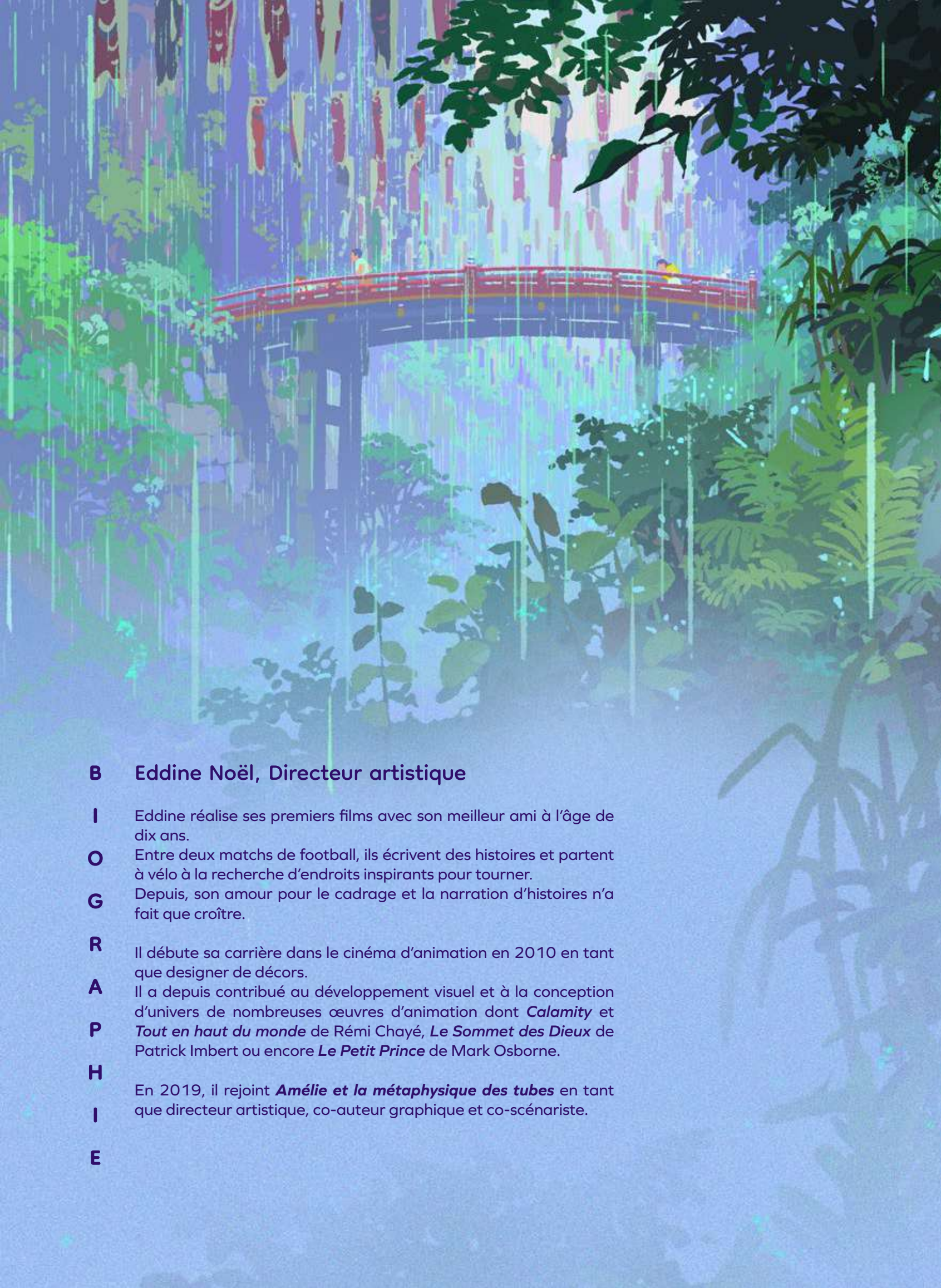
I Liane-Cho est réalisateur, story-artist et superviseur d’animation. Diplômé des Gobelins à Paris en 2007, il travaille comme animateur clé sur des long-métrages tels que *Lucky Luke : Tous à l’Ouest*, ou *L’Illusionniste* de Sylvain Chomet. Il devient par la suite animateur senior sur le film *Zarafa* réalisé par Rémi Besançon et Jean-Christophe Lie.

R Riche de ses expériences en animation, Liane-Cho décide de se lancer dans une carrière de story-artist et participe à des films comme *Astérix – Le Domaine des Dieux* d’Alexandre Astier et Louis Clichy, *Le Petit Prince* de Mark Osborn et *Tout en haut du monde* de Rémi Chayé où il était également directeur de l’animation. De 2018 à 2020 il collabore à nouveau avec Rémi Chayé, sur *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, tant au storyboard qu’à la direction de l’animation.

A Depuis 2017, Liane-Cho collabore régulièrement avec Sun Creature à titre de directeur de l’animation sur divers films publicitaires (*A coke is a Coke*, *Travel Oregon*, *League of Legends: The Path*, and *Ionian Myth*, *Travel Oregon 3*, *Initial D x Toyota Gr86*).

P *Amélie et la métaphysique des tubes* est son premier long-métrage en tant que réalisateur et scénariste.





B Eddine Noël, Directeur artistique

I Eddine réalise ses premiers films avec son meilleur ami à l'âge de dix ans.
O Entre deux matchs de football, ils écrivent des histoires et partent à vélo à la recherche d'endroits inspirants pour tourner.
G Depuis, son amour pour le cadrage et la narration d'histoires n'a fait que croître.
R Il débute sa carrière dans le cinéma d'animation en 2010 en tant que designer de décors.
A Il a depuis contribué au développement visuel et à la conception d'univers de nombreuses œuvres d'animation dont *Calamity* et *Tout en haut du monde* de Rémi Chayé, *Le Sommet des Dieux* de Patrick Imbert ou encore *Le Petit Prince* de Mark Osborne.
P
H En 2019, il rejoint *Amélie et la métaphysique des tubes* en tant que directeur artistique, co-auteur graphique et co-scénariste.
I
E



L
I
S
T
E
A
R
T
I
S
T
I
Q
U
E

Amélie
Nishio-San
Kashima-San
Claude, la grand-mère
Partick, le père
Danièle, la mère
Juliette
André
Docteur et voix radio
Casting et direction des voix

Loïse CHARPENTIER
Victoria GROBOIS
Yumi FUJIMORI
Cathy CERDA
Marc ARNAUD
Laetitia CORYN
Haylee ISSEMBOURG
Isaac SCHOUMSKY
François RAISON
Céline RONTÉ

