

**MAMORU HOSADA**

# Les Enfants-loups, Ame et Yuki



## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b>	<b>1</b>
Faire face à la vie	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
HOSODA Mamoru : cinéaste du quotidien, enchanteur de l'ordinaire	
<b>L'équipe du film</b>	<b>5</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>6</b>
Naître, grandir, partir	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>8</b>
<b>Personnages</b>	<b>9</b>
Entre humanité et bestialité	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>11</b>
Le plaisir du temps qui passe	
<b>Analyse d'une séquence</b>	<b>16</b>
La mort du père	

## AUTOUR DU FILM

<b>L'homme, l'animal, la nature, le temps</b>	<b>18</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

# SYNOPSIS

À l'Université, dans la banlieue de Tokyo, Hana, 19 ans, fait la rencontre d'un jeune homme solitaire. Alors que s'engage entre eux une relation amoureuse, le jeune homme révèle à Hana qu'il est le dernier représentant d'une lignée d'hommes-loups. De leur union, naît une petite fille, Yuki, puis un garçon, Ame. Lorsque l'homme-loup meurt accidentellement, Hana tente d'élever seule les deux enfants-loups, dans le secret de leur petit appartement. Mais rapidement, la pression du voisinage l'incite à déménager. Elle trouve refuge loin de la ville, dans une grande maison en ruine au pied des montagnes. Malgré la dureté des conditions de vie, Hana est déterminée. Son acharnement lui vaut le soutien d'un voisin peu amène, M. Nirasaki puis de tout le village. Les deux enfants grandissent : Yuki, pleine de vitalité, s'épanouit au contact de la nature tandis qu'Ame, enfant fragile et craintif, veut rentrer à Tokyo. La scolarisation de Yuki l'amène rapidement à renoncer à sa part d'animalité. Ame, lui, ne s'intègre pas. Au centre d'observation de la nature où sa mère a trouvé un emploi, le garçon fait la rencontre d'un loup en captivité. Il décide de ne plus aller en classe et de prendre le chemin de la montagne. À l'école, un nouvel élève, Sôhei, qui a flairé une odeur animale chez Yuki, accule la fillette qui se défend par un coup de griffe. Épouvantée par son geste, Yuki fuit l'école. Mais l'attention bienveillante de Sôhei la décide à reprendre sa place parmi ses camarades. Dans la montagne, Ame présente à Hana « le maître » : un renard auprès de qui il fait son apprentissage. Désormais, les chemins d'Ame et de Yuki se séparent : une bagarre spectaculaire dans la maison familiale scelle leur divergence. Durant la dernière année d'école primaire pour Yuki, des pluies diluviennes mettent en péril l'équilibre de la nature. Le maître étant devenu trop vieux pour protéger la montagne, Ame se sent appelé à cette responsabilité. Alors que la tempête fait rage, il disparaît de la maison. Hana, lancée à sa poursuite s'égare et tombe d'épuisement. Restés seuls à l'école, Yuki et Sôhei se livrent leurs secrets respectifs. Ame vient finalement au secours de sa mère, avant de prendre définitivement le chemin de la montagne pour y vivre sa vie.

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,

8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris

[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2014.

## L'AFFICHE

## Faire face à la vie

L'affiche française du film reprend telle quelle l'image de l'affiche japonaise, et repose sur une composition en apparence simple et frontale. Trois personnages occupent le centre de l'image au premier plan. Ils sont représentés en pied et nous font face. Le décor qui les entoure est composé par la nature : une lande herbeuse surmontée de la crête d'une colline boisée occupe le tiers inférieur de l'image, et le ciel les deux tiers supérieurs. Un rythme ternaire se lit ainsi horizontalement (trois personnages avec chacun une dominante de couleur, rouge, blanc, bleu) et verticalement (trois bandes de couleur superposées : la lande, les collines, le ciel). Le mouvement et le relief sont donnés par les éléments naturels. Le ciel à l'arrière-plan est plein de nuages qui s'étagent jusqu'au coin supérieur gauche de l'affiche où leur masse est plus sombre et presque menaçante. Partant de cette masse bleu foncé, comme des rayons concentriques, des faisceaux de lumière transpercent les nuages et viennent se perdre dans la brume qui monte du sol, tandis que le vent balaie l'image de gauche à droite, inclinant l'herbe au premier plan et faisant légèrement flotter le pan de la robe blanche. La force de la nature est d'emblée mise en scène d'une manière appuyée, presque mystique. Le ciel nuageux transpercé de rayons de lumière peut apparaître comme un poncif de l'évocation d'une puissance transcendante. Face à elle, et face à nous, le personnage féminin est campé sur ses deux jambes et ne scille pas. Son immobilité figure sa détermination. Elle se dresse au milieu de la lande comme une statue héroïque, malgré sa frêle silhouette. Dans ses bras, deux enfants ont trouvé refuge. Les codes vestimentaires, les couleurs, permettent de distinguer au premier regard le garçon de la fille. Lui semble moins craintif qu'elle, bien que de plus petite taille. Il ne s'agrippe pas, ne dissimule pas son visage mais, au contraire nous fait face. Les oreilles qui pointent, les queues qui sortent du pantalon et de la robe sont les détails à la fois discrets et présents qui signent l'étrangeté des deux enfants : mi-animaux, mi-humains.



Il n'y a pourtant aucun doute sur la nature du lien qui les unit à leur mère. Mais si les personnages regardent dans la même direction, leurs expressions sont différentes. À la détermination confiante de la mère, résolue à affronter la vie, répond l'inquiétude de la petite fille et la curiosité du garçonnet qui semble tendre l'oreille et déjà se détacher des bras maternels, comme attiré par l'inconnu qui leur fait face : c'est-à-dire par la vie elle-même. Cette cellule familiale à trois flotte dans le cadre, comme pour souligner, par ce vide, une absence : celle du père. Nous sommes incités à en chercher la présence dans un ailleurs qui peut être le soleil derrière le nuage d'orage ou bien hors champ, faisant face aux personnages.

La ligne de texte au-dessus du titre resitue le film dans la chronologie des longs métrages du réalisateur. Outre l'enjeu publicitaire direct (capitaliser sur les succès antérieurs) on peut y deviner une double intention : affirmer la stature d'« auteur » de HOSODA et, par imitation de l'argumentaire des affiches conçues par Disney France pour les films du studio Ghibli, le placer dans le sillage de MIYASAKI.

## PISTES DE TRAVAIL

- Déchiffrer l'expression et la position de chacun des personnages : que nous dit leur attitude, leur regard ? Quel est le lien entre eux ?
- Comparer l'affiche du film précédent de HOSODA, *Summer Wars* : quels sont les points communs (composition, angle, couleurs) ? Les différences de détail ? Quel sens donner, quelle intention lire dans ces points communs ?
- À quelles références renvoient les rayons de soleil qui percent les nuages à plusieurs reprises à l'arrière-plan ?

# RÉALISATEUR GENÈSE

## HOSODA Mamoru : cinéaste du quotidien, enchanteur de l'ordinaire

### Filmographie

#### Films de cinéma

- 1999 *Digimon Adventure*  
(court métrage)
- 2000 *Digimon Adventure – Notre jeu de guerre* (moyen métrage)
- 2005 *One Piece the Movie – le Baron Fétard et l'île aux secrets*
- 2006 *La Traversée du temps*
- 2009 *Summer Wars*
- 2012 *Les Enfants-loups, Ame et Yuki*

#### Films promotionnels et événementiels

- 1999 *Kitarō le repoussant – Le train-fantôme de Kitarō*  
(film infographique en relief pour parcs d'attractions)
- 2000 *Digimon Adventure 3D Digimon Grand Prix*  
(film infographique en relief pour un parc d'attractions)
- 2000 *Galaxy Express 999 – Claire l'androïde de verre*  
(film infographique en relief pour une salle du réseau Tōei)
- 2003 *Superflat Monogram*  
(film pour Louis Vuitton)
- 2003 *66* (film pour le complexe Roppongi Hills)
- 2003 *Le Monde fantastique d'Atagoal*  
(film pilote pour un projet de long métrage en 3D)



HOSODA Mamoru

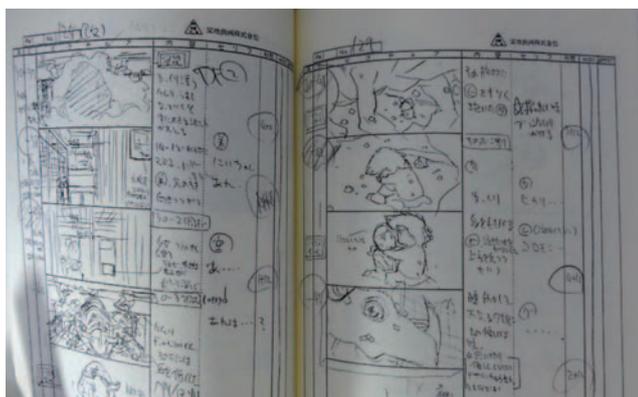
*Note : concernant les noms de personnes, comme de coutume dans toute la région de l'Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam, etc.), le nom patronymique (indiqué en majuscules) précède le nom personnel.*

Dans la longue histoire du dessin animé commercial japonais, se lisent de génération en génération des filiations esthétiques décrivant un vaste ensemble, dont une part désormais non négligeable connaît également une réception digne de ce nom à l'étranger. C'est notamment le cas en France où, en l'espace de quelques années, des sorties en salles régulières ont fait surgir aux yeux de nos critiques de cinéma divers « parcours d'auteurs » là où, il y a encore à peine quinze ans, c'est toute une production nationale qui se trouvait frappée d'un même opprobre par défaut.

Dans cette perception émergente, où les malentendus comme les raccourcis restent fréquents, la place de HOSODA Mamoru semble d'ores et déjà clairement inscrite : de tous ceux qui, en effet, peuvent aujourd'hui prétendre à reprendre le flambeau formel d'un MIYAZAKI, cela fait des années qu'il se détache comme l'héritier le plus évident de ce style virtuose, à la recherche d'une légèreté idéale et d'une émotion renversante, loin de toute rupture radicale au plan formel.

### Vocation et entrée dans la profession

Né en 1967 dans le département de Toyama, une région rurale qui donne sur la mer du Japon, et servira de modèle pour toute la seconde partie de son film *Les Enfants-loups*, HOSODA Mamoru baigne durant son enfance dans les dessins animés télévisés qui, au Japon, connaissent un nouvel essor et suscitent un impact décisif au cours des années 1970. Enfant de « l'anime boom » comme tant d'autres animateurs de sa génération, il se passionne pour les séries et les films du moment, ainsi que pour l'envers du décor, tel que le laissent entrevoir les premières publications spécialisées. Il est encore collégien lorsqu'il réalise en autodidacte sa première séquence animée, forte d'un millier de dessins pour une durée d'à peine une minute. L'année suivante, alors qu'il vient d'entrer au lycée, il répond à une annonce de recrutement pour des animateurs sur un long métrage produit à Tōei<sup>1</sup>, en envoyant ladite vidéo amateur qui lui vaut de voir sa candidature retenue. Mais au final, il renonce à partir pour Tōkyō au prix de l'interruption de sa scolarité.



Storyboard de *Digimon Adventure*.

Par la suite, durant ses études d'art à Kanazawa (dans le département voisin du sien), il participe aux activités d'un cercle de cinéma étudiant, s'intéresse à l'art contemporain. À sa sortie de l'université, il travaille sur des films publicitaires au sein d'un studio d'animation local, puis tente de passer (sans succès) l'examen de recrutement nouvellement instauré au Studio Ghibli. Finalement, en 1991, il entre au studio d'animation de Tōei, avec l'espoir d'être accepté en section de mise en scène, mais doit commencer par le métier d'animateur. Il l'exercera pendant six ans, durant lesquels il animera notamment sur certains titres phares du catalogue Tōei (pour le cinéma comme la télévision) tels que *Dragon Ball Z*, *Slam Dunk*, *Sailor Moon* ou *Utena*. Dans le même temps, il se voit confier la mise en scène et le storyboard (parfois même le scénario) d'épisodes sur diverses séries télévisées.

## Débuts de réalisateur et revers au Studio Ghibli

En 1999, HOSODA fait ses premières armes de réalisateur sur un court métrage de cinéma produit pour lancer la série télévisée *Digimon Adventure*, dont le dispositif narratif mêle mondes réel et virtuel. L'année suivante, il signe un second film (de moyen métrage cette fois) basé sur cette même franchise, sous l'intitulé *Notre jeu de guerre* (il en reprendra par la suite la trame et certains enjeux narratifs pour la conception de son film *Summer Wars*). Dans ces deux films, dont la sortie en salles encadre précisément la diffusion télévisée de la première saison de cette série (le succès d'audience conduira à la production de plusieurs saisons de plus), il dévoile un certain nombre d'éléments qui éclairent et donnent de la profondeur à l'univers de *Digimon*. Ces deux réalisations, très remarquées malgré leur durée limitée, signent pour HOSODA une entrée en scène éclatante dans la profession.

C'est dans la foulée immédiate de ces débuts prometteurs que SUZUKI Toshio, le producteur de TAKAHATA et MIYAZAKI, vient demander à Tōei le détachement de HOSODA au Studio Ghibli pour une durée déterminée, le temps d'un film dont il souhaite lui confier la réalisation. Il s'agit du *Château ambulante*, d'après le roman de Diana WYNNE JONES, *Le Château de Hurler*. De 2000 à 2002, HOSODA travaille donc à Ghibli sur l'adaptation filmique de ce texte, mais se heurte rapidement à des difficultés imprévues : réalisateur « hors-sol » au sein du studio, il ne parvient pas à obtenir l'aide et les collaborateurs dont il a besoin pour les tâches préparatoires à la production, dans un contexte où le studio est mobilisé tout entier sur la production du *Voyage de Chihiro* de MIYAZAKI. Il lui faut donc solliciter des collaborations extérieures, ce qui rend la situation encore plus complexe à gérer, multiplie les problèmes humains, artistiques et économiques, et remet en question sa place de réalisateur...

Les orientations foncières adoptées par le jeune metteur en scène ne parviennent pas à convaincre les quelques personnes décisionnaires au sein de Ghibli (à commencer par MIYAZAKI et SUZUKI, mais également TAKAHATA). Conçu au départ comme un moyen métrage, le film évolue ensuite vers l'envergure d'un long métrage ; or, sans aucune expérience de la réalisation sur ce format (ses deux films de *Digimon Adventure* duraient respectivement 20 et 40 minutes), HOSODA livre un storyboard par trop marqué par les habitudes, conventions et procédés usuels de la production télévisée de série. Face à lui, un trait de caractère bien connu de MIYAZAKI va alors jouer de plein fouet : son insatiable appétit d'ingérence créative. Une fois libéré de son projet précédent (après la sortie en salles du *Voyage de Chihiro*), c'est dès la fin de l'année 2001 que le grand réalisateur commence à réfléchir à sa propre version du film, avant de reprendre les rênes de la production l'année suivante, reprenant le projet à zéro pour réaliser le film que l'on sait, qui sortira en salles en 2004.

Écarté définitivement du projet en juin 2002, HOSODA se trouve lui confronté à un échec lourd de conséquences sur le plan personnel (notamment à l'égard des collaborateurs qu'il a embarqués dans l'aventure), au point de lui faire craindre un moment la fin de sa carrière dans cette profession.



*Summer Wars*

## Rebond et rebondissements

De retour à Tōei après ce revers extérieur, HOSODA va reprendre un travail de mise en scène sur des épisodes de séries télévisées, en fonction des besoins du studio. Au-delà de ces travaux routiniers et ponctuels, sans grande chance d'imprimer sa « patte » comme metteur en scène, il se confronte à nouveau à la réalisation en infographie 3D<sup>2</sup>, en réalisant par exemple un film pilote pour un long métrage en pure 3D numérique (projet qui sera finalement repris par un autre réalisateur). Il va surtout trouver l'occasion de rebondir à travers des travaux de commande (films événementiels ou publicitaires) en provenance de marques prestigieuses.

Repéré par l'artiste-plasticien MURAKAMI Takashi<sup>3</sup>, qui collabore alors avec la marque Louis Vuitton, HOSODA va être amené à réaliser un film promotionnel pour le mallettier français. Intitulé *Superflat Monogram*, ce film de cinq minutes fait entrer en collision l'univers kitsch de MURAKAMI, peuplé de plantes mutantes et de créatures rondouillardes aux couleurs vives, avec les motifs déjà explorés dans les films de *Digimon*, le tout au service du rajeunissement d'une image de marque déjà omniprésente au Japon<sup>4</sup> : contraste entre une réalité urbaine vue à hauteur d'enfant et un univers virtuel psychédélique et bigarré ; le mélange technique (alors considéré comme « novateur » et salué chez HOSODA pour son équilibre visuel) de dessin animé typiquement japonais (c'est-à-dire aux rendus visuels très plats et éminemment graphiques) et d'infographie 3D

assumant un rendu calculé de la profondeur ; l'importance de la technologie dans le lien de complicité établi entre protagonistes enfantins, etc.

Début 2005, HOSODA réalise le sixième film adapté de l'univers de la série de BD adolescente à succès *One Piece* au cinéma, qui marque sa première expérience concluante au format du long métrage. Il quitte Tōei dans la foulée, prenant son indépendance pour rejoindre le studio Madhouse, dont le cofondateur MARUYAMA Masao lui a confié la réalisation de *La Traversée du temps*.



*La Traversée du temps*

### Consécration et conséquences

Doté cette fois de l'expérience nécessaire pour relever le défi d'adapter en animation une version « actualisée », plus contemporaine de la nouvelle de science-fiction pour adolescents du même nom<sup>3</sup>, HOSODA change de protagoniste, choisissant de se focaliser sur une nièce de l'héroïne du texte original, à laquelle il prête les mêmes pouvoirs de voyage dans le temps pour livrer un récit filmique centré sur les questionnements et les tâtonnements propres à l'âge de l'adolescence, entre légèreté assumée de la mise en scène et retournements dramatiques des plus imprévus.

Au Japon, grâce à un bouche-à-oreille qui permet de compenser l'envergure très réduite de sa sortie en salles, le film réunit finalement quelque 190 000 spectateurs pour un résultat d'exploitation d'un peu moins de deux millions d'euros. Il s'agit surtout du titre qui révéla son réalisateur au plan critique, et en tant qu'« auteur » aux yeux du grand public. Le film a également reçu nombre de récompenses, au Japon comme à l'étranger (dont une mention spéciale au festival d'Annecy en 2007). Suite à ce coup d'éclat, HOSODA se lance avec élan dans son projet suivant, *Summer Wars*, en reprenant pour l'occasion nombre de motifs déjà exploités dans son second film de *Digimon Adventure*. Sortie en salles en 2009, cette histoire dramatique et sentimentale décrit opportunément la réalité d'un lycéen introverti, embringué sous un prétexte désarmant dans une grande réunion clanique par la madone du lycée (dont il est secrètement amoureux), sur fond de crise mondiale causée par un mystérieux virus informatique... À nouveau plébiscité par la critique et le public, le film connaît un résultat d'exploitation de presque 12 millions d'euros.

### Le coup d'éclat des *Enfants-loups*

Après un investissement massif de 7,5 millions d'euros qui, en février 2011, fait de la chaîne télévisée NTV (déjà partenaire historique de production de tous les films du Studio Ghibli depuis la fin des années 1980) le principal actionnaire du studio Madhouse, et le départ du producteur historique MARUYAMA Masao peu de temps après, HOSODA marche dans les pas de son mentor et prend à son tour de la distance en fondant dès

avril 2011 sa propre structure de production, le Studio Chizu. Si Madhouse reste coproducteur de son projet en cours, c'est bel et bien la société du réalisateur qui prend alors le relais effectif de la production du film, conçu initialement, comme les deux précédents, sous la houlette de MARUYAMA.

Ce projet, c'est *Les Enfants-loups*, *Ame et Yuki*. Après les égarements de l'adolescence, puis la famille comme ciment et comme recours, ce film a pour sujet le lien parental. HOSODA, qui à l'époque n'est pas encore père, veut retranscrire la joie de vivre propre à cet âge de la vie qui, allant de la naissance des enfants à leur première prise d'indépendance, brille à ses yeux d'un éclat particulier. À en croire le réalisateur, l'idée-titre du recours à la figure de l'homme-loup vise à éloigner l'image d'un quotidien ordinaire lié au propos même du film, pour faire partager au spectateur une sensation d'extraordinaire.

Distribué dans 380 salles à sa sortie au Japon, à l'été 2012, le film réunit trois millions de spectateurs, pour un chiffre d'exploitation de 30 millions d'euros, qui lui permet de se classer en 6<sup>e</sup> position au box-office japonais pour l'année 2012. Ce large succès vient confirmer brillamment la reconnaissance désormais acquise par ce metteur en scène de dessin animé auprès du grand public de son pays.

### De l'anime au manga : une adaptation toute en nuances

En 2012, *Les Enfants Loups* a fait l'objet d'une adaptation en manga. Répartie sur trois tomes, il appartient à la catégorie du *seinen manga* ou « manga pour jeune homme » qui s'adresse aux 15-30 ans. Loin d'être une simple transposition de l'œuvre de HOSODA Mamoru, cette adaptation permet de découvrir une histoire identique à celle de l'œuvre originale, mais racontée différemment, tant sur le fond que sur la forme. L'artiste Yū reprend ainsi la trame principale tout en s'inspirant du travail du *character designer* SADAMOTO Yoshiyuki. Accompagné par YAMASHITA Takaaki à la lumière et ÔNO Hiroshi aux décors, SADAMOTO a su imposer sa pâte graphique tout en répondant aux attentes de HOSODA. Depuis *La Traversée du temps*, les deux artistes travaillent de concert pour offrir ce style si spécifique qui n'est pas sans rappeler l'école de la *ligne claire* de la bande dessinée franco-belge. Avec un trait précis, sans fioritures, SADAMOTO crée des personnages longilignes dont les lignes courbes viennent briser la rectitude des décors urbains ou, à l'inverse, épouser les contours de la végétation. Le néophyte fera difficilement la différence avec le dessin de Yū. Pourtant, son style tout en rondeur apporte une multitude de nuances que l'*anime* ne saurait retranscrire. Des traits minuscules viennent ainsi interrompre les contours bien lisses des personnages, mettant en valeur les imperfections d'un vêtement ou d'une pilosité indomptable. La maîtrise du gris et des effets de trames (obtenus en grattant des aplats de noirs à l'aide d'un cutter) révèle quant à elle toute une gamme de teintes douces qui tranchent nettement avec les aplats de couleur du film. La dessinatrice parvient ainsi à retranscrire des effets de lumières qui renforcent la douceur de son trait tout en accentuant les émotions des personnages. Mais pour des raisons essentiellement techniques, décors et personnages cohabitent rarement au sein d'une même case. Les rapports entre les protagonistes et leur environnement, élément pourtant central de l'œuvre d'HOSODA, sont ici sacrifiés sur l'autel de la lisibilité. Bien que les cases du manga ne puissent offrir ici le même niveau de profondeur que celui du cadre cinématographique, la narration se voit en revanche renforcée sur le format papier lorsque Yū choisit d'insister ou de délaissé certains éléments. L'intensité de la rencontre entre Hana et l'homme-loup se voit



Les Enfants-loups, version manga par Yû.

par exemple renforcée par les nombreuses bulles venant illustrer les pensées d'Hana. À l'inverse, contrairement au film, Yû choisit de ne donner aucune explication sur la signification des prénoms d'Ame et Yuki.

Outre la réflexion inhérente à toute adaptation, *Les Enfants Loups* offre donc un formidable outil pour observer la transposition d'une même histoire sur deux supports très différents. Une analyse comparative permettra d'étudier les notions de découpage, de narration et de composition du cadre en soulignant les spécificités de chacune de ces formes d'expression artistiques.

1) Plus ancien studio japonais d'animation en activité, Tōei Animation reste aussi à ce jour, en termes quantitatifs, le plus gros producteur de dessin animé du Japon, et mène notamment de front tout au long de l'année la production d'une demi-douzaine de séries télévisées.

2) Entre 1999 et 2000, HOSODA avait déjà réalisé plusieurs courts métrages « événementiels » en infographie 3D, destinés à des parcs d'attractions ou des salles équipées pour la projection en relief.

3) Initiateur du mouvement néo-pop japonais dit « Superflat », MURAKAMI a bâti sa lucrative carrière sur l'exploitation d'une vogue récente pour la culture populaire japonaise contemporaine. Il a été accueilli en 2002 à la fondation Cartier, lors d'une exposition intitulée « *Kawaii ! Vacances d'été* ». Ses sculptures exposées au château de Versailles en 2010 ont suscité la polémique.

4) Selon des données d'affaires publiées dans les années 2000 sur le marché du luxe au Japon, « Louis Vuitton reste de loin la première marque de luxe au Japon et plus de 20 millions de personnes, soit un Japonais sur six, possèdent au moins un article de la marque ».

5) La parution du texte de TSUTSUI Yasutaka, sous forme de feuilleton dans un périodique destiné aux adolescents, remonte au milieu des années 1960 (le livre est disponible en traduction française).

## L'équipe du film

### OKUDERA Satoko (scénario)

Scénariste des films de HOSODA Mamoru depuis *La Traversée du temps*, elle cosigne avec lui le scénario des *Enfants-loups*, sur la base d'un roman homonyme écrit par le réalisateur, et publié en amont de la sortie du film.

Née en 1966, elle fait ses débuts comme poétesse au milieu des années 1980, avant de faire ses débuts comme scénariste de cinéma et de télévision sur le film *Déménagement* (1993) de SÔMAI Shinji. Depuis lors, elle a signé le scénario de plus d'une vingtaine de films et de plusieurs feuilletons télévisés, la plupart en adaptation d'œuvres originales, romans contemporains ou bandes dessinées, et dans les genres les plus divers (horreur, fantastique, policier, etc.). Sa collaboration avec HOSODA a marqué ses débuts dans le domaine du film d'animation.

### SADAMOTO Yoshiyuki (création graphique des personnages)

Animateur et concepteur graphique de personnages, SADAMOTO Yoshiyuki est issu du fameux groupe de jeunes animateurs Gainax, révélé dans les années 1980 par des productions comme *Les Ailes d'Honnéamise* (long métrage,

1987), *Gunbuster* (série vidéo, 1988-1989) puis *Nadia, le secret de l'eau bleue* (série TV, 1990-1991), dont il assure la création des personnages, tout comme sur *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), l'une des séries phares de sa décennie, réadaptée par l'équipe d'origine en une ambitieuse série de longs métrages depuis la fin des années 2000. Son travail à la conception des personnages sur tous les longs métrages de HOSODA depuis *La Traversée du temps*, conjugue une apparence visuelle compatible avec le regard du grand public à des effets de séduction graphique attendus par un public de passionnés aux exigences bien spécifiques...

Par ailleurs, SADAMOTO est également illustrateur et dessinateur de BD — l'auteur, notamment, d'une version assez personnelle d'Evangelion, légèrement différente du récit dans la série animée.

### YAMASHITA Takaaki (direction de l'animation)

Vétéran animateur au studio de Tōei, où il a joué le rôle de mentor pour HOSODA à ses débuts, il a participé à un grand nombre des travaux du réalisateur. Il est réputé pour la minutie de ses compositions comme de ses poses-clés, et c'est lui qui, dès le premier film de *Digimon Adventure*,

imposera auprès du réalisateur une représentation des personnages dénuée de tout ajout d'ombres sur les visages (contrairement à un usage systématique dans la production japonaise). Cette clarté uniforme des personnages, qui renforce leur impact visuel, simplifie le travail des animateurs et leur permet de consacrer davantage de temps et d'attention à d'autres aspects plus essentiels de la représentation, deviendra une marque de fabrique essentielle du cinéma de HOSODA.

### ÔNO Hiroshi (direction artistique)

Directeur artistique (c'est-à-dire décorateur en chef) sur *Kiki la petite sorcière* (1989) de MIYAZAKI, mais aussi, entre autres, sur des longs métrages de style photoréaliste tels que *Cours Melos* (1992) ou *Lettre à Momo* (2012), ÔNO Hiroshi a travaillé comme décorateur sur un grand nombre de films majeurs dans l'histoire du dessin animé japonais (*Le Château de Cagliostro* de MIYAZAKI, *Akira*, *Jinrô*, etc.). Sa participation aux *Enfants-loups* s'inscrit dans le prolongement d'un choix récurrent du réalisateur depuis *La Traversée du temps* de solliciter les directeurs artistiques qui ont travaillé pour MIYAZAKI.



## ANALYSE DU SCÉNARIO

### Naître, grandir, partir

*Les Enfants-loups, Ame et Yuki* peut, de prime abord, apparaître comme la chronique de la vie d'une jeune femme et de ses deux enfants, se déroulant sur une période approximative de douze années. Les moments clés de l'histoire correspondent aux jalons essentiels qui marquent, sur cette durée, l'existence de la petite cellule familiale : la rencontre de Hana avec le futur père de ses enfants (1) ; la naissance du premier bébé (4), la naissance du second (5) ; le déménagement à la campagne (7) ; la scolarité des enfants (12, 13, 15, 17) ; les débuts de la vie sentimentale de l'aînée (19, 26) ; le départ du garçon de la maison familiale (29)... Une chronique familiale presque banale en somme, émaillée de drames (la disparition du père, 5), d'incidents plus ou moins graves (la noyade d'Ame dans le ruisseau en 11, la blessure infligée par Yuki à son camarade de classe Sôhei en 17, la tempête en 24), de moments de bonheur simple (les courses dans la nature, 11 et 20). La figure centrale en est Hana, jeune femme puis jeune mère, qui porte seule la destinée familiale. Le récit la suit, et ne la quitte jamais, depuis sa rencontre avec l'homme-loup jusqu'à la séparation avec ses enfants.



La voix off, qui intervient dès la première séquence, assigne à sa fille Yuki le rôle de narratrice. Pour autant, à aucun moment ce procédé scénaristique ne permet d'introduire distance ou nuance dans un récit qui ne signe jamais sa subjectivité. Bien au contraire : tout se passe comme si le témoignage de la fille aînée était là pour accréditer les faits, les objectiver. On peut considérer que le film force d'emblée l'adhésion du spectateur à un récit qui se présente sous une forme quasi hagiographique : Hana y est représentée comme une figure idéale, à la fois « femme enfant » et « mère courage », parfaite dans sa détermination sans faille et son abnégation. C'est un personnage irréprochable, sans autre faiblesse que celles liées à sa condition de jeune femme d'origine modeste, qui parvient à surmonter les obstacles par le seul fait de la candeur et de la volonté. Le projet narratif du film consiste en l'exposé de la vie exemplaire de Hana, tout entière consacrée à l'accomplissement d'un projet, ou plus exactement d'une promesse faite à la mémoire de son compagnon, c'est-à-dire à elle-même : élever le mieux possible leurs deux enfants. Ce récit-programme est annoncé dès la naissance de Yuki par le père lui-même qui prophétise : « Le plus dur reste à faire ».

Dès lors, le motif des « enfants loups » peut apparaître comme une métaphore permettant au réalisateur de mettre en exergue ce qu'exige à l'ordinaire le métier de parent, et plus particulièrement celui de mère célibataire. Élever un enfant, l'accompagner dans la découverte du monde et de lui-même jusqu'à ce qu'il soit en mesure de faire



le choix de sa propre vie. La nature hybride des enfants, mi-humains, mi-animaux, qui est là pour nommer un manque, une absence (celle du père), permet au scénario de s'émanciper, quand cela lui est utile, de toute vraisemblance. Ainsi, alors que l'énoncé de l'âge des enfants jalonne le récit à intervalle régulier, comme un repère chronologique essentiel à la dramaturgie, il se clôt lorsqu'Ame atteint 10 ans et mène déjà sa vie d'adulte, ce qui est évidemment prématuré pour un humain, et bien tardif pour un loup !

Il y a donc une forme de paradoxe dans le traitement du temps dans le film : les notations ponctuelles à visées réalistes sont contredites par une durée d'ensemble à la portée métaphorique. Cette « chronique » de douze années de la vie d'une mère et de ses deux enfants racontée en 116 minutes prend finalement très peu son temps. Une articulation dramaturgique assez virtuose fait alterner des ensembles de séquences s'offrant comme une chronique accélérée du quotidien et des scènes où, au contraire un événement isolé est exposé dans sa durée et prend une dimension particulière : la scène de la découverte du cadavre du père est l'exemple le plus accompli d'un tel moment de suspension temporelle. L'ensemble produit en définitive l'idée d'un temps subjectif qui pourrait être celui de la mémoire individuelle, prenant en charge effets d'accélération et de suspension mais, ici encore, l'identification du point de vue selon lequel se déroule le récit nous échappe.

L'espace géographique est construit selon une opposition entre ville et campagne, que redouble plus tard celle des espaces de la communauté humaine (essentiellement l'école et le collège) et la nature sauvage. La grande maison que loue Hana pour y vivre avec ses enfants est cet « entre-deux » qui se présente comme le cadre propice pour que chaque enfant puisse faire le choix de sa propre existence : vivre en loup ou vivre en humain. Là aussi, la correspondance qui s'établit entre les deux faces de l'identité double des enfants et la géographie du film est d'ordre métaphorique.

La trajectoire suivie respectivement par chaque enfant peut se lire comme le miroir de celle de l'autre. Le garçon qui refusait sa part d'animalité rejoint finalement la nature tandis que la fille fait le chemin inverse. Pour chacun d'eux, cet itinéraire qui peut apparaître comme une acceptation de soi est marqué par une rencontre déterminante : le jeune Sôhei dans le cas de Yuki (17), le « maître » pour Ame (20). Deux figures masculines qui viennent suppléer à une absence : celle du père. De ce point de vue, le film prend également le tour d'un double récit d'initiation qui garde cependant sa part d'inachevé en ce qu'il n'expose jamais de l'intérieur le cheminement psychologique des personnages. Rien dans la décision d'Ame de vivre en loup n'est ainsi vraisemblable. Sa part d'animalité garde son mystère, signifiant en définitive l'étrangeté du jeune homme à lui-même. Le film se conclut alors sur une métaphore qui peut paraître ambiguë : en grandissant, Ame est-il devenu un loup parce qu'il est devenu un homme ?

## PISTES DE TRAVAIL

- Détailler les principales étapes du récit : la rencontre amoureuse, la naissance, le départ pour la campagne, l'installation difficile, le calme du quotidien... qui annonce la tempête du départ. N'est-ce pas une version accélérée des trajectoires familiales contemporaines ?
- Observer les éléments qui permettent de mesurer le cours du temps (le passage des saisons), et de situer un moment ou un âge précis des protagonistes dans le cours du film (nouveau-nés, enfants, adolescents). En dresser la liste en explicitant leur signification.
- Analyser le rapport de Hana à ses enfants et le travail qu'elle mène au quotidien pour les élever.
- Analyser le dénouement final : est-ce une fin heureuse ou malheureuse ?

# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'00

Une jeune fille (Hana) allongée dans une prairie fleurie, voit venir à elle un loup qui prend forme humaine, tandis que la voix off de sa fille, entame son récit.

## 1 – 0h01'50

Sur les bancs de l'université, Hana est attirée par un jeune homme solitaire, différent des autres étudiants.

## 2 – 0h04'19

Au gré des jours qui passent, Hana et le jeune homme, qui tous deux travaillent pour subvenir à leurs besoins, apprennent à se connaître.

## 3 – 0h09'16

Une nuit, proche de Noël, le jeune homme se métamorphose devant Hana et lui révèle qu'il est le dernier représentant d'une lignée de « sang-mêlé », mi-homme, mi-loup.

## 4 – 0h13'24

Chronique des premiers moments d'une vie heureuse à deux. Enceinte, Hana accouche dans leur appartement, un jour de neige. Une petite fille (Yuki) vient au monde.

## 5 – 0h17'43

Au printemps, leur deuxième enfant, un garçon (Ame) naît un jour de pluie. Le père, sans doute mû par l'instinct de chasse, a disparu. Hana découvre sa dépouille dans un collecteur d'eau. Dans un rêve, elle voit son compagnon s'éloigner d'elle.

## 6 – 0h20'02

Hana a abandonné ses études et son travail pour élever ses deux enfants, qui se métamorphosent au gré de leurs envies. Elle s'épuise à la tâche. Les plaintes des voisins et les soupçons des services sociaux la conduisent à envisager un déménagement.

## 7 – 0h28'31

Hana a trouvé une grande habitation isolée au pied de la montagne. Yuki, qui a 5 ans, découvre l'exaltation de la nature tandis qu'Ame, 4 ans, reste en retrait, craintif. Leur maman mène seule les travaux de restauration de la bâtisse.

## 8 – 0h34'19

Hana tente de cultiver des légumes qui systématiquement dépérissent et donne à ses enfants une leçon sur la conduite à adopter vis-à-vis des humains et des animaux. Un voisin, Monsieur Nirasaki, assène quelques commentaires peu amènes sur les plantations de Hana.

## 9 – 0h41'05

Hana et les enfants ont planté des pommes de terre. Monsieur Nirasaki commande à Hana de refaire le travail selon ses indications. Une journée de labeur exténuante s'ensuit pour la jeune femme reconnaissante.

## 10 – 0h44'46

Du jour au lendemain, Hana est l'objet de toutes les attentions de la part de ses voisins. Elle comprend que M. Nirasaki n'est pas étranger à cette solidarité soudaine. Yuki apprend l'existence d'une crèche où elle veut absolument être admise.

## 11. 0h51'23

La neige ! Course folle de Hana et des enfants dans la forêt immaculée. Ame, qui a surpris un

martin-pêcheur près d'un ruisseau, tombe accidentellement dans l'eau. Il ne doit la vie sauve qu'à l'intervention de Yuki.

## 12 – 0h56'19

Yuki a 6 ans, Ame 5. La petite fille obtient de sa maman d'être inscrite à l'école. Hana lui apprend une ritournelle censée empêcher toute métamorphose intempestive.

## 13 – 0h57'09

La petite fille se fait vite à sa nouvelle vie. Son énergie, son appétit font l'émerveillement de ses camarades. Hana de son côté, se présente au centre d'observation de la nature qui cherche à recruter une assistante.

## 14 – 0h59'51

Restée quelques instants seule devant la cage d'un vieux loup, en compagnie d'Ame, Hana tente en vain d'établir le contact avec la bête pour obtenir de lui des conseils pour l'éducation de son fils.

## 15 – 1h01'55

Yuki emmène son frère à l'école. Pour les deux enfants, les années passent, marquées par le passage d'une classe à l'autre. Ame, solitaire et rêveur, ne s'intègre pas.

## 16 – 1h04'49

Le garçon accompagne sa maman au centre d'observation de la nature où il rend visite au loup. Plutôt que de retourner à l'école, il décide de prendre le chemin de la montagne.

## 17 – 1h05'32

À l'école, un nouvel élève Sôhei, poursuit Yuki de ses questions à propos de son odeur animale. N'y tenant plus, la fillette lui donne un coup de griffe à l'oreille.

## 18 – 1h08'02

Dans le bureau du directeur, Hana présente ses excuses. Sôhei murmure que c'est un loup qui l'a blessé. Yuki quitte l'école en larmes.

## 19 – 1h11'06

Chaque jour, Sôhei rend des visites furtives à la maison de Yuki jusqu'à ce qu'elle revienne à l'école. Ame, de son côté, va voir « le maître » dans la montagne.

## 20 – 1h14'48

Pour faire la connaissance du « maître », Hana accompagne Ame jusqu'au pied d'un arbre gigantesque où le vieux renard l'attend pour une course exaltée jusqu'au sommet de la montagne.

## 21 – 1h18'45

Le soir, à la maison, Ame invite Yuki à suivre elle aussi l'enseignement du maître, mais sa sœur refuse, l'enjoignant au contraire à rejoindre l'école. Une bagarre s'ensuit entre les deux enfants changés en loups. Ame a le dessus.

## 22 – 1h21'40

Des pluies diluviennes mettent à mal la nature. Ame est inquiet de la santé du maître. Il annonce à sa mère que quelqu'un doit prendre sa suite. Hana réalise que son fils a dix ans, un âge où les loups sont déjà adultes.

## 23 – 1h23'30

À l'école, Yuki apprend que la maman de Sôhei va se remarier.

## 24 – 1h24'13

La radio annonce de fortes pluies. Yuki, malgré la demande de son frère, se rend à l'école. Hana barricade la maison avec l'aide d'Ame tandis que la météo se fait de plus en plus alarmante.

## 25 – 1h28h20

Ame a disparu. Hana le recherche jusque dans la montagne. Dans le gymnase de l'école, Yuki et Sôhei sont parmi les derniers enfants à attendre leurs parents. Dans la forêt, Hana qui a fait la rencontre d'un ours, s'effondre épuisée.

## 26 – 1h33'56

Yuki et Sôhei, restés seuls à l'école, décident d'y passer la nuit.

## 27 – 1h35'05

Dans la montagne, Hana, à bout de force, tombe et perd connaissance.

## 28 – 1h37'00

Les deux enfants, restés cachés dans la classe, se livrent confidence. Yuki révèle son secret à Sôhei qui dit l'avoir toujours su.

## 29 – 1h40'21

En songe, Hana retrouve l'homme-loup. Il la remercie de s'être bien occupée des enfants et lui confie qu'Ame est désormais adulte. Dans la montagne, Ame porte sa maman sur son dos et la dépose sur un parking avant de s'éloigner dans la montagne. Il la salue une dernière fois d'un hurlement.

## 30 – 1h45'24

L'année suivante, Yuki entre à l'internat du collège. Dans sa maison vide, Hana, radieuse, tend l'oreille à un hurlement de loup dans le lointain.

**Durée totale du film : 01h56'**

# PERSONNAGES

## Entre humanité et bestialité



### Hana

L'héroïne du film. Son patronyme n'est pas spécifié. Seule au monde après la mort de son père, elle est âgée de 19 ans au début du récit, et étudie dans une université d'État située dans la banlieue de Tokyo. Elle rencontre un « bel et sombre inconnu » qui fréquente les bancs du campus sans être inscrit (1), elle s'éprend du mystérieux jeune homme, se met à le fréquenter (2), et l'accepte y compris après la révélation de son identité animale (3). Après la naissance de leurs deux enfants (4, 5), et la mort presque immédiate de leur père (5), elle décide de partir s'installer à la campagne pour y élever ses enfants (7). Ballottée par les événements de la vie, mais faisant face à l'adversité avec une résolution à toute épreuve, elle est ouvertement décrite à la fois en femme-enfant et en mère-courage. Le temps du récit, qui court sur une douzaine d'années, l'amène ainsi à entrer dans la trentaine à la fin du film.

L'inflexible abnégation avec laquelle elle affronte une réalité lourde de menaces et de difficultés accumulées en fait une figure idéalisée au possible, quasi fantasmagorique... L'image de jeunesse immaculée qui se dégage d'elle tout au long du film résulte ainsi d'un choix délibéré de préserver intacte la « séduction » très calibrée de ce personnage dénué de tout défaut, de toute aspérité.

### Lui (l'homme-loup)

Ce personnage n'a aucune identité nominative (son permis de conduire est montré à l'écran à plusieurs reprises, mais son nom n'y est jamais lisible). Il travaille comme camionneur et déménageur, tout en fréquentant les bancs de l'université en catimini. Mi-homme mi-loup, il est le dernier descendant des loups de Honshū, dont l'espèce est censée s'être éteinte depuis plus d'un siècle...

Partenaire anonyme et figure hybride, il hésite à révéler son animalité à Hana, puis fonde avec elle un foyer, avant d'être frappé par une mort subite (Cf. Analyse de séquence, p. 16), au plus tôt après la naissance de leur second enfant. Cette disparition prématurée, amenée au pas de course (le drame survient à moins de vingt minutes du début d'un film qui dure presque deux heures), fait quasiment de lui une figure-prétexte, évacuée du récit aussitôt que son rôle est accompli.



Il réapparaît en rêve auprès de Hana lors de deux séquences oniriques situées dans des limbes champêtres baignés de lumière (déjà aperçues en ouverture du film). La première intervient juste après sa mort (5), selon un procédé narratif visant à aider la principale protagoniste du récit (et le spectateur avec elle) à surmonter le traumatisme de cette séparation brutale par un enchaînement visuel et narratif familial (une lumière rassurante vient suspendre le temps, donnant l'occasion au défunt de faire ses adieux avant son dernier voyage). La seconde apparition du défunt se produit à la toute fin du film (29), alors que la jeune femme, à la recherche de son fils, a perdu conscience après une chute en pleine montagne, et vise cette fois à informer celle-ci (et en passant le spectateur) que leur fils Ame est désormais assez mûr pour choisir son propre chemin dans la vie.



### Yuki (l'aînée)

Née par un jour de neige hivernale, elle est le premier des « enfants-loups » du titre, et, comme son père, se transforme au gré de ses émotions, dès son plus jeune âge. D'un tempérament vif et extraverti, elle déborde d'énergie, et provoque allègrement toutes sortes de catastrophes dans l'appartement familial (6). À l'installation de la famille à la campagne, elle découvre l'exaltation de la nature et, dans un premier temps, vit pleinement sa nature sauvage. Vive et intrépide, elle n'hésite pas à affronter les animaux alentour, quels qu'ils soient. Mais après son entrée

à l'école primaire (obtenue auprès de sa mère à force de réclama-  
tions obstinées et de promesses de brider toute manifestation  
d'animalité), sa découverte de la « socialité humaine » auprès  
d'un groupe d'amies de son âge va profondément modifier son  
comportement au quotidien, et jusqu'à son tempérament. Cet  
assagissement est décrit de pair avec un éveil sentimental  
comme enjeu essentiel de son identité humaine et féminine.



### Ame (le cadet)

Né par un jour de pluie printanière, un an après sa sœur, il  
partage sa condition hybride et transformiste, mais apparaît  
bien plus timoré et introverti. D'un physique fragile, il tend à  
rester dans les jupes de sa mère, là où sa sœur donne libre  
cours à une joie de vivre proprement enfantine et animale.

Mais ce contraste entre les deux enfants va évoluer et s'inverser  
au cours du récit. Au cours d'un moment de jubilation dans la  
neige, il éprouve pour la première fois l'instinct animal de la  
chasse, et manque de se noyer en essayant d'attraper un mar-  
tin-pêcheur (11). Par la suite, alors que sa sœur va rentrer dans  
le rang et trouver sa place dans la communauté des hommes,  
lui ne parvient pas à s'intégrer à l'école, qu'il fréquente de  
moins en moins, pour passer ses journées dans la montagne, à  
se former auprès du « maître » qu'il s'est trouvé dans ce milieu  
naturel (19, 20). À l'âge de dix ans, il prend finalement le des-  
sus physiquement lors d'une rixe avec sa sœur (21), avant de  
décider de quitter le foyer familial pour vivre pleinement sa vie  
animale loin des hommes (29).



### Sôhei (le condisciple de Yuki)

Intégrant la classe de Yuki au cours de sa scolarité, en tant que  
nouveau venu en cours d'année, il flaire d'emblée l'animalité  
de la fillette et va, par ses questions sans répit, l'acculer à perdre  
tous ses moyens de défense. Blessé à l'oreille par un coup de  
griffe animal, il prend la défense de la fillette, en affirmant  
devant les adultes que ce n'est pas elle, mais un loup qui l'a  
attaqué (18). Lorsqu'elle cesse d'aller à l'école, c'est lui qui vient

subrepticement tous les jours lui apporter devoirs et friandises,  
pour qu'elle revienne (19).

Durant leur dernière année d'école primaire, les deux enfants,  
alors âgés de onze ans (le cycle élémentaire comporte six années  
au Japon) vont échanger leurs secrets, au cours d'une nuit de  
tempête où, après être restés les derniers à attendre qu'un  
membre de leur famille vienne les chercher (ce qui n'arrivera  
pas), tous deux se sont cachés dans l'école afin de rester  
ensemble (26). Cette séquence est le point d'orgue d'un parcours  
partagé au « temps des secrets », à l'orée de l'adolescence.

### Nirasaki (le vieil homme grincheux) et les voisins

Vieil homme campagnard maugréant et peu amène, il accueille  
l'arrivée de Hana avec une hostilité ostentatoire (8), censée dis-  
simuler une forme de curiosité et de bienveillance induite que  
révélera a posteriori son entourage (10). À coups de reproches  
et de dénigrement, il va diriger les premiers pas de la jeune  
femme dans la culture maraîchère, et veiller sur elle sans en  
avoir l'air... Figure à l'abord pour le moins rebutante, il est le  
premier des personnages-témoins mis en place par le film pour  
décrire l'accueil réservé aux nouveaux venus par un milieu  
rural a priori peu ouvert sur l'extérieur, et montrer ainsi leur  
intégration progressive (10).

Parmi les autres voisins décrits dans le film, la fille et le beau-  
fils de Nirasaki, mais aussi ses comparses cultivateurs sont là  
pour contrebalancer l'apparente acrimonie du vieil homme et,  
par contraste, accepter plus ouvertement la jeune femme et ses  
enfants (9).

### Le « maître »

Il s'agit d'un renard déjà âgé qui règne sur la montagne envi-  
ronnante, et prend Ame sous son aile après que celui-ci a trouvé  
le loup qui sommeillait en lui. Personnage purement animal, il  
n'apparaît que brièvement dans le récit (20), où sa fonction de  
« mentor » est avant tout instrumentale, avant qu'Ame n'évoque  
la paralysie de ses membres qui annonce sa mort prochaine, et  
la nécessité pour le jeune garçon de reprendre le flambeau.

## PISTES DE TRAVAIL

- Détailler les éléments permettant de caractériser chacune des deux facettes du personnage de Hana : l'adolescente ingénue de la femme-enfant, la bravoure sans faille d'une mère-courage.
- Étudier la réaction de Hana lors du départ de Yuki : comment vit-elle ce départ ? Est-ce un abandon ?
- Observer l'évolution du tempérament de Yuki et Ame : au départ, le premier rejette son côté animal qu'Ame assume pleinement, puis le rapport s'inverse lorsque les enfants grandissent. Analyser cette trajectoire en miroir : comment ce changement est-il décrit, chez l'un et l'autre ? Et dans leurs rapports mutuels ?

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Le plaisir du temps qui passe



Après des années de préjugé défavorable, le dessin animé japonais bénéficie en France, depuis le tournant des années 2000 et la révélation de cinéastes tels que TAKAHATA ou MIYAZAKI, d'une idée reçue bien plus positive. Pour autant, cette perception, encore marquée de raccourcis et de malentendus propres aux idées pré-conçues, ne rend compte que partiellement d'une réalité plus complexe.

Dans ce contexte, les travaux de HOSODA Mamoru s'imposent comme des réalisations brillantes, portées par une maestria visuelle et dramatique éclatante. D'autre part, il est clair qu'aujourd'hui ces films (et le dessin animé japonais en tant que tel) jouissent auprès du public adolescent d'une popularité considérable, peut-être supérieure à toute autre production cinématographique.

Ce double constat rend d'autant plus nécessaire de partager avec les élèves un regard critique qui sache reconnaître pleinement les qualités en jeu dans ce cinéma, sans céder pour autant à l'engouement inconditionnel qu'un tel objet peut susciter avec une grande facilité. Une telle mise à distance nécessite de mettre en lumière des ressorts internes au film, des traits singuliers et des aspects récurrents pouvant caractériser une démarche créative. Nous en retiendrons trois, au service convergent d'une même ligne directrice : faire plaisir au spectateur, et notamment en comblant certaines de ses attentes ataviques.

### Le traitement du temps et son brouillage

La structure du film est celle d'une chronique courant sur plus d'une douzaine d'années, avec pour conséquence un traitement du temps basé sur la précipitation, où le recours aux effets d'ellipse, de narration accélérée et pointilliste se multiplie, au point d'en venir à constituer le mode narratif principal du film, entrecoupé seulement par moments de descriptions plus posées, lorsque la dramaturgie l'exige, notamment pour les moments de paroxysme tels que la mort du loup ou le dénouement du film. Alors, seulement, le temps dans lequel s'inscrit l'image ralentit sensiblement, avant d'effectuer un retour à une vitesse kaléidoscopique de croisière dès que le récit le permet.

Voici une liste (non exhaustive) des principaux passages du film basés sur une description elliptique des événements : les débuts de la relation amoureuse (avec points de vue alternés sur le quotidien de chacun des deux personnages, et dévoilement des moments précédant un rendez-vous amoureux érigé en « moment type », et la préparation de la jeune fille choisissant sa plus belle robe), la vie commune et la grossesse par l'enchaînement d'une série d'instantanés (nausées, repas préparé par le mari prévenant, retour du chasseur après la prise d'un gibier, etc.), la naissance du deuxième enfant (par contraste avec la description de l'arrivée du premier, nécessairement plus développée), la vie à trois après la mort du père (là encore par la succession accumulée d'une série de clichés instantanés), l'installation à la campagne (par le choix exclusif de quelques « moments forts » pour seul résumé d'un bouleversement considérable), la réparation du toit (évacuée via la seule mise bout à bout d'une série de plans où les récipients posés au sol afin de recueillir l'eau de pluie sont de moins en moins nombreux, pour finir par disparaître), les travaux des champs (par les interventions acariâtres du voisin râleur, par l'empilement d'« épreuves » plutôt anodines<sup>1</sup>), la vie des enfants à l'école au fil des ans (par un dispositif de va-et-vient latéral de la caméra qui permet de résumer plusieurs années en quelques secondes par l'alternance des classes apparaissant à l'image), le travail de la mère à l'observatoire...

Le film enchaîne ainsi de manière très maîtrisée les pics de vitesse, les ralentissements occasionnels et les accélérations en contrecoup, brouillant régulièrement et à dessein la perception du temps chez le spectateur. Impossible, par exemple, de mesurer le temps écoulé entre la mort du père, juste après la naissance du second

enfant, et l'installation à la campagne. Le premier repère est l'inscription sur une poutre de la maison de la taille et de l'âge des enfants : cinq ans pour la fille, quatre pour le garçon. En une dizaine de minutes, plus de trois ans se sont écoulés dans un flux diégétique délibérément dilué et dénué de toute lisibilité temporelle.

Si le recours à l'ellipse est systématique, le réalisateur sait varier subtilement l'utilisation de ce procédé. Si certains de ces passages sont dialogués (par exemple la séquence de travaux des champs sous la houlette du voisin grincheux), d'autres jouent la carte de la narration par la voix de Yuki, procédant ainsi d'un intercalage entre moments narrés en survol et scènes développées, entre temps de la narration et de l'action. Enfin, bon nombre de ces contractions temporelles reposent sur une mise en scène purement visuelle (images défilant sur un fond musical, sans recours aux dialogues). Ces dernières séquences s'inscrivent assez naturellement dans un langage visuel bien précis, dont les fondements esthétiques sont ceux du vidéo-clip promotionnel et de la publicité. Elles témoignent d'une maîtrise avérée, née d'une solide expérience dans ces domaines de production<sup>2</sup>.



### L'usage du plan fixe alterné et la grammaire du cliché

Parmi les constantes du style mis en place par HOSODA dès ses débuts, le recours systématique à l'alternance de plans fixes est sans doute la plus marquante. S'il utilise volontiers le plan large, et à l'occasion des effets de focale en grand angle, il n'a que très peu recours à des mouvements de caméra au sein d'un même plan.

Chez ce metteur en scène, la composition du plan repose en effet sur un souci d'intégrer *a minima* les éléments nécessaires et suffisants à sa compréhension comme unité de sens. Dès lors, tout l'impact émotionnel est construit à travers la succession et l'enchaînement des plans dans une pratique de l'aller-retour-visuel entre deux ou trois angles fixés et réitérés à l'envi. Le réalisateur lui-même décrit sa manière de concevoir ses story-boards par « l'alternance exclusive de plusieurs points de vue donnés, comme autant de caméras cachées ».

Cette pratique assumée et presque invariable repose sur une économie de moyens particulièrement impérieuse, toute télévisuelle (l'animation de mouvements de caméra est souvent bien plus complexe et coûteuse à réaliser). Mais le réalisateur sait mettre ce caractère restrictif au service d'un impact maximal : son idée est de découper l'action en proposant par un balayage régulier de points de vue alternés, en un va-et-vient visuel dont le rythme n'est pas sans évoquer, en une version plus enlevée, celui de caméras de surveillance. Si une telle comparaison permet d'éclairer le caractère simpliste et répétitif du procédé, celui-ci est effacé par une mise en scène qui,

d'une occurrence à la suivante d'un même angle de prise de vue, joue sur la valeur du plan, en faisant notamment varier la distance de la caméra aux personnages (rapprochements ou éloignements gradués).

Par la régularité de ces champs/contrechamps empilés à foison, le metteur en scène bâtit un véritable effet de langage, fondé sur l'exploitation de la redondance comme un procédé d'accompagnement du spectateur, un moyen de le conforter dans sa perception de l'action et de ses conséquences. Souvent, ce balayage sert à décrire une évolution en creux, en enchaînant deux de ces étapes de « vérification visuelle », l'une correspondant à un « avant », la suivante à un « après » de l'action. Ce procédé joue pleinement sur l'impact rassurant d'un effet de redite suscitant un sentiment de « déjà-vu », et bâtit par extension un jeu permanent sur les motifs du cliché et du lieu commun.

La notion de « cliché » est à prendre ici au sens premier, photographique du terme, celui d'une « image instantanée », prise sur le vif. Le cinéma de HOSODA en fait un usage joyeusement effréné, au point d'en faire son ingrédient principal, son lexique de base à l'échelle du plan. C'est bien sûr lié au parcours du réalisateur, mais aussi à l'importance prépondérante que prend chez lui l'enchaînement des plans, la succession grammaticale des instantanés choisis et donnés pour types, et leur articulation signifiante à l'échelle de la séquence. Autrement dit, la mise en scène de HOSODA transcende le caractère instantané du cliché. Par un effet d'amoncellement finement orchestré de signaux et de réponses, il propose ainsi une écriture comme musicale, qui s'inscrit dans la durée et en décuple l'effet d'apparente véracité.

Là où le cliché consiste en un stéréotype à valeur seulement instantanée, le lieu commun, fruit d'une continuité de clichés articulés, prend valeur de stéréotype dans la durée. En voici quelques exemples, dès le début du film.

Clichés que le quotidien solitaire de Hana au début du film, mais aussi les descriptions faites de poncifs de la vie étudiante (les diverses attitudes de l'assistance dans l'amphi, le petit boulot de Hana), tout comme les différentes étapes de la romance qu'elle initie (le contact entrepris, puis prolongé, l'entrée en douce dans la bibliothèque, les préparatifs du premier rendez-vous, etc.), basées sur la suggestion et le non-dit, et générant ainsi une attente implicite que quelque chose se produise entre les deux jeunes gens... Lieux communs que les réflexions nocturnes du jeune homme (vertige de la grande ville, perception du foyer comme un refuge), puis celles qui suivent la naissance de sa fille (elle deviendra ce qu'elle voudra, le plus dur reste à faire)...

L'impact émotionnel dont se chargent des éléments si clairement stéréotypés découle au moins en partie des attentes du spectateur à l'égard de la progression dosée que tisse leur enfilade.





## La régie des personnages

Après les aventures épiques et sentimentales de *Summer Wars*, où le sort du monde et une rencontre amoureuse se trouvaient en quelque sorte mis en balance de manière à s'exacerber l'un l'autre, le dispositif narratif des *Enfants-loups* reste focalisé sur le sujet de la famille, non plus comme contexte (voire prétexte), mais comme enjeu central du récit, à travers une description fantasmée du lien parental, prétendument « narré » du point de vue d'un des enfants, mais procédant en réalité d'un récit très largement centré sur la figure de la mère.

Pour autant, le propos déployé dans ce nouvel opus conserve l'adresse ouverte au public le plus large du film précédent, en tirant parti d'une palette de personnages où se croisent tous les âges de la vie. Le film ambitionne ainsi très posément de s'adresser à toutes les générations de spectateurs. Pourtant, force est de constater certains choix surprenants dans la psychologie des personnages comme dans la logique du récit. En témoigne notamment le personnage d'Hana qui semble dénué de tout défaut. Cette image de jeune mère idéale se construit tout au long du film avant d'être subitement bouleversée par l'acceptation presque immédiate du départ d'Ame.

L'homme-loup, renvoie quant à lui à la représentation du « *dark tall stranger* » servi de tout temps par les diseuses de bonne aventure à leurs clientes les plus crédules : « Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu »... Si ce personnage donne l'occasion au réalisateur de jouer sur un point limite dans l'effet de réel qui par ailleurs sous-tend le film (on nous montre la carte de son permis de conduire en floutant juste assez l'image pour empêcher d'y discerner un nom), son anonymat procède aussi et surtout de son identité instrumentale (sa mort arrange le metteur en scène bien plus qu'elle ne repose sur une logique des événements ou une nécessité interne au récit). Or, par-delà cette séparation précoce et définitive pour les besoins de la dramaturgie, le personnage se trouve promptement remis à contribution lorsque, *a contrario*, le cours et les enjeux du récit le nécessitent dans le dénouement du film. Comme à

d'autres moments dans le récit, ce choix ponctuel va bien dans le sens d'exaucer une aspiration profonde du spectateur, ici le désir de renouer contact avec les êtres chers par-delà la mort. Ainsi donc, c'est dans l'intégralité de sa présence au cours du film que ce personnage apparaît comme un pur instrument du récit. Quant à Yuki, le revirement de comportement et de tempérament qui fait suite à sa découverte de la « socialité humaine » auprès d'un groupe d'amies de son âge à l'école, va certes de pair avec un éveil sentimental, en tant qu'enjeu essentiel de son identité humaine. Mais ce changement radical, manifestement lié à la question de la féminité, apparaît avant tout comme une manière de rentrer dans le rang (dans tout ce que cela désigne de contrainte sociale pour les femmes au Japon), et revient à se couler dans le moule de stéréotypes comportementaux reflétant un ensemble de valeurs que certains jugeront surannées, à commencer par la primauté absolue sur toute autre échelle de réalisation individuelle de la rencontre avec le « bon partenaire » masculin.

Convoquée sans coup férir, cette révélation identitaire d'un unique horizon, comme enjeu suprême dans le destin même du personnage (le classique « syndrome du prince charmant » pour seule perspective existentielle), relève d'un inconscient collectif toujours largement opératoire au Japon. Sur ce point, il est frappant de constater qu'un réalisateur aussi brillant sur le plan formel puisse décrire pour commencer un personnage féminin si vif et si autonome, avant de le ramener aussi exclusivement à un pur stéréotype sociétal à l'ancienne... Consciemment ou non, l'absence dans cette évolution de tout autre aspect en jeu, de tout contrepois à cette représentation sociale, prend dans le contexte japonais le sens d'une certitude absolue en la matière, ou plutôt, pour les femmes de ce pays, d'une fatalité à laquelle il convient de se résoudre.

Concrètement, cet « assagissement » en forme d'effacement de soi se déploie dans le rapport, d'abord conflictuel, puis fait au sens propre de dévoilement sentimental entre Yuki et un garçon de son âge, à travers une tension dramatique qui, en la matière,

tire pleinement parti d'un désir latent d'absolu chez le spectateur. Ainsi donc, une fois de plus, le choix du réalisateur va dans le sens d'exaucer une attente à ses yeux foncière chez son public : le désir de romance savamment attisé par ses soins.

Enfin, force est de pointer un élément quelque peu déconcertant dans le système du récit : alors qu'un soin minutieux est apporté à dépeindre la gestion de crise à l'école lors de la tempête<sup>3</sup>, rien n'est dit sur l'absence totale de contrôle des pouvoirs publics (visites médicales, identification par les services sociaux) à l'entrée des enfants dans le système scolaire. Or, l'une des raisons pour lesquelles la mère avait décidé de quitter la grande ville pour « se mettre au vert » avec ses enfants, consistait précisément à échapper aux visites insistantes des services sociaux, rendus inquiets par l'absence de toute visite médicale et de toute vaccination des enfants : « *Vous risquez d'être soupçonnée de maltraitance ou de négligence* », l'avait menacée une inspectrice par l'entrebâillement de sa porte.

Certes, Ame a beau ne pas s'être assez intégré à l'école, et avoir tendance à s'y rendre de moins en moins, il n'en a pas moins une existence sociale avérée. Les gens de l'observatoire l'ont accueilli régulièrement, ceux de l'école et du voisinage le connaissent aussi. Cependant, il décide soudain, à dix ans, de partir vivre sa vie de loup loin des hommes, et disparaît complètement : en tout état de cause, et étant donné son âge, sa mère se trouve clairement condamnée à devoir assumer tôt ou tard sa « disparition ».

Étant entendu que le choix de mettre en scène cette séparation vise très clairement à boucler le cycle du « travail » parental de la mère par son acceptation du départ soudain de son fils ce choix scénaristique dévoile les préoccupations majeures du réalisateur.

Le propos de HOSODA n'est pas, comme on pourrait par exemple le croire de prime abord, de traiter à titre métaphorique de la différence (sujet délicat s'il en est au Japon) au travers du

caractère hybride de ses personnages. Il n'est pas non plus de construire des individualités cohérentes, ainsi qu'en témoigne une scène comme la grande jubilation dans la neige ; aussi peu justifiée en termes de dramaturgie qu'incohérente en termes de psychologie parentale, et purement fondée sur un principe de « montagne russe émotionnelle », où le stimulus cesse d'être un problème pour devenir sa principale justification (ou l'exultation comme fin en soi).

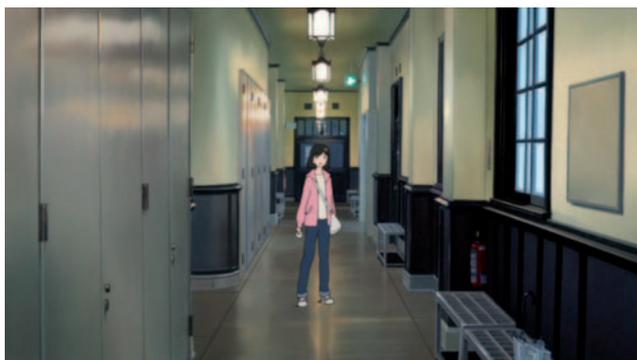
Le propos de ce réalisateur peut se résumer en quelques mots, répétés comme un leitmotiv inlassable à ses animateurs tout au long de la production : « Plus de plaisir [pour le spectateur] ! » Ainsi, deux références du cinéma français peuvent éclairer à leur manière cette sujétion du cinéma de HOSODA à un principe de plaisir : la première appartient au cinéma grand public contemporain, la seconde à une cinéphilie plus « classique ». L'une et l'autre permettent de prolonger par comparaison la réflexion esquissée ici.

En 2001, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre JEUNET était affublé – à raison – de l'étiquette, alors assez peu usitée en France, de « *feel good movie* ». La tournure comme la catégorie en tant que telle s'appliquent sans aucun doute à l'œuvre animée de HOSODA, mais une autre expression, plus ancienne et plus belle, la définit tout aussi bien... En 1963, *Le Mépris* de Jean-Luc GODARD s'ouvrait par cette citation devenue célèbre : « *le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* ».

1) Le caractère physiquement éprouvant de l'action, censé prévaloir dans le ressenti du spectateur, s'efface ainsi devant la persévérance sans limites de la jeune femme.

2) HOSODA a en effet réalisé divers spots publicitaires et projets promotionnels (dont le plus connu est sans doute *Superflat Monogram* pour la marque Louis Vuitton).

3) La séquence multiplie ainsi les étapes d'un système efficace de contrôle afin de sécuriser le retour des écoliers chez eux en cas d'urgence, prenant soin de ne laisser imaginer aucune défaillance dans l'accompagnement des enfants : c'est bien parce qu'ils agissent en ce sens (et que leurs parents ne se manifestent pas) que les deux enfants parviennent à rester clandestinement dans l'établissement.





## PISTES DE TRAVAIL

- Noter comment HOSODA dépeint le portrait d'une campagne d'abord rude puis idyllique : dessin épuré, décors volontairement minimalistes, une maison et un mobilier qui se fondent discrètement dans la végétation, le recours à des couleurs chaudes, les discrets mouvements des arbres, le soin apporté à la lumière (celle du soleil, de l'aube, du crépuscule, de la nuit étoilée). Comparer ces éléments de mise en scène avec ceux utilisés pour montrer la ville : lumière terne ou artificielle, couleurs froides, intérieurs exigus, extérieurs grisâtres, etc.
- Analyser la forêt : est-elle accueillante ? Inquiétante ? Comparer cette représentation avec celles de Hayao MIYAZAKI (*Mon voisin Totoro*, *Princesse Mononoké*) et d'Isao TAKAHATA (*Pompoko*).
- Repérer les moments de ralentissement et d'accélération du récit filmique : sur quels événements HOSODA insiste-t-il ?
- Repérer les passages ayant recours à l'ellipse. En quoi servent-ils l'intrigue ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## La mort du père

### Séquence 5 : 0h17'43 à 0h20'02

Au printemps qui suit la naissance de Yuki, un deuxième enfant vient au monde un jour de pluie : un garçon, Ame. Soudain, le père a disparu.

Plan fixe d'ensemble en légère contre-plongée : Hana et son compagnon portant Yuki sur ses épaules se promènent à pas lents (1) face à la caméra (2). Dans la lumière mordorée, Hana apparaît radieuse. Gros plan sur son ventre rond (3). La voix off de Yuki annonce la naissance de son frère au printemps suivant. Gros plan sur des ustensiles en verre posés sur le rebord de la fenêtre derrière laquelle il pleut. La voix off redouble « *c'était un jour de pluie* » (4) tandis que monte le son des gouttes d'eau. La caméra passée à l'extérieur, dévoile le contre-champ (5) : Hana, assise, tenant Ame dans ses bras, fixe la fenêtre. Le point se fait progressivement sur son visage pour souligner son inquiétude. La voix précise « *Et soudain, mon père a disparu* » tandis que Yuki bébé apparaît et cherche les bras de sa mère en appelant.

En 24 secondes et 5 plans, l'atmosphère a basculé du bonheur immaculé à l'attente angoissée par le truchement de la voix off, moteur essentiel de l'action qu'elle anticipe même à deux reprises, et à l'utilisation de procédés sursignifiants (passage du soleil à la pluie, point progressif sur le visage de Hana...). Plan moyen sur le patio extérieur (6). La porte de l'appartement qui s'ouvre sous la poussée, fait se renverser l'un des sacs de provisions. Hana découvre un portefeuille que l'on imagine être celui du père. Son expression affectée traduit la montée de son anxiété. La caméra accompagne en un travelling latéral sa course dans la rue sous un parapluie rouge, chargée de ses deux bébés assoupis (7a-7b). Hana s'est arrêtée à un carrefour, hésitante, le bruit du trafic rythme son attente (8). Nouveau plan large sur une rue qui monte. La jeune femme sur le trottoir de gauche (9) hésite encore sur la direction à prendre. Elle s'avance vers la caméra tout en se retournant pour suivre du regard une voiture ou un passant (10). Plan d'ensemble d'un pont au-dessus d'un collecteur d'eau où Hana s'immobilise soudain (11).

Cet ensemble de plans qui met en scène Hana seule et désorientée dans un univers urbain rébarbatif et anonyme nous laisse pressentir le drame.

La caméra adopte le point de vue de Hana et nous révèle, dans un plan d'ensemble (12), la raison de son arrêt soudain. Deux silhouettes descendent le long des échelons métalliques qui mènent au collecteur d'eau, sous le regard de badauds immobiles. Plan rapproché sur Hana qui, dans une expression de désarroi, baisse le regard (13). La caméra s'est placée dans son dos, en plan rapproché (14a). Le parapluie obture la moitié droite de l'image et nous cache la scène. Progressivement, il s'incline et glisse à terre comme s'il tombait des mains de Hana. Le son d'ambiance est soudain coupé. On a tout juste le temps d'apercevoir, au fond du canal, une tache immaculée de

lumière et autour trois silhouettes (14b). Plan rapproché muet sur le corps d'un loup gisant dans l'eau. Plumes et feuilles flottent autour de lui (15). Gros plan sur Hana qui étouffe un cri (16). Gros plan sur la tête du loup et son regard fixe (17), d'abord muet puis réapparition de la voix off de Yuki. Le son d'ambiance ressurgit au moment où le corps du loup est tiré en arrière. Plan d'ensemble : les éboueurs (18) hissent la dépouille pour la mettre dans un sac vu en gros plan (19). Plan d'ensemble sur les hommes remontant l'échelle avec le sac qu'ils s'apprêtent à jeter dans la benne à ordures lorsqu'Hana entre en courant dans le cadre côté gauche. L'un des éboueurs lui fait barrage tandis que les deux autres achèvent leur besogne et montent à bord du camion qui s'éloigne. Après quelques pas, Hana tombe à genoux (20). Plan rapproché sur Hana de dos. Un passant abrite de son parapluie la jeune femme en pleurs (21).

Par cette succession de plans, le réalisateur crée une distorsion des sensations qui parvient à une réelle puissance d'évocation. En choisissant de se placer derrière le parapluie pour mettre en scène sa chute, HOSODA dramatise la scène, différant l'exhibition du corps du loup, dans un silence assourdissant, pour ne lui en donner que plus de force encore. Puis le réalisateur fait le choix d'étirer le temps (plans 17, 18 et 20) comme si la caméra filmait la scène en temps réel, cherchant à en faire éprouver l'insoutenable violence. Le geste dérisoire du passant souligne le hiatus entre le drame intérieur de la jeune femme et la banalité de la scène vue par les observateurs extérieurs. Après un fondu au noir, un ensemble de neuf plans fixes emphatise la scène (22 à 30). Le champ baigné de lumière mordorée, semblable à celui du début du film, est cette fois-ci le lieu de la séparation des deux jeunes gens. Dans un silence absolu, entrecoupé par la chute de gouttes d'eau, ces neuf plans, articulés en un implacable champ/contrechamp, mettent face à face Hana dont la caméra se rapproche peu à peu, et l'homme-loup qui se détourne et s'éloigne en reprenant en trois phases son apparence animale. L'impuissance de Hana est soulignée par cet appel que l'on n'entend pas malgré le plan rapproché final répondant au cri étouffé du plan 16.



1



3



4



5



6



7a



8



11



13



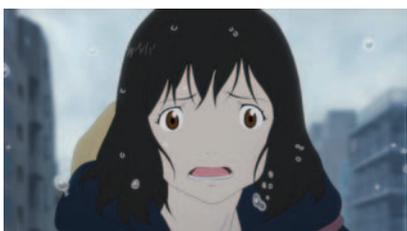
14a



14b



15



16



17



18



20



21



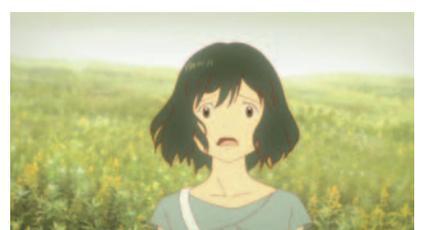
22



23



27



30



## L'homme, l'animal, la nature, le temps

L'une des thématiques les plus ambitieuses abordées dans les *Enfants loups*, *Ame et Yuki* est celle du rapport de l'homme à l'animal et à la nature. Question ontologique, vaste et complexe, qui, dans le film de HOSODA Mamoru, tient davantage du « motif » que du « sujet ». Si l'on en croit le réalisateur, en effet, le moteur de ce troisième film aurait été, pour lui, avant tout l'envie de mettre en scène l'apprentissage du métier de mère par une jeune femme. Éduquer, c'est accompagner l'enfant sur le chemin de la vie, lui permettre de choisir sa propre voie. L'identité duelle d'Ame et Yuki serait ainsi une métaphore de l'alternative, du choix qui se présente pour chaque enfant de suivre un chemin ou un autre.

On peut y voir aussi l'évocation d'une question sociale contemporaine : celle du métissage dans le Japon d'aujourd'hui et la discrimination qui entoure fréquemment les enfants issus d'un mariage entre un parent japonais et un ressortissant d'une autre nationalité, que l'on désigne sous le terme de « half » (« à moitié [japonais] »).

Quoi qu'il en soit, le film use d'une métaphore particulièrement ouverte en empruntant à la thérianthropie. Mythe parmi les plus anciens de l'humanité, qui semble puiser ses racines dans le chamanisme, le thème de la transformation d'un être humain en animal – ou inversement – de manière complète ou partielle, s'exprime à travers de nombreuses légendes de par le monde, depuis la croyance en des ancêtres animaux de l'homme jusqu'aux multiples variantes folkloriques de la lycanthropie (l'homme changé en loup, dont l'une des représentations les plus courantes est le loup-garou). La thérianthropie connaît depuis quelques années une fortune toute particulière dans les différents registres de la culture populaire (fantastique, heroic fantasy, science-fiction...) jusqu'à inspirer des pratiques que l'on peut juger régressives comme celles relevant du « *fandom furry* »<sup>1</sup> dans l'éclosion duquel le dessin

animé commercial, notamment les productions de TEKUKA et du studio Disney, semble avoir joué un certain rôle.

On peut s'interroger sur l'usage que fait HOSODA d'une métaphore aussi puissante et aussi chargée de significations diverses que celle de l'homme-loup. Tout juste rattache-t-il l'identité de son personnage d'homme-loup à une lignée en voie de disparition qui pourrait convoquer l'idée d'une mythologie qui s'efface. Mais le lien est bien ténu. TAKAHATA Isao propose pour sa part un projet différent dans *Pompoko* (1994), en mettant en scène les deux animaux métamorphes du folklore japonais, le *tanuki* et le renard<sup>2</sup>. Se situant d'emblée dans le registre du récit folklorique animalier, TAKAHATA nous entretenait de la seule vérité tangible qui soit : celle du récit lui-même, nous parlant de l'homme sous le masque carnavalesque de l'animal. Avec TAKAHATA, on peut croire à l'efficacité du récit, à l'existence imaginaire avérée des *tanuki* polymorphes. Chez HOSODA, l'interprétation reste ouverte. On peut, comme Olivier SÉGURET, apprécier l'« étrange double parfum » du film et chercher dans ses ambiguïtés une ambivalence maîtrisée, le trouver en somme « caressant mais vénéneux, édifiant et immoral, pacifique et carnivore » (Cf. Partie Infos). Si la scène de l'accouplement femme-bête, toujours citée par Olivier SÉGURET comme « à mille lieues de toute idée de zoophilie ou de bestialité », peut sembler jouer cependant « avec nos sens et interroge(r) nos limites », c'est peut-être davantage du fait qu'HOSODA, convoque tout au long du film des lieux communs de l'imaginaire en laissant le soin au spectateur de lui donner la signification qu'il veut.

La nature constitue aussi une référence métaphorique constante dans le film, bien au-delà des notations à enjeux réalistes que permet la qualité de composition des décors. Certes, HOSODA s'attache à transcrire de façon précise les paysages de la région de Kamiichi, dans le département de Toyama où se déroule la deuxième partie du film. Mais, son intérêt pour la vie rurale et

les travaux agricoles est très passager. Il cède rapidement le pas à d'autres sujets : l'école, la montagne. Tout se passe en réalité comme si le réalisateur montrait mais ne voyait pas, comme quelqu'un qui ne s'attarde pas. Pourtant, une correspondance forte est mise en œuvre, dès le départ, entre la psychologie des personnages et les éléments naturels. Hana désigne la fleur en japonais, Yuki la neige, Ame la pluie. Le nom de chacun des enfants a été choisi en fonction de la météo de leur jour de naissance. Et, comme par un effet de retour, Yuki exultera dans la montagne couverte de neige, tandis qu'Ame accomplira enfin sa destinée au beau milieu de la tempête. Le vent lui-même se charge de prémonition, comme pour aller au bout de ce processus de personnification.

Il est symptomatique, en définitive, que le déclenchement des éléments naturels serve cinématographiquement à l'extériorisation des émotions ressenties par les personnages. On pourra, sur ce point, comparer la forêt de *Princesse Mononoké* (1997) à celle des *Enfants-loups*, la scène de la rencontre avec le « maître » nous y autorise... Alors que la forêt de MIYAZAKI est habitée, vécue de l'intérieur, celle de HOSODA reste un très beau décor, un lieu presque inaccessible, où l'on ne fait que passer.

Nous devons finalement nous détacher de notre désir de voir ce metteur en scène nous parler de nature ou d'enfance. Son propos n'est pas là. Son sujet est le temps, saisi une nouvelle fois dans un paradoxe : douze années que l'on se dépêche de mesurer à la toise du temps – comme avec l'impatience des enfants qui toujours ont hâte de grandir –, et que l'on ne voit pas s'inscrire sur le visage de la jeune femme : sans doute parce qu'elle ne veut pas vieillir, ou du moins, que le réalisateur ne l'y autorise pas. Paradoxale est aussi l'intention de HOSODA qui déclare : « Mettre en scène le temps qui passe en suivant des enfants qui grandissent est très difficile dans un film de prise de vue réelle. Seule l'animation permet de le faire ». Le cinéma en prise de vue réelle sait faire grandir ses personnages enfantins par étape (comme le fait d'ailleurs HOSODA) par la substitution de comédiens plus âgés. En revanche, il n'a que le truchement du maquillage pour faire vieillir un comédien adulte. Dans ce domaine, au contraire, le dessin animé peut tout. C'est ainsi que MIYAZAKI avait fait du vieillissement de son protagoniste féminin un enjeu central du film *Le Château ambulante* (2004). Mais Hana est figée dans l'éternelle jeunesse à laquelle la condamne son nom même : celle d'une fleur.



1) Le « *fandom furry* » désigne les personnes (*furs*) se regroupant autour d'une passion commune pour les animaux, imaginaires ou réels, possédant des caractéristiques humaines (habits, parole, gestuelle, mode de vie, etc.).

2) Dans la mythologie japonaise, le *tanuki* est un esprit des forêts (*yykai*), symbole de chance et de prospérité. Inspiré du chien viverrin, il emprunte généralement ses traits au raton laveur ou au blaireau mais peut, selon les légendes, changer son apparence à volonté.

## Bibliographie

### Sur le cinéma d'animation :

- BENDAZZI Giannalberto, *Cartoons, le cinéma d'animation, 1892-1992*, Éditions Liana Lévi, 1991.
- JEAN Marcel, *Le Langage des signes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Éditions Les 400 coups, 2006.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La Lettre volante, quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, collection « œil vivant ».
- LALOUX René, *Ces dessins qui bougent*, Éditions Dreamland, 1996.
- ROUDÉVITCH Michel, VIMENET Pascal (dir.), *Le Cinéma d'animation, Cinémaction*, n°51, avril 1989.
- SIFIANOS Georges, *Esthétique du cinéma d'animation*, Éditions du Cerf, collection « 7<sup>ème</sup> Art », 2012.

### Sur l'animation japonaise :

- KAWA-TOPOR Xavier, NGUYÈN Ilan, catalogues des festivals « Nouvelles Images du Japon », Forum des Images, 1999, 2001, 2003.
- KAWA-TOPOR Xavier, NGUYÈN Ilan, « Modernité de l'animation japonaise » dans : Ludovic GRAILLAT, Jean-Michel FRODON et Rafik DJOUMI (dir.), *De Tron à Matrix, réflexions sur un cinéma d'un genre nouveau*, Éditions Sceren, 2006.

### Autour du film :

- HOSODA Mamoru, *Les Enfants loups, Ame et Yuki* – art book, Éditions Kazé, octobre 2013.
- HOSODA Mamoru, KURASUBŌ Ame, *Les Enfants loups Ame et Yuki – Le roman*, Éditions Kazé, mai 2013.
- HOSODA Mamoru, Yū, *Les Enfants loups Ame et Yuki* – manga, Éditions Kazé, 3 tomes, 2013-2014.

### Sites internet

Site officiel : <http://enfantsloups-lefilm.fr/>  
Dossier de presse : <http://www.cineligue-npdc.org/uploads/docspeda>  
Dossier pédagogique distributeur : <http://www.premiersplans.org/festival/publics-enseignants.php>

## Vidéographie

- HOSODA Mamoru, *La Traversée du Temps*, DVD PAL, éditeur Kazé, 2008.
- HOSODA Mamoru, *Summerwars*, DVD PAL, éditeur Kazé Animation, 2010.
- HOSODA Mamoru, *Les Enfants-loups Ame et Yuki*, DVD PAL, éditeur Kazé, 2013.

## Deux entretiens avec le réalisateur

### D'où vous est venue l'idée pour *Les Enfants Loups, Ame et Yuki* ?

Quand les couples autour de moi ont commencé à avoir des enfants, ces nouveaux parents, en particulier les mères, me sont apparus plus beaux, plus rayonnants et je me suis demandé si je ne pourrais pas faire un film sur l'éducation des enfants. On peut dire que j'ai fait un film sur une expérience que j'aurais aimé vivre moi-même.

### Si ce film est l'histoire d'une mère, c'est aussi l'histoire de deux enfants...

Le cœur du film reste le passage de jeune femme à mère, mais j'ai aussi tenu à traiter sa fille et son fils comme deux personnages indépendants et au final, on peut dire qu'ils sont tous les trois des personnages principaux. L'un des autres éléments que je voulais porter à l'écran est l'évolution des enfants à travers les choix qu'ils vont faire et la réaction de leur mère face à cet apprentissage.

### Pourquoi être allé chercher Aoi Miyazaki pour le rôle de Hana ?

[...] Je me suis dit que cette histoire était celle d'une femme qui avait des enfants pour la première fois. Il nous fallait donc quelqu'un qui découvre la naissance et l'éducation en même temps que nous dans le film [...] cette histoire raconte comment Hana mûrit intérieurement de 19 à 32 ans. Nous voulions voir à quoi elle allait aboutir en habitant peu à peu son rôle de mère via l'éducation de ses enfants ainsi que ce qu'est réellement l'essence de la maternité. (Aoi) a été vraiment extraordinaire. J'ai cru voir Hana s'incarner devant moi. Elle avait une sorte de gaieté et aussi une appréhension sur ce que la vie lui réservait, quelque chose de très similaire à ce que devait ressentir Hana. Aoi était aussi faite dans le même moule que Hana, possédant la force d'avancer malgré les épreuves. Et en même temps, elle avait un côté très jeune fille, encore un peu farouche [...].

### Qu'est-ce que vous avez essayé de faire d'inédit cette fois ?

Mettre en scène « le temps qui passe ». Dans *La Traversée du Temps*, on revit encore et encore la même semaine, et dans *Summer Wars*, l'histoire s'étale sur trois ou quatre jours. Cette fois-ci, je me suis lancé le défi de raconter en deux heures une longue période de treize ans. Mettre en scène le temps qui passe en suivant des enfants qui grandissent est très difficile dans un film de prise de vue réelle. Seule l'animation permet de le faire [...] J'espère que les spectateurs seront sensibles également à ce temps qui passe. Qui sait, en sortant de la salle de cinéma, ils auront peut-être même l'impression qu'il s'est réellement écoulé treize ans ?

Extrait du dossier de presse du film

■■■

### Pourquoi cette histoire d'enfants loups ? Vient-elle d'un fond ancien de la culture japonaise ?

Je ne connais pas bien la tradition des histoires de loup dans la littérature mondiale, mais je sais qu'il y a une tendance à la métamorphose d'hommes maudits ou d'enfants méchants qui deviennent des loups en Occident. Il y a de nombreuses variantes dans les cultures des différents pays, mais en Europe le lien s'opère souvent avec la figure du vampire et de l'accusation de pacte avec le démon. L'image de cet animal dans les contes japonais n'a rien à voir, elle est chargée chez nous de connotations positives. « Loup » peut s'écrire okami, ce que l'on peut traduire par « grand dieu ». Il existe des sanctuaires pour vénérer le loup et un conte où un homme qui souffre d'un os coincé dans sa gorge est sauvé par un loup. L'idée m'est venue le jour de la sortie de *Summer Wars* au Japon. J'ai pensé à cette situation d'enfants qui grandissent et qui doivent à un moment donné choisir entre vivre en animal et vivre en humain, sans que cela soit, dans un cas comme dans l'autre, une élévation ou une déchéance. C'est la nécessité du choix et des émotions qu'il transporte qui m'intéressait.

### Vous êtes un virtuose de la représentation des paysages. Est-ce que vous vous référez à des lieux réels ?

Je fais des repérages en effet. Je suis allé un peu partout au Japon et finalement je suis retourné à Kamiichi, ma région natale, dans la préfecture de Toyama. Tous les paysages de la campagne que l'on voit dans le film viennent de là-bas, une zone absolument pas touristique à cinq heures de train de Tokyo. La maison délabrée où s'installent Hana et ses enfants existe bel et bien. [...] je l'ai vraiment découverte pour le film. Depuis que je suis petit, j'ai toujours aimé observer et dessiner la nature [...], bien plus que de dessiner des humains ou des villes. J'aime contempler les changements de couleurs en fonction de la lumière, des variations du temps, et j'aime beaucoup regarder les nuages et les dessiner, je ne m'en lasse pas. Après *Summer Wars*, qui était plein de personnages et de situations sophistiquées mêlant le réel et le virtuel, j'ai essayé de faire un récit simple, resserré sur une mère courageuse et ses enfants, et je me suis interdit de faire des séquences trop spectaculaires, car ça ne correspondait pas au contenu du film. J'ai cherché à montrer le côté paisible et calme de la vie.

Propos recueillis par Didier Péron, *Libération*, août 2012

## Presse

### Une épopée intime

« *Les Enfants-Loups* est une épopée intime, centrée autour de la maternité. Commencé en ville dans les espaces brutaux et confinés de Tokyo, le film s'épanouit dans la campagne japonaise, où des paysans arrachent le produit de la terre aux montagnes qui les entourent [...] *Les Enfants-Loups* prend alors une dimension lyrique inattendue. Les premiers films de Mamoru Hosoda, *La Traversée du temps* et *Summer Wars*, se distinguaient par leur rigueur narrative et la soumission de l'invention visuelle aux exigences de la mise en scène. Cette fois, la peinture (au sens original du terme) de la vie du Japon rural porte le film. Hana découvre pas à pas les exigences d'une agriculture de subsistance, parfaitement opposées à celles de la vie moderne. Le mouvement des branches dans le vent, la pluie ou la neige sont dessinés, peints et filmés avec une infinie délicatesse. Cet animisme est bien plus intime que les rêves extravagants du cinéma de Miyazaki. On pense parfois, en regardant le film d'Hosoda, à certaines séquences des films que Naomi Kawase a tournées dans les environs de Nara ». Thomas Sotinel, *Le Monde*, août 2012.

### Carressant mais vénéneux

« [...] Mamoru Hosoda [...] après le virtuose *Summer Wars*, nous revient avec *Les Enfants loups*, et prend une très sérieuse option pour succéder un jour à Miyazaki au firmament de l'animé d'Orient. [...] Dans son récit, dans sa matière et dans son exécution graphique, *Les Enfants loups* est un film particulièrement beau et touchant. L'héroïne Hana restera comme l'une des plus mémorables mère courage du cinéma. Une tendresse inouïe émane des scènes les plus simples ou triviales et qui touchent à la vie domestique de la petite tribu conjurée. Dans certaines séquences, les personnages se baignent de nature, multiplient les folles équipées, exultent sous les premières neiges, roulent dans les fleurs. La découverte progressive par les enfants, Yuki et Ame, de leurs capacités animales donne notamment lieu à des scènes d'exultation physique comme on n'en a que rarement ressenti devant un dessin animé. Film en apparence très sentimental et délicat, *Les Enfants loups* développe aussi, pourtant, un étrange double parfum, comme s'il voulait, conformément à son thème, nourrir lui-même sa propre ambivalence. Il y a donc de l'ange et du démon dans sa définition même : il est caressant mais vénéneux, édifiant et immoral, pacifique et carnivore. La scène où Hana et l'homme loup s'embrassent pour la première fois puis basculent hors champ vers leur premier rapport sexuel appartient à cette espèce indécidable : coup de force et de poésie, cet accouplement femme-bête est à mille lieues de toute idée de zoophilie ou de bestialité, mais joue pourtant avec nos sens et interroge nos limites [...] » Olivier Séguret, *Libération*, août 2012.



### Créer à l'écran une humanité crédible et touchante

« [...] pour fantastique qu'il soit, l'argument de *Ame et Yuki* – ou la vie d'une mère humaine qui doit élever les deux enfants de feu son compagnon, un être mi-homme mi-loup – n'est pas placé au centre de la narration. Paradoxalement – de prime abord, au moins – le fantastique est utilisé pour étonner le réel, le renforcer : c'était d'ailleurs déjà le cas dans *Summer Wars*, où le fantastique pur prenait place dans le monde virtuel informatique, et répondait aux interactions sociales dans le monde réel. À la conjonction des deux, le film prenait un tour délirant, au sens propre, qui établissait un lien fort, un pont narratif et sensoriel d'une superbe efficacité entre les deux versants du récit. D'où, l'animation. Selon le même rapport de force, c'est par un média toujours considéré comme irréel que Mamoru Hosoda veut renforcer la réalité de son récit : on est ainsi toujours dans le paradoxe perçu. Là où *Ame et Yuki* diffère de son prédécesseur, c'est que *Summer Wars*, avec son rythme échevelé, laissait tellement peu le temps au spectateur de reprendre son souffle que le mouvement du film tout entier suffisait à son homogénéité. *Ame et Yuki*, en comparaison, fera figure de récit calme, posé, où les éléments perçus comme réels – à savoir le récit de l'éducation de deux jeunes enfants différents, ostracisés par essence – prennent le pas sur la description fantastique de ladite différence. Plus que dans tous ses autres films, les préoccupations humanistes de Mamoru Hosoda transparaissent dans *Ame et Yuki*. Le réalisateur a à cœur de créer à l'écran une humanité crédible, touchante, dont à la fois la beauté, les tourments et la cruauté sont appuyés, formellement et narrativement, par les possibilités offertes par le média de l'animation. Vincent Avenel, *Critikat*, août 2012.

## Générique

Titre original	<i>Ookami kodomo no Ame to Yuki</i>
Production	STUDIO CHIZU
Coproduction	NTV, MADHOUSE, KADOKAWA SHOTEN CO., LTD, VAP, D.N. dreampartners, YTV, TOHO, dentsu / STV • MMT • SDT • CTV • HTV • FBS
Producteurs	WATANABE Takafumi, ITÔ Takuya, SAITÔ Yūichirō
Prod. exécutif	OKUDA Seiji
Réalisateur	HOSODA Mamoru
Idée originale	HOSODA Mamoru
Scénario	HOSODA Mamoru, OKUDERA Satoko
Character Design	SADAMOTO Yoshiyuki
Directeur de l'animation	YAMASHITA Takaaki
Dir. artistique	ŌNO Hiroshi
Directeur des effets spéciaux	HORIBE Ryō
Costumes Design	IGA Daisuke
Colorisation	MIKASA Osamu
Décors	JŌJŌ Anri
Illustrations intérieures	MORIMOTO Chie
Musique	TAKAGI Masakatsu
Interprète du générique	« Okaasan no uta » : Ann Sally
Voix originales	
Hana	MIYAZAKI Aoi
L'homme-loup	ŌSAWA Takao
Ame	KABE Amon
Yuki	ŌNO Momoka
M. Nirasaki	SUGAWARA Bunta
Année	2012
Pays	Japon
Distribution	Eurozoom
Film	couleur, Dolby Digital
Format	1.85 : 1
Durée	1h57'
Visa	134 185
Sortie en France	29 août 2012

### Récompenses

Miroir d'argent et Prix du public au Festival Films from the South d'Oslo (2012)

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEURS DU DOSSIER

**Xavier Kawa-Topor**, historien, directeur de lieux culturels, spécialiste du cinéma d'animation.

**Ilan Nguyễn**, enseignant en histoire et esthétique du cinéma d'animation à l'université des arts de Tôkyô, traducteur-interprète français-japonais et médiateur culturel.



[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général

ministère  
éducation  
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



**CNC**