Esthétique et poétique du loup dans l'animation japonaise

L'appel de la forêt, *Princesse Mononoke*, *Jin-Roh*, *Wolf's rain* et *Les enfants loups, Ame et Yuki*



Mémoire de Master recherche "Cinéma & audiovisuel : esthétique, analyse, création", Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1

Réalisé par Jean-Baptiste Scherrer en mai 2014 sous la direction du professeur José Moure

Je tiens à remercier l'université Panthéon-Sorbonne et notamment madame Scemama, monsieur Moure, monsieur Sojcher et monsieur Serceau dont leurs conseils et leurs confiances m'ont permis de passer une année d'étude à Tokyo et d'écrire ce mémoire.

D'autre part, je voudrais communiquer toute ma gratitude envers l'université de Keio et en particulier envers monsieur Ainge pour ses cours de cinéma et pour l'encadrement de mes *recherches indépendantes,* ainsi que monsieur Mitsuda pour son cours sur les approches envers les animaux en extrême orient.

Résumé

La beauté et la résonance philosophique d'une œuvre d'art sont parfois ordonnées autour d'un personnage.

L'analyse comparative du loup au sein de cinq films, *L'appel de la forêt*, *Princesse Mononoke*, *Jin-Roh*, *Wolf's rain* et *Les enfants loups, Ame et Yuki* révèle une unité et une cohérence exprimant une sensibilité et une inspiration particulière.

En suivant une approche qui peut être qualifiée de deleuzienne, nous exposons la dimension esthétique et poétique du loup.

D'autre part, nous interrogeons la notion d'auteur, l'animation en tant que forme artistique, l'influence de la culture japonaise dans les choix artistes et le loup en tant que personnage conceptuel.

Un résultat surprenant de cette recherche est la mise en évidence de l'association du loup avec l'eau et notamment la pluie et la neige.

Mots-clefs

Animation; Japon; Loup; Poésie; Deleuze; Morishita; Miyazaki; Okiura; Okamura; Hosada

Voyage sur place, c'est le nom de toutes les intensités, même si elles se développent aussi en extension.

Penser, c'est voyager (...)

Bref, ce qui distingue les voyages, ce n'est ni la qualité objective des lieux, ni la quantité mesurable du mouvement, ni quelque chose qui serait seulement dans l'esprit - mais le mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux, P.602

Sommaire

Esthétique et poétique du loup dans l'animation japonaise....1
Prolégomènes....7
Chapitre 1. Les traits du loup....20
Section 1. La physionomie du loup....20
§1. La relation entre le statut ontologique du loup et sa représentation....20
§2. L'esthétique graphique et sonore des loups....23
§3. Les transformations du loup....27
Section 2. Le caractère du loup....31
§1. Le rapport avec les hommes....31
§2. Le rapport avec les animaux....35
§3. Le rapport avec les divinités....38
Section 3. Les éléments accessoires au loup....40
§1. L'environnement du loup....40
§2. Un animal nocturne et diurne....42
§3. L'insaisissabilité du loup....45
Chapitre 2. L'univers mû par le loup....51
Section 1. Le caractère démiurgique du loup et de son univers....51
§1. La poétique des cinq éléments....51
§2. La référence aux trois états de la matière....58
§3. Une approche fractaliste....61
Section 2. Entre imagination et réalité....64
§1. Les éléments contextuels du Japon sur lesquels se basent les films....64
§2. Les sources pour la constitution d'un univers utopique....66
§3. Le rêves et les hallucinations du loup....69
Section 3. La mise en rapport des dimensions....73
§1. Un monde distant et inaccessible....73
§2. La dimension intime du loup....75
§3. La rencontre des mondes....77
Chapitre 3. La voie du loup....81
Section 1. Le déchirement du loup....81
§1. Le doute....81
§2. Le conflit....85
§3. Le déploiement....90
Section 2. Le loup, révélateur de la beauté et de l'éphémère....95
§1. Purifier pour retarder la mort....95

§2. La poignance du temps qui passe 98
§3. L'animation et la manière d'insuffler la vie....103
Section 3. Le loup, catalyseur du sublime 106
§1. Le loup pénétré par la grandeur de la nature 106
§2. La cruauté 109
§3. La fusion des contraires 112
Discussion et conclusion....117
Bibliographie 123

Prolégomènes

Art et animal

Y-a-t-il une relation privilégiée entre l'art et l'animal ? Les peintures des grottes de Lascaux ou d'Altamira nous invitent à répondre de manière affirmative. Mais, répondre à cette question revient, tout d'abord, à étudier la manière dont les hommes donnent du sens aux choses. Les mots et les concepts nous permettent de découper, plier et classer les choses et ainsi de créer des ilots à l'intérieur de l'incompréhensible chaos dans lequel nous vivons.

Ainsi, l'absence de mots japonais correspondant à animal et à nature, nous incite à considérer que la distinction et l'opposition homme/animal et culture/nature n'est qu'une construction idiosyncratique et artificielle. Ainsi afin de faciliter le dialogue avec l'Occident, des intellectuels japonais ont créé des nouveaux mots pour intégrer ces concepts étrangers comme le mot "doubutsu" (動物) qui signifie "animal" et littéralement "choses mouvantes".

L'art rupestre témoigne de l'évolution des outils et des capacités cognitives de l'homme. À ce titre Laurence Denès et ses collaborateurs rapprochent l'émergence de la création artistique et les premiers comportements exclusivement humains à l'égard de la mort.

La naissance de l'art n'est pas une chose anodine. "L'acte de représenter, c'est-à-dire d'inventer entre soi et son univers une forme, de l'inscrire pour durer dans la pierre ou l'os, bref d'introduire de l'imaginaire pur dans la matérialité concrète des objets et des parois rocheuses, est absolument nouveau et conduit à notre modernité, celle du visuel et de l'abstrait[1]." De plus, l'art semble devoir également être compris à partir de la perspective de ceux qui en font. Ainsi, Gesell plaide pour une

[1] Denès, L., Le Quelle, J.-L. L., Orliac, M., Paul-David, M., Pirazzoli, M., & Denis, V. (s.d.). *« PRÉHISTORIQUE ART »*. Récupéré sur Encyclopædia Universalis .(consulté le 8 mai 2014)

anthropologie de l'art qui se focalise plus sur le contexte social de la production artistique, sa circulation et sa réception[2].

En suivant cette démarche, nous épousons une théorie interprétative de la culture que Clifford Geertz qualifie de weberienne et selon laquelle l'homme serait comme "un animal suspendu dans des toiles de signification qu'il aurait lui-même tissées[3]."

Il nous faut maintenant délimiter notre domaine d'étude en nous référant à Henri Bergson. Selon lui, l'objet de l'art, des artistes et de leurs œuvres, est de nous "révéler la nature[4]." En raison de considérations d'ordre pragmatique, nous ne voyons pas les choses mêmes mais leurs étiquettes. "Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète[5]." Ainsi, "il est peu probable que l'œil du loup fasse une différence entre le chevreau et l'agneau ; ce sont là, pour le loup, deux proies identiques, étant également faciles à saisir, également bonnes à dévorer."

Pourquoi les hommes de Cro-Magnon ont-ils choisi de représenter des animaux ? Quel statut ont-ils pu avoir ? Ces peintures marquent-elles les prémisses de l'étude scientifique des animaux ? Ont-elles une valeur religieuse ou magique ? Recherchent-ils uniquement à faire apparaître la beauté ? Il est évident que les contemporains de ces peintures les appréhendaient de manière radicalement différente de ce que nous faisons aujourd'hui. Paul Veynes affirme que la vérité est "l'œuvre de l'imagination constituante. "C'est-à-dire que "les critères et modes d'obtention des idées vraies (...) varient à notre insu[6]." "Chaque époque pense et agit à l'intérieur de cadres arbitraires et inertes[7]."

[2] Gell, A. (1998). *Art and Agency.* Oxford University Press., P.5
[3] "man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun", citation de P.5 de Clifford Geertz, The interpretation of cultures, P.5
[4] Henri Bergson, Le Rire, P.98
[5] Paul Veyne, Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?, P.95
[6] Ibidem, P.12
[7] Ibidem, P.12

Dans l'exploration de la nature de l'imagination artistique, Gaston Bachelard propose deux concepts pour l'étude philosophique complète de la création poétique[8]: une imagination qui "donne vie à la cause formelle[9]" et une imagination qui "donne vie à la cause matérielle[10]."

"Les forces imaginatives de notre esprit se développent selon deux axes très différents. Les unes trouvent leur essor dans la nouveauté ; elles s'amusent du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'animation qu'elles animent a toujours un printemps à décrire. (...) Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être; à la fois le primitif et l'éternel. Elles dominent les saisons et l'histoire."[11] Mais, précise-t-il, ces deux forces ne peuvent être complètement séparées.

Dans son ouvrage sur le rapport entre les hommes et les animaux dans l'imagination poétique, Mark Payne reprend un extrait de l'ouvrage d'Aldo Leopold *A Sand County Almanac* décrivant l'expérience de chasse que celui-ci a vécu en tuant une louve. "Nous sommes arrivés à temps au niveau de la vieille louve pour voir mourir une flamme verte dans ses yeux. J'ai alors pris conscience, et je le suis aujourd'hui encore qu'il y avait quelque chose de nouveau pour moi dans ces yeux. Quelque chose connu uniquement d'elle et de la montagne[12]."

Selon Deleuze, on ne peut avoir d'idées artistiques en général mais uniquement au travers d'une forme artistique particulière[13]. Walt Disney considérait que les peintures rupestres étaient l'ancêtre de l'animation car l'objectif était le même : capturer le mouvement des animaux et ainsi leur donner l'illusion de la vie[14]. Mais, le fait de figer le mouvement dans l'éternité est le propre tant du cinéma dit "live" que du cinéma d'animation. C'est justement cette relation qu'interroge YAMAMURA Kōji (山村 浩二) dans *Les fils de Muybridge* (Maiburijji no Ito, マイブリッジの糸,

[8] Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves.* Le Livre de Poche , 1993, P.2
[9] Ibidem, P.1
[10] Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie.* Presses Universitaires de France , 2010, P.2
[11] Ibidem, P.1.
[12]" We reached the old wolf in time to watch a fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was some- thing new to me in those eyes—something known only to her and to the mountain." citation P.3 de Payne, M. (2010). *The animal part, Human and other animals in the poetic imagination.* The University of Chicago Press.

[13] Conférence à la Fémis, 1987, Qu'est-ce-que l'acte de création?
[14] Frank Thomas and Ollie Johnston; The Illusion of life (P.1)

2011). Pour Paul Wells, l'animation a un extraordinaire pouvoir d'expression et peut "renforcer le littéral en réalisant le fantastique et le surnaturel et en visualisant le conscient et le concept[15]." De plus, il cite Sherman pour qui "l'animation est un acte transparent de la fabrication de la mémoire. Le processus de création de la mémoire est comme une sorte de performance alimentée par l'imagination bien qu'elle reste cachée, non exposée[16]." Enfin, l'animation en tant qu'œuvre emprunte d'une certaine vision du monde peut exprimer un rapport entre les hommes et les animaux distinct du *mainstream* occidental. Ainsi, Paul Wells soutient que Miyazaki ne reprend pas l'hypothèse judéo-chrétienne d'une humanité qui domine la nature et présente le film *Princesse Mononoke* comme un "discours totémique".

Le loup

Le loup est sujet à de nombreuses controverses d'ordre taxinomique. Si nous regroupons l'ensemble des loups dans une seule et même espèce alors il est désigné sous le terme scientifique de Canis lupus. De plus, la séparation entre les canidés n'est pas toujours évidente et au Japon le loup est parfois désigné comme un chien de la montagne. Une seconde approche consiste à subdiviser en sous-espèce le loup. Ainsi, deux races de loup ont peuplé le Japon dont la principale porte le nom scientifique de Canus lupus hodophylax. Les loups ont officiellement disparu du Japon en 1905.

En Occident, le loup est vu comme l'entité symbolique négative par excellence. Le personnage du "grand méchant loup" a été analysé du point de vue psychanalytique par Freud en décrivant le cas d'un patient qui faisait des rêves de loups. Un autre exemple que nous pouvons donner est l'ouvrage de Robert Eisler, *L'homme en loup (Man Into Wolf*) publié en 1948. Il s'agit d'une interprétation anthropologique du sadisme, du masochisme et de la lycanthropie grâce aux méthodes junguiennes

[15] "enhancing the literal, realising the fantastic and supernatural, and visualising consciousness and concepts." citation P.15 de Wells, P. (2007). *Scriptwriting.* AVA Publishing SA.
[16] "Animation is the transparent act of manufacturing memory. This process of creating memory, as a kind of performance, is pushed or fuelled by the imagination, but the imagination remains hidden, unexposed" cité P.143, Wells, P. (2009). *The Animated Bestiary.* Rutgers University Press.

de l'analyse des rêves et la théorie des archétypes. Dernier exemple, Tex Avery utilise le loup pour représenter Hitler dans le dessin animé de propagande *Blitz Wolf*.

Néanmoins au Japon, le loup n'a traditionnellement pas une image négative. La terminologie utilisée pour désigner le loup en est le signe. Ainsi, les Japonais utilisent parfois une préposition pour marquer le respect envers l'animal. Enfin, l'idéogramme pour loup (狼) est composé de deux caractères signifiant animal et bon (良).

Problématique

Si comme l'affirme Gilles Deleuze et Félix Guattari, un problème bien posé est un problème résolu[17] alors nous nous appliquerons à exposer les étapes du raisonnement dont émergera notre problématique.

L'animation japonaise est une entité abstraite emprunte d'une certaine cohérence et indépendance par rapport à l'ensemble des unités qui la composent. Pris dans un sens extensif et en nous appuyant sur la définition qu'en donne Gérard Genette[18], il s'agit d'un genre. Nous pouvons également définir le loup à l'aide des concepts jungiens d'archétype et d'inconscient collectif, concepts auxquels se réfère Bachelard dans ses études sur les images poétiques.

Afin de pouvoir saisir le sens que les artistes donnent en loup en dépassant l'opposition traditionnelle entre l'analyse auteuriste qui révèle le projet intime des auteurs et l'analyse des influences culturelles et historiques comme a pu, par exemple, faire Siegfried Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, nous nous appuierons sur l'œuvre de Michel Foucault. Dans l'ouvrage de Gilles Deleuze sur Michel Foucault, ce dernier est présenté comme un "nouvel archiviste" et comme un "nouveau cartographe". Si nous appliquons l'approche de Foucault à notre étude du loup, alors "ce qui compte c'est la régularité des

[17] Deleuze, G., & Gattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de minuit, P.83
[18] Genette, G. (26 Décembre 2000). *Peut-on aimer un genre?* consulté le 28 mars 2014 sur http://www.canal-u.tv/: http://www.canal- u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/peut_on_aimer_un_genre.1213

énoncés[19]." Un énoncé doit ainsi être considéré comme "inséparable d'une loi (...) et d'un espace de rareté[20]." L'étude de ce "langage" doit nécessairement se faire au travers d'un corpus[21]. Autour d'un énoncé, "trois cercles comme trois tranches d'espaces" doivent être distingués : "un *espace collatéral,* associé ou adjacent, formé par d'autres énoncés qui font partie du même groupe[22]" ; *l'espace corrélatif* qui est défini par le rapport de l'énoncé avec "ses sujets, ses objets, ses concepts." [23] Enfin, "la troisième tranche d'espace est (...) extrinsèque : c'est l'*espace complémentaire,* ou de formations non discursives ("les institutions", "événements politiques, pratiques et processus économiques")[24]." Ensuite, Michel Foucault est également un nouveau cartographe, disions-nous, c'est-à-dire qu'il expose "les rapports de forces qui constituent le pouvoir[25]". Il ne s'agit aucunement de déterminisme au sens holistique du terme, mais d'une corrélation entre "la machine abstraite et les agencements concrets[26]". Les rapports de forces et le pouvoir "ne sont que virtuels, instables, évanouissants, moléculaires, et définissent seulement des possibilités, des probabilités d'interaction (...)"[27]. Deleuze explique que dans son ouvrage *Surveiller et punir* Michel Foucault montre que l'apparition d'institutions comme la prison "témoigne d'une "autre sensibilité dans l'art de punir".[28]". Enfin, notre recherche cherchera à révéler une "sensibilité particulière" partagée par les auteurs dans leurs œuvres et à donner une âme au loup.

Nous analyserons le loup en tant que personnage conceptuel. Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent le personnage conceptuel comme ce qui "opère (...) les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts[29]." Le personnage conceptuel peut se superposer sans pour autant se confondre avec trois autres

[19] Deleuze, G. (2004). *Foucault.* Les éditions de minuit, P.13
[20] Ibidem, P.12
[21] Ibidem, P.25
[22] Ibidem, P.14
[23] Ibidem, P.16
[24] Ibidem, P.19
[25] Ibidem, P.44
[26] Ibidem, P.45
[27] Ibidem, P.45
[28] Ibidem, P.31
[29] Ibidem, P.65

personnages: le personnage de dialogue[30], la figure esthétique[31] et le personnage psycho-social[32]. Il peut être classé selon des traits pathiques[33], relationnels[34], dynamiques[35], juridiques[36] ou existentiels[37].

"L'œuvre d'art est u*n bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects.*"(...) "La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états des choses avec ses fonctions[38]." L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts. Ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre; dans un devenir qui les emportent toutes deux, dans une intensité qui les co-déterminent[39]."

"L'idiot" fait partie des personnages conceptuels qui illustrent le propos de Deleuze et Guattari. Dans une conférence à la Fémis sur l'acte de création[40], Gilles Deleuze prend justement l'exemple de la "rencontre" entre Dostoïevski et KUROSAWA Akira à l'occasion du film *Hakuchi* (白痴), *L'idiot;* une adaptation de l'œuvre éponyme de Dostoïevski. Un autre exemple de ces "rencontres" est celui de Renoir avec Andersen. De la bouche même de Renoir, au début de son film *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* (1971), Anderson est pour lui un "collaborateur".

Au cinéma, l'articulation entre le scénario, la mise en scène et le montage peut constituer un schéma pertinent pour saisir l'originalité cinématographique d'une œuvre. A l'inverse du cinéma dit "live", l'animation mérite tout particulièrement d'être étudiée à partir de trois perspectives supplémentaires : le storyboard qui détermine souvent avec une extrême précision le rendu final de

[30] Ibidem, P.65
[31] Ibidem, P.67
[32] Ibidem, P.69
[33] Ibidem, P.72
[34] Ibidem, P.72
[35] Ibidem, P.73
[36] Ibidem, P.73
[37] Ibidem, P.74
[38] Ibidem, P.199
[39] Ibidem, P.68
[40] Deleuze, G. (17 mars 1987). *Qu'est-ce que l'acte de création? consulté le 28 mars 2014 sur* https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw

la production, l'animation des éléments qui renvoie à l'art de la manipulation du théâtre d'objet, et le design graphique dont la composition est souvent l'œuvre d'artistes spécialisés dans la conception des personnages, des effets, des décors et des objets.

C'est par la composition de ces différents éléments dont le réalisateur est le garant de l'unité qu'émerge le personnage. Notre approche implique que le personnage est toujours une traduction. Les auteurs doivent chacun à leur manière contribuer à faire naître le personnage, selon une conception développée notamment par Stanislavski[41].

Ainsi notre travail de recherche visera à exposer la manière dont les auteurs par des décisions artistiques animent l'image poétique du loup et déterminent le personnage conceptuel qui émergera de l'analyse comparative de cinq œuvres.

Mise en œuvre du projet de recherche

D'un point de vue épistémologique, nous suivons une approche dite constructiviste. Ce fondement épistémologique est propice à la mise en place d'une recherche interdisciplinaire. Afin de pouvoir garder une cohérence et faire interagir des théories et méthodologies qui ne sont pas toujours compatibles, la détermination d'un concept unificateur nous paraît indispensable. Dans notre recherche, le concept de "style" remplira cette fonction. Pour cela, nous reprenons la définition de Gilles-Gaston Granger dans *Essai d'une philosophie du style*. "Si l'on considère l'œuvre comme la résolution d'un problème, issu lui-même des réussites antérieures dans le domaine de la science aussi bien de l'art, on peut appeler style, l'adéquation entre la singularité de la solution qui constitue par elle-même l'œuvre et la singularité de la conjoncture de crise telle que l'artiste l'a appréhendée. Cette singularité de la solution répondant à la singularité du problème, peut recevoir un nom propre, celui de l'auteur[42]."

[41] 'Our type of creativeness is the conception and birth of a new being —the person in the part. It is a natural act similar to the birth of a human being. citation P.312 de Stanislavski, C. (1989). *An actor prepares.* Routledge.
[42] Paul Ricoeur, Temps et récit volume 3 (1985), Seuil

Le corpus

Nous avons déterminé notre corpus selon trois critères.

Tout d'abord, les œuvres ont été réalisées sur une période assez courte afin de faciliter la comparaison sans se soucier de différences d'ordre technologique. Mais inversement, afin d'éviter l'écueil d'établir une cohérence entre les films qui ne serait que le résultat d'un simple effet de mode, les films choisis ont été réalisés sur une période suffisamment longue.

Ensuite, les films doivent faire référence à différents genres et avoir une valeur artistique afin de pouvoir mener pertinemment une étude approfondie. Enfin, le loup doit constituer un thème essentiel des ces œuvres.

Le premier film choisi est *L'appel de la forêt* (Kouya no yobigoe hoero Buck, 荒野の叫び声 吠えろバック) diffusé la première fois au Japon le 3 Janvier 1981. Il s'agit d'une adaptation de *Call of the wild* de Jack London (1903) réalisé par MORISHITA Kozo (森下孝二), scénarisé par FUJIKAWA Keisuke (藤川 桂介) et produit par Tōei animation.

MORISHITA et FUJIKAWA ont notamment collaboré ensemble pour *Goldorak* (UFO ロボ グレンダイザー) dont sa diffusion dans l'émission Récré A2 en 1978 marque le début de l'introduction de l'animation japonaise en France. MORISHITA est également crédité de la réalisation des 73 premiers épisodes des *Chevaliers du zodiac* (Saint Seiya, 聖闘士セイント星矢) qui fut l'un des programmes à succès de l'émission du Club Dorothée sur TF1 dans les années 80 et 90. Plus récemment, MORISHITA a été en 2011 et 2014 le réalisateur producteur et storyboardeur de deux adaptations cinématographiques produits du manga de TEZUKA Osamu (手塚 治虫), Buddha (ブッダ Budda).

L'appel de la forêt a été distribué à l'étranger et semble être davantage connu hors du Japon car malgré plusieurs recherches, la version originale reste introuvable. Nous avons eu seulement accès à la version française, espagnole et anglaise.

Le film raconte l'histoire de Buck, un chien enlevé chez son maître en Californie pour servir de chien de traîneau lors de la ruée vers l'or en Alaska à la fin du dix-neuvième siècle. Il doit apprendre à s'adapter à son nouvel environnement et luttera pour devenir le meneur des chiens. Les chiens malmenés meurent d'épuisement. Buck est sauvé par un homme du nom de John Northon avec qui naît une amitié. Mais Buck est poussé à répondre à l'appel de la forêt et quittera Northon pour vivre parmi les loups. Enfin, Buck reviendra pour venger Northon tué par des bandits et restera vivre à l'état sauvage.

Le deuxième film est *Princesse Mononoke* (Mononoke hime, もののけ). Ce film, sorti en 1997, est souvent présenté comme l'œuvre cinématographique japonaise qui a connu le plus grand succès au Japon jusqu'alors. C'est grâce à cette œuvre que le scénariste, dessinateur et réalisateur MIYAZAKI Hayao (宮崎駿) a commencé à être reconnu internationalement par le grand public. Il est cofondateur du studio Ghibli avec TAKAHATA Isao (高畑 勲) notamment connu pour le film *Le Tombeau des lucioles*, sorti en 1988. Un autre point important est la collaboration de MIYAZAKI avec le compositeur musical Hisaishi Joe (久石 譲) tout au long de sa carrière dont *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) et *Le vent se lève* (2013).

Princesse Mononoke raconte l'histoire d'Ashitaka, un jeune homme qui a reçu une malédiction d'un dieu-sanglier devenu fou par la haine et la douleur provoquées par dame Eboshi qui a pris possession d'une partie de la montagne. Dans son aventure vers l'inconnu, Ashitaka rencontre la princesse Mononoke, une jeune femme élevée par des loups dont la déesse Moro qui hait dame Ebsohi pour le mal qu'elle cause à la forêt, aux animaux et aux esprits. Ashitaka s'interpose pour faire rétablir la paix. Mais, tous se déchirent et dame Eboshi prend la tête de Shishigami, le dieu de

la montagne qui a la forme d'un cerf le jour et d'un géant translucide la nuit. Shishigami va finir par récupérer sa tête et disparaitre.

Jin-Roh, la brigade des loups (人狼, Jin-Roh) du studio d'animation Production I.G a été réalisé par OKIURA Hiroyuki (沖浦 啓之) à partir du scénario de OSHII Mamoru (押井守) en 2000. OKIURA qui a également défini le design des personnages, a été l'animateur-clé de films qui ont marqué l'histoire du cinéma d'animation comme *Akira* (1988), *Magnetic Rose* (1995), *Stink Bomb* (1995) et *Cowboy Bebop : The Movie* (2001). Dernièrement, OKIURA Hiroyuki a réalisé une œuvre personnelle intitulée *La lettre à Momo* (2012). OSHII et OKIURA ont collaboré ensemble à de multiples reprises et notamment à l'occasion de *Ghost in the shell* (1995) qui a rendu internationalement célèbre OSHII et a notamment inspiré *The Matrix* (1999) des frères Wachowski.

Ensuite, OSHII a acquit une reconnaissance qui l'a conduit à être nominé pour la Palme d'Or en 2004 avec *Ghost in the Shell : Innocence* et pour le Lion d'Or en 2008 avec *The Sky Crawlers*. *Jin-Roh* a été distingué au festival international du film de Berlin et au festival international du film d'animation d'Annecy. De plus, il fait partie de la liste des films cultes des fans d'animation japonaise.

Jin-Roh est un film dystopique dans un Japon d'après-guerre où une force spéciale combat des extrémistes qui emploient des jeunes femmes appelées *Petit chaperon rouge* pour apporter des armes. Kazuki Fuse arrête une de ces jeunes femmes qui s'apprête à déclencher une bombe et à mourir en kamikaze. Il hésite à tirer et la jeune femme a alors le temps de déclencher la bombe. Fuse qui a survécu est hanté par son image. Puis, il rencontre un autre "Petit chaperon rouge", Kei Amemiya. Un amour véritable né dans un rapport mensonger, de manipulation et de contre-espionnage. Enfin, Fuse lui révèle qu'il fait partie d'une brigade secrète, appelée Jin-Roh (Homme-Loup). Cette histoire d'amour se terminera tragiquement en référence au conte du petit chaperon rouge.

Le quatrième film est *Wolf's rain* (ウルフズレイン) qui est une série du studio Bones diffusée en 2003 et 2004 composée de 30 épisodes dont 4 OAV (original animation video) qui constituent la fin de la série et 4 épisodes qui résument la première partie de l'histoire. L'idée originale et le scénario sont l'œuvre de NOBUMOTO Keiko (信本敬子) qui est notamment connu comme coscénariste de la série *Cowboy Bebop et Samurai Champloo.* Le réalisateur OKAMURA Yutaka (岡村 豊) a commencé sa carrière en tant que réalisateur avec *Stink Bomb* (1995). Plus récemment, il a été le principal créateur de deux séries télévisées *Darker than Black* (2007) et *Blue Exorcist* (2011). De plus, OKURAMA anime et élabore également des storyboards. Nous signalons qu'il a été un animateur clé de *Jin-Roh* et KANNO Yōko (菅野 よう子) est la compositrice des génériques de *Wolf's rain* et de *Jin-Roh*.

Wolf's rain se passe dans un monde futuriste où les loups ont apparemment disparu mais qui se cachent en réalité en prenant l'apparence des hommes et en se mêlant à eux. Le monde est en déclin et Cheza, une femme fleur, est créée pour ouvrir les portes du rakuen signifiant littéralement le jardin des délices (楽園), qui peut être considéré comme le paradis ou le jardin d'Éden. Selon la légende, seuls les loups savent où se trouvent le rakuen. Kiba, Tsume, Toboe et Hige sont quatre loups qui s'unissent pour partir à la recherche du rakuen et de la femme fleur. Le noble Darcia cherchera à atteindre le rakuen pour ses propres fins. Les personnages disparaissent les uns après les autres puis le monde renaît.

Le dernier film de la sélection est *Les enfants loups, Ame et Yuki* (おおかみこどもの雨と雪, Ookami Kodomo no Ame to Yuki) réalisé par HOSADA Mamoru (細田 守). Après avoir travaillé au studio Toei Animation où il réalise notamment *One Piece : Le baron Omatsuri et l'île aux secrets* (2005) et *Superflat monogram* (2003) pour Louis Vuitton, il réalise deux films au sein du studio Madhouse qui vont être distribués à l'international*, La Traversée du temps* (2006) et *Summer Wars* (2009). Enfin, il a fondé le studio Chizu d'où est né *Les enfants loups, Ame et Yuki.*

Ce film raconte l'histoire d'Hana une étudiante qui tombe amoureuse d'un homme loup et avec qui elle a deux enfants du nom d'Ame et de Yuki. Après une brusque disparition de l'homme loup, Hana doit élever seule ses enfants. Ils finiront par déménager à la campagne pour se cacher afin que les enfants puissent choisir entre une vie humaine ou une vie de loup. Yuki, la sœur aînée, choisira de vivre parmi les hommes et dévoilera sa véritable nature à un camarade de classe Sōhei. A l'inverse, son frère Ame deviendra un loup et quittera le monde des hommes.

Chapitre 1. Les traits du loup

Section 1. La physionomie du loup

§1. La relation entre le statut ontologique du loup et sa représentation

Le loup partageant la même réalité que celles des hommes

Dans les films étudiés, les loups sont des êtres de chair et de sang au même titre que les autres personnages et le spectateur leur attribue la même crédibilité. Ainsi, les différents éléments du film *L'appel de la forêt,* sont traités de manière homogène autant du point de vue des détails que de la charte graphique des couleurs. Les hommes, les chiens ou les loups ont fondamentalement la même nature et appartiennent à la même réalité.



13:43

En comparaison, lorsque Buck rêve ou voit des visions de loups, ils sont représentés de manière plus abstraite.



35:55

Inversement, dans *Wolf's rain* et dans *Jin-Roh*, les loups conservent le même statut ontologique, qu'ils apparaissent dans le monde réel ou en rêve.

Enfin, le loup peut être considéré à la fois comme un être vivant et un objet. Dans *Jin-Roh*, il s'agit de loups empaillés dans un musée d'histoire naturelle et dans *Wolf's rain,* les loups sont comme figés dans de la glace.



épisode 14, 20:06

Les objets et images de loups

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, la photographie du père et de la montagne permet de donner une présence à l'homme loup comme si son âme était encore avec Hana. De même, la peluche en forme de loup qu'Hana coud au début du film se substitue à la présence des enfants. Mais cette fois, le loup représenté a une forme caricaturale.



1:51:29

D'autre part, dans *Wolf's rain*, des représentations graphiques de loups sur les vitraux ou dans un livre renvoient à une vision plus abstraite et fantasmagorique du loup.



épisode 14, 12:47



épisode 28, 03:34

Enfin, le loup représenté dans le livre illustré de *Les enfants loups, Ame et Yuki,* est dessiné de manière fantaisiste et humoristique. Le genre "cartoonesque" de ce loup tranche avec le réalisme du monde d'Ame qui pourtant ressent une forme de fraternité pour ce loup.



36:33

§2. L'esthétique graphique et sonore des loups

A la recherche de réalisme

Les cinq films étudiés visent principalement à présenter une vision réaliste du loup. Il faut souligner que les sons produits par eux et notamment les hurlements semblent être des enregistrements de vrais loups.

Parfois, le réalisme est tel qu'il donne l'impression que les images ont été photographiées puis reprises en dessin, selon le procédé de la rotoscopie.

D'ailleurs, l'univers de *Jin-Roh* a été repris dans des films d'OSHII Mamoru en prise de vue réelle comme *StrayDog: Kerberos Panzer Cops*. Les membres de la brigade dite "Jin-Roh", signifiant littéralement homme loup(人狼) sont composés d'individus qui se considèrent comme des loups.

Les personnages de la version du film d'animation sont visuellement extrêmement proches des images photographiques de ces films.



Jin-Roh, 36:55



Image provenant de *StrayDog: Kerberos Panzer Cops*

Trois particularités peuvent être mises en évidence dans la façon de représenter le loup dans *Wolf's rain*. Tout d'abord, les yeux ont un caractère hypnotique.



épisode 1, 03:40

Ce point sera exploité sur un plan narratif puisque le noble Darcia en montrant son œil de loup endort instantanément sa victime. (épisode 2)

Les loups des cinq films ont un pelage de couleur qui est considéré comme crédible par le spectateur. Il n'y a pas de connotation particulière exprimée par la couleur, à l'exception du blanc de Kiba qui renvoie à la fleur lune.



épisode 22, 00:32

De plus, le réalisateur de *Wolf's rain*, explique qu'il s'est inspiré de l'art nouveau pour son film. L'image ci-dessous, qui n'est néanmoins pas intégrée à la série, rend visible l'inspiration artistique.



Enfin, faisons remarquer que, même si les personnages font référence aux loups japonais, les auteurs de ces films ont privilégiés une iconographie non-japonaise du loup, au sens où les caractéristiques des deux races de loup qui ont peuplé le Japon, ne correspondent pas à celles utilisées dans ces films. En effet, les loups japonais sont par exemple plus petits que ceux représentés. Selon John Knight[43], il faut prendre en considération que l'image états-unienne du loup s'est introduite au Japon au vingtième siècle.

L'incorporation d'éléments caractéristiques de l'animation japonaise et du manga

Les enfants loups, Ame et Yuki apparaissent souvent sous une apparence mi-humaine, mi-loup. Ils sont de petites tailles, ont un visage rond et lisse, de petits nez et des yeux relativement grands. Ils sont dit "kawaii" c'est-à-dire mignon, "trop chou". Les personnages ont une apparence humaine, mais des oreilles semblables à celle du chat ont été ajoutées. HIROKO Asuka[44] qui étudie la pop culture japonaise, cite les oreilles de chat comme faisant partie des accessoires qui rendent un personnage moé (萌え).Selon Rea Amit[45] ce terme esthétique est utilisé lorsqu'un élément fantaisiste ajouté à une présentation réaliste vise à susciter une réaction émotionnelle [46].

[43] Knight J., Waiting for wolves in Japan, P.4-5
[44] Azuma, H., Otaku, Japan database's animal, P.43
[45] Amit, R., On the structure of contemporary Japanese aesthetics (2012)
[46] moe is a supplement that encourages an emotional insight by its observer; it is a fantasized factor added to a realistic presentation, or it is a slightly grotesque postscript of an animated or drawn character. (P.178)

Le plus, leurs cheveux tendent vers le rouge-brun et vers le bleu-gris. Les personnages de la pop culture japonaise peuvent avoir sans justification nécessaire n'importe quelle couleur de cheveux ce qui donne plus de liberté aux dessinateurs.

Le réalisateur HOSADA Mamoru s'autorise à utiliser les conventions de l'animation populaire japonaise lorsque le film intègre des éléments fantastiques. Ainsi, le loup qui n'a pas de sang humain est décrit de manière entièrement naturaliste alors que lorsqu'Ame prend la forme d'un loup ; des éléments renvoient à son apparence humaine comme ses yeux ou la forme de son visage. Mais à la fin du film, il aura quasiment perdu sa similitude avec un humain. Seuls les poils sur son front feront penser à sa coupe de cheveux.



1:08:10



1:21:38



1:47:15

Dans *Princesse Mononoke*, les loups sont gigantesques. Cela permet d'ailleurs à la princesse de les chevaucher. La grandeur renvoie à un genre fantastique.

Quant aux héros de *Wolf's rain*, ils sont typiques des univers des mangas. Le parti pris a été d'associer la beauté des loups avec la beauté des jeunes hommes qu'ils représentent. Ainsi, l'équivalent humain du loup est un jeune homme au visage lisse et au corps svelte. Kiba a de

longs cheveux et de grands yeux pénétrants. Leurs voix et leurs styles renvoient à des films d'animation dont la cible éditoriale sont les jeunes femmes (shojo, 少女).



épisode 1, 03:53

Donnons un dernier exemple. *L'appel de la forêt* reprend un style graphique commun pour les animations qui passaient à la télévision à cette époque. Nous pouvons retrouver à ce titre des bruitages et des conventions visuelles comme l'apparition d'une lumière dans l'œil du personnage qui a repéré quelque chose.



52:15

§3. Les transformations du loup

Les travestissements

Jin-Roh met en scène cette transformation entre l'homme et l'animal. Une séquence (01:21:05 à 01:23:50) porte essentiellement sur les étapes de cette transformation. Le rythme de la scène est ralenti. Elle commence par un gros plan sur une valise. Puis, étape par étape, Fuse se transforme en loup. Tout d'abord, il enfile une combinaison en étant de dos. Puis, de face, il met son armure et son casque. Lorsqu'il met son masque, il passe symboliquement du monde des hommes à celui des bêtes.

Le chef de ce groupe de contre-espionnage nommé Jin-Roh, explique qu'ils ne sont pas des hommes déguisés en de simples chiens. Mais, ce sont des loups déguisés en hommes. La métamorphose est accomplie par le port de son arme et l'apparition de ses yeux rouges.

Dans le cas de la princesse Mononoke, celle-ci porte toujours une peau de loup qu'elle utilise parfois comme cape ou comme couverture. Sur le même modèle, le père d'Ame et Yuki porte une veste en fourrure. C'est un indice indiquant sa véritable nature de loup.

La princesse Mononoke porte également un masque qui indique sa transformation en louve. De plus, elle porte également un collier faisant penser à des dents, une dague qui fait office de griffes, un pelage et des oreilles de loups. A ce propos, selon John Knight[47], certains japonais considèrent que les crocs de loups sont des "o mamori "(お守り), c'est-à-dire des amulettes ou talismans à caractère magique.



46:20

D'autre part, nous pouvons faire remarquer que dans la deuxième partie du film, la princesse porte un masque qui laisse découvert une partie de son visage. Ce qui la place dans une position intermédiaire entre l'homme et l'animal.



01:24:47

[47] Knight J., Waiting for wolves in Japan, P.207

Le morphing et autres procédés de transformation

Le réalisateur du film *Les enfants loups, Ame et Yuki* utilise la technique du morphing, c'est-à-dire le passage d'une forme "a" vers une forme "b". La première transformation est discrète. Il s'agit au début du film d'une silhouette de loup qui devient la silhouette d'un homme.

L'homme loup a tout d'abord sa main gauche qui grossit. Une fourrure qui semble être le prolongement de sa veste pousse sur le haut de son torse. Son visage s'allonge et un triangle gris se dessine pour former son nez. Puis enfin des oreilles de loups apparaissent.



11:36



11:51

Dans *Wolf's rain*, les transformations sont continuelles et inattendues. Il y a généralement une séparation franche entre l'apparence humaine et l'apparence animale des protagonistes. Les transitions sont faites en cut. Nous ne voyons jamais de transformations. La raison est que dans la série, ils ont une apparence humaine mais en réalité, ils restent des loups.

D'autre part, le réalisateur a utilisé deux procédés pour exprimer cette double identité. D'une part, le loup à la forme humaine a des crocs à la place des dents.



09:50, épisode 1

Puis, le réalisateur superpose deux images qui se confondent comme nous pouvons voir ci-dessous.



12:09, épisode 2

Enfin, le réalisateur de *Jin-Roh*, OKIURA Hiroyuki, choisit d'indiquer la nature loup de Fuse par le montage, en associant des plans de loups et des plans de Fuse. De plus, il réunit dans un même plan Fuse et les loups en le situant au milieu d'eux.



48:45

Pour donner un dernier exemple, le réalisateur de *L'appel de la forêt,* MORISHITA Koozo exprime le changement de statut de Buck du chien au loup en le montrant comme un membre à part entière de la meute.



01:03:13

Section 2. Le caractère du loup

§1. Le rapport avec les hommes

La crainte et la confiance à l'égard des loups

La taille du loup doit être considérée tout d'abord en rapport avec la taille des hommes. Par le choix de la taille du plan et du montage, le loup est mis sur un pied d'égalité avec les humains.

Sa présence est imposante, même impressionnante, notamment dans *Jin-Roh* et dans *Wolf's rain* car les loups sont décrits comme des prédateurs. Ils sont potentiellement des menaces pour les hommes. Ainsi, dans *Princesse Mononoke* et *Wolf's rain*, les loups attaquent les hommes à leur première apparition. Mais, les loups ne cherchent pas à dévorer les hommes pour s'en nourrir ou à les attaquer par pure méchanceté. Ils les punissent ou ils se protègent. Ainsi, Moro, la mère adoptive de princesse Mononoke, est soudainement filmée en gros plan lors de son assaut sur les hommes qui détruisent la forêt. Si nous comparons la description de sa gueule avec celle de Kiba qui affronte un chasseur de loup, nous pouvons remarquer que nous avons le même regard dirigé vers le spectateur, les crocs découvert et le museau contracté comme s'ils fronçaient les sourcils.



Princesse Mononoke, 20:42



Wolf's rain, épisode 1, 12:39

Parallèlement, ils peuvent défendre la cause des hommes. Ils les protègent et les guident. Ainsi, un des loups guide Ashitaka vers la princesse et les loups de *Wolf's rain* montre le chemin vers le rakuen aux hommes (par exemple épisode 27).

En outre, les hommes peuvent être attirés par les loups et les considérer comme mignon ou majestueux. La douceur de leur fourrure leur donne envie de les caresser.



épisode 7, 14:19

Mais, le loup garde essentiellement un statut ambivalent. Ainsi, lorsque la princesse Mononoke caresse ses frères loups, ceux-ci sont affectifs tout en grognant et en montrant les crocs.



45:08

Le langage humain des loups

Les loups sont les personnages principaux de ces cinq films et ils communiquent leurs états d'âme et leurs pensées à travers leurs mouvements sans avoir nécessairement besoin de parler. Dans *L'appel de la forêt,* aucune parole, ni commentaire du narrateur n'est ajouté lorsque les loups communiquent entre eux. Dans les quatre autres films, les loups apparaissent sans parler et le spectateur est alors surpris lorsqu'ils utilisent des mots.

Les premières paroles des loups soulignent leur caractère animal. Mais, ils leur confèrent également une humanité. Dans *Jin-Roh*, la première parole de Fuse, le personnage principal, lorsqu'il tient la jeune fille en joue avec son arme, est "Arrête!" (よせ!). Dans *Princesse Mononoke*, le loup demande à la princesse s'il peut dévorer Ashitaka. Enfin, dans Wolf's rain, le langage des loups est corporel, à mi-chemin entre le langage oral des hommes et un langage animal.

Dans *Jin-Roh*, Fuse demande uniquement "pourquoi?" (なぜだ?). Ainsi, Fuse a besoin d'échanger, de donner une raison aux choses. Ce qui est peut-être ce qui caractérise le mieux l'espèce humaine.

Les émotions "humaines" des loups

Dans les films deux traits de personnalité sont attribués au loup: le courage et la fierté. Dans Les enfants loups Ame et Yuki, le frère et la sœur ont deux personnalités opposées. Yuki est intrépide et dynamique alors que Amé est réservé et peureux. Yuki se comporte davantage de manière animale qu'Ame. Mais, après l'expérience d'Ame dans la rivière où il dit que cette fois-ci il a attrapé un oiseau et n'a pas eu peur, la personnalité d'Ame change. Il est poussé à devenir un loup et devient digne et courageux.

Un autre exemple peut être donné avec l'évolution du personnage de Toboe de Wolf's rain. Lors de sa première apparition, Toboe a peur d'une jeune fille qui cherche à le nourrir.



épisode 2, 03:51

Dans la série, il est tenté de rester vivre parmi les humains et vivre comme un animal domestique. Mais, dans l'épisode 22, il fera preuve de bravoure et deviendra à part entière un loup.

Dans *L'appel de la forêt*, les loups font preuve d'empathie. Ils ont une compréhension de la souffrance et de la mort. Par exemple, lorsqu'un des chiens de traîneau meurt, tous les chiens poussent une complainte, ce qui fait penser à un rituel mortuaire.

Un autre exemple intéressant est celui de l'arrivée de Buck dans un chenil où tous les chiens aboient (07:05 à 09:18). Buck se jette sur son ravisseur de manière enragée. Celui-ci le roue de coups. Les cris de souffrance et la pugnacité désespérée de Buck font taire les chiens pris de pitié.



08:27



35:25

Mais l'empathie ne se limite pas aux animaux. Il y a de véritables sentiments qui unissent les hommes et les loups. Par exemple, Moro a adopté la princesse Mononoke.

Enfin, la fierté (hokori, 誇り) et l'arrogance (erasou, 偉そう)sont deux qualificatifs qui caractérisent le loup. Dans les cinq films, le loup a une indéniable dignité. Dans *Wolf's rain*,

Kiba demandera à Tsume s'il n'a pas perdu sa fierté à vivre parmi les hommes. Il répondra que Kiba est arrogant. Dans *Les enfants loups Ame et Yuki*, Hana élève ses enfants en leur demandant de ne pas être arrogants vis-à-vis des animaux de la forêt.

§2. Le rapport avec les animaux

Le loup et les autres animaux

Les chiens et les renards sont parfois vus comme des animaux semblables aux loups. L'appellation "princesse Mononoke" est un nom qui a été donné par les humains. Mais, son prénom est San et elle se considère elle-même comme un Yama Inu (山犬), littéralement chien de la montagne. A ce propos, dans la version française du film, le terme choisi est bien "princesse des loups" (47:57). Ensuite, l'adaptation japonaise de L'appel de la forêt, ajoute une scène décrivant la familiarité entre les hommes et les canidés. Ils chassaient ensemble et étaient mis sur un pied d'égalité.

Ces deux exemples montrent que chien et loup ne sont pas foncièrement différents. Les catégories discriminatives de l'occident ne sont pas utilisées dans toutes les cultures. En référence à la théorie de l'évolution des espèces, il y a environ 10 000 ans, il n'y avait pas deux familles distinctes entre les loups et les chiens. A partir d'un ancêtre commun, les chiens ont évolué de manière particulière en raison de leur domestication. Ainsi, dans *Wolf's rain,* la chienne du nom de Blue se souvient qu'elle a du sang de loup.

La différence entre le chien et le loup est parfois exploitée dans la dramaturgie. Ainsi, l'opposition est analysée comme une séparation entre un animal sauvage et un animal domestique dans *Jin-Roh*. De même, Buck, le personnage principal de L'appel de la forêt, est considéré comme un frère par les loups en redevenant sauvage.

Enfin, dans *Les enfants loups, Ame et Yuki, Ame* qui cherche, peut-être inconsciemment, à devenir un loup suit les enseignements du renard qui joue de ce fait le rôle de père.

Le sanglier n'apparaît ni dans *L'appel de la forêt, ni dans Wolf's Rain* et ne fera qu'une brève apparition dans *Jin-Roh*. Pourtant, cet animal est associé au loup. Dans *Princesse Mononoke*, les loups doivent s'allier aux sangliers pour lutter contre les humains qui cherchent à détruire la montagne. Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les voisins se plaignent des sangliers qui détruisent les récoltes. Or, Yuki domine les animaux de la forêt et ainsi protège la récolte de la maison.

Hormis, Yakuru, un animal semblable à un bouquetin qui accompagne Ashitaka et quelques personnages annexes dans *Wolf's Rain*, les animaux ne sont pas présentés comme ayant la même intelligence que les hommes. Ils sont neutres et pourront éventuellement servir de repas aux loups.

Ces animaux sont généralement physiquement dominés par les loups: les petits chiens dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les chats, les oiseaux...

La vie sociale du loup

Une caractéristique importante du loup est qu'il est un animal grégaire. Comme le faisait remarquer Deleuze et Guattari, le loup est toujours "une meute" et ils critiquent l'interprétation que Freud fait du rêve de "l'homme au loup[48]". Des moments de ces films illustrent ce propos. Ainsi, pour comprendre la vie sauvage des loups, Hana consulte un livre animalier. Elle explique qu'ils forment des groupes. Alors la petite Hana attrape son frère par le bras déclarant "voilà une équipe" (チィーム). Mais, Ame refuse de faire équipe avec elle.

A ce sujet, les groupes qui se forment et se désolidarisent est un des thèmes principaux de *Wolf's rain*. Il y a même une lutte interne pour savoir qui est le meneur.

Chasser est généralement une activité collective. Dans L'appel de la forêt, Buck est le stratège de la chasse.

[48] Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux.* Les éditions de minuit, P.40



59:17

Manger, dormir et vivre ensemble sont des aspects de la vie du loup qui sont décrits dans les films. Par exemple, nous voyons la princesse Mononoke dormir dans l'antre des loups. D'autre part, les loups de *Wolf's rain* dorment au côté de Cheza.

HOSADA introduit trois fois (22:28 à 22:49; 25:53 à 26:16 & 58 à 49:11) un plan séquence filmé à partir d'un point fixe afin de déterminer un cadre où Yuki peut se déplacer. Cela a notamment comme effet d'observer à loisir la manière dont la petite fille louve se meut dans l'espace. Nous avons l'impression qu'elle joue continuellement. Elle s'éloigne de l'objectif et forme un grand cercle ou saute pour exprimer sa joie ou encore sort du cadre pour exprimer son mécontentement puis rentre à nouveau à partir du moment où sa mère accepte de céder à ses caprices.



§3. Le rapport avec les divinités

Le caractère divin des loups

Le loup de ces cinq films ont essentiellement un caractère naturaliste et non caricatural. Pourtant, ils possèdent des facultés surnaturelles ou du moins extraordinaires.

Buck, dans *L'Appel de la forêt,* acquiert peu à peu une force qui lui permettra de surpasser tous les obstacles. Par la nécessité qu'il ressent à hurler lors de la pleine lune, il semble être au service de celle-ci. Il combat pour elle et reçoit ses dons de la nature. Cette interprétation ne peut que concerner l'animation japonaise car l'œuvre originale ne met pas l'accent sur la relation entre Buck et la lune.

D'autre part, Ame, Yuki, ainsi que leur père, peuvent se transformer en loup. De même, les héros de *Wolf's rain* ont une force et une résistance extraordinaires, un peu comme les dieux ou les demi-dieux de la mythologie gréco-romaine.

Dans *Princesse Mononoke*, Moro, la mère adoptive de la princesse, est considérée comme la déesse des loups. Elle a une taille trois fois supérieure à celle des deux autres loups. De plus, elle a plusieurs queues. Cela fait très certainement référence au folklore japonais du dieu renard à sept queues.

Un autre événement étonnant que l'on retrouve dans *L'appel de la forêt* et dans *Princesse Mononoke* est la disparition dans le vide. En effet, Moro disparaît dans la brume après avoir été enflammée et Buck tombe dans le ravin pour tuer un des bandits. Ils finissent pourtant par réapparaître et semblent immortels.



55:45

Au service des divinités

Dans *Princesse Mononoke* et *Wolf's rain*, les loups sont au service des dieux, Shishigami et Cheza, la fille-fleur. Ils sont transcendés par la lune. Ils peuvent être regardés comme des métaphores de celle-ci et de la force qu'elle procure.



Buck est devenu un messager entre le monde des humains et le monde des dieux. En effet, lorsqu'il va vers le monde sauvage et qu'il revient dans le monde des hommes, il utilise symboliquement la lune comme un pont. Dans la culture japonaise, les loups servent de messagers à d'autres divinités[49].



56:37



59:49

[49] Walker, The lost wolves of Japan p.77

Section 3. Les éléments accessoires au loup

§1. L'environnement du loup

La montagne

Traditionnellement, la montagne est un lieu sacré pour les Japonais. Sur un autre plan de comparaison, les loups sont relativement petits, dominés par une immensité spatiale ou par la nature qui les engouffrent parfois.



Leur capacité de vivre dans un environnement rude et de s'y mouvoir avec rapidité malgré leur taille exprime toute leur puissance. De même, alors que la lune est décrite de manière disproportionnée par rapport au loup qui se retrouve dans une position d'infériorité vis à vis d'elle, les loups gardent toujours une prestance malgré la petitesse de leur taille.

Le loup est assimilé au monde sauvage et les réalisateurs ont choisi d'associer le loup à la nature dès le début du film. Ainsi, dans *L'appel de la forêt*, le premier plan montre la montagne et la plaine dans un travelling latéral. Il n'y a personne. Mais la présence du loup est marquée par un hurlement. Dans *Princesse Mononoke*, nous sommes immédiatement plongés au cœur d'une nature mystérieuse avec un long plan sur la montagne recouverte de forêts et de nuages. Un arbre tombe. Un être fantastique passe. Puis, le titre du film apparaît.

La princesse Mononoke est humaine et elle se définit comme une louve mais le réalisateur la présente également comme appartenant à ces êtres mystiques, les Mononokes.

Dans *Jin-Roh*, le soldat est présenté comme un loup qui chasse la nuit au clair de lune. Cette image renvoie à celle d'un loup dans les montagnes qui guette la proie que nous sommes.



3:25

Dans *Wolf's rain*, la première séquence présente un loup qui s'est écroulé dans la neige. Il est seul dans un espace désert.

Les enfants loups, Ame et Yuki commence par le plan d'une fleur qui danse avec le vent. Hana est allongée dans un champ couvert de fleurs. C'est dans ce contexte qu'apparaît le loup. Plus tard, Ame qui apprendra à devenir un loup sera ébloui par la beauté de cette montagne. Pour exprimer ce sentiment, le réalisateur HOSADA fait précéder ce plan d'un plan subjectif d'Ame en train de courir dans la montagne et traversant un nuage.



01:21:15

La ville

Dans les cinq films, les loups sont séparés des hommes. La ville est le symbole de la modernité qui est responsable des dégâts causés à la nature et aux loups.

Dans *Wolf's rain* et *Les enfants loups, Ame et Yuki* les loups sont présentés comme une race éteinte. De plus, dans *Jin-Roh*, les seuls loups qui existent réellement sont des animaux empaillés. Enfin, le nombre de loups dans *Princesse Mononoke* est très restreint mettant ici en exergue le risque d'extinction.

La ville en tant que lieu où habitent les Hommes est en quelque sorte l'envers du monde du loup et ne peut être considérée comme son territoire. Par exemple, la ville décrite dans le générique de *Wolf's rain* est entourée de grillage et donc s'oppose à l'ouverture de la montagne.
Dans *Les enfants loups Ame et Yuki*, la mère d'Ame et Yuki trouve une vieille maison perdue dans la montagne pour être le moins possible au contact des hommes qui représentent un danger.

Pourtant, si *Jin-Roh* fait référence à la nature, l'action se passe exclusivement en ville. Les auteurs vont donc constituer un espace de substitution. Les égouts feront office de forêt ou de montagne. L'écoulement des eaux ressemble à un cours d'eau; les divers couloirs remplacent les arbres pour constituer un labyrinthe, qui représente le territoire des loups.

§2. Un animal nocturne et diurne

Le rapport du loup avec la nuit

Puisque le loup est un animal qui se méfie des hommes, le jour, il est généralement présenté à l'abri du regard de ces derniers. Il pénètre les zones habitées la nuit. Ainsi nous le voyons parcourir des espaces déserts ou sauvages.

C'est un animal mystérieux et il attend généralement la nuit pour entrer en contact avec les hommes. Ainsi, le père d'Ame et Yuki révèle sa véritable identité la nuit tombée. Mais surtout, il semble jouer avec l'obscurité. Pour souligner cet aspect, les réalisateurs introduisent le loup en l'associant

avec la pénombre, le noir et le lointain c'est-à-dire qu'il est difficile de le distinguer du paysage. Dans *L'appel de la forêt* et dans *Les enfants loups, Ame et Yuki* la première image du loup n'est qu'une silhouette noire. Il est difficile de savoir s'il s'agit vraiment d'un loup et si cette image se réfère à un être réel ou imaginaire. Dans *L'appel de la forêt*, lorsque Buck voit le loup qui semble l'appeler, celui-ci apparaît la nuit et ne forme qu'une tache devant la forêt noire et s'éloigne aussitôt.



52:10

Dans *Princesse Mononoke*, les loups sont dissimulés par la pluie et lorsque la princesse se rend la nuit au village pour défier dame Eboshi, elle sort de l'ombre d'un rocher.



44:33

Dans ces deux scènes, nous avons le même enchaînement. La caméra est en contre-plongée montrant le ciel et la lumière de la lune. Puis, la caméra descend et nous dévoile le loup.

Une des particularités du loup est d'avoir une bonne vision de nuit. Dans *Princesse Mononoke* et *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les loups ont un instant les yeux qui s'illuminent, d'une couleur verte dans le premier cas et rouge dans le second. C'est dans le cas de *Jin-Roh* que cette particularité est

la plus importante. L'homme-loup est également présenté comme un être de l'ombre. Ces yeux rouges caractérisent à eux seuls le loup. Il est en quelque sorte une métaphore de la nuit ou inversement.

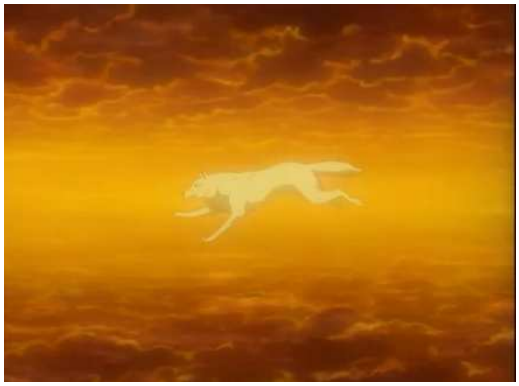


14:48

Le rapport du loup avec le jour

A l'inverse, des entités qui symboliquement sont exclusivement liées à la nuit comme les vampires ou les hiboux, le loup ne privilégie pas la nuit sur le jour ou inversement.

Dans un des moments cruciaux de la série *Wolf's rain*, Kiba cherche le nouveau monde, le rakuen, en courant vers le soleil.



épisode 26, 14:47

D'autre part, nous pouvons faire remarquer que le lever du soleil est l'événement qui marque la fin de trois des films, *Les enfants loups, Ame et Yuki, Jin-Roh* et de *Princesse Mononoke.*

Enfin, faisons remarquer que le début du film *L'appel de la forêt* se déroule essentiellement le jour alors que dans la seconde partie la nuit prédomine.

§3. L'insaisissabilité du loup

Un être fuyant

Tout d'abord, les loups dans ces films apparaissent soudainement et disparaissent aussitôt. La première apparition des loups dans *L'appel de la forêt* (13:20 à 13:48), concerne la scène où Buck et un autre chien de traîneau se repose. Ce dernier voit un loup et s'approche de lui de manière amicale. Le loup grogne et se jette sur lui. Toute la meute sort de sa cachette. Le chien fuit se rapproche de la caméra et s'effondre en gros plan. Buck réagit et attaque deux loups. Mais la meute s'enfuie. Il est déjà trop tard. Il faudra attendre la fin du film pour que Buck rencontre d'autres loups dans la montagne.

Dans *Princesse Mononoke*, les loups font une brève attaque et Moro disparaît dans le précipice. Lorsqu'Ashitaka rencontre les loups pour la première fois, c'est en jetant un regard furtif en se cachant derrière des branches. Il se présente et essaie de communiquer avec les loups. Mais, ils partent sans lui répondre. Un peu plus tard, Ashitaka trouvera une trace de pas de loup encore fraîche.

Dans *Jin-Roh,* la brigade des loups est citée tout au long du film. Mais, il faudra attendre la fin pour que les loups montrent leur véritable visage. Pour être sûr de ne pas être découvert, ils ne doivent épargner personne.

Wolf's rain est parmi les films de la sélection celui qui met le plus en exergue le caractère fuyant du loup. Kiba, Tsume, Hige et Toboe sont constamment poursuivis. Ainsi, les personnages secondaires, Hubb Lebowski, Cher Degré et Quent Yaiden qui sont respectivement un détective, une chercheuse en sciences et un chasseur, recherchent les loups pour des raisons qui leur sont propres.

Les traces laissées par les loups donnent l'impression que nous sommes dans un jeu de cache-cache. Dans *Wolf's rain*, les indices de la présence des loups sont multiples : l'odeur avec notamment

l'allergie du détective Lebowski, les poils et les traces de pas laissés sur leurs passages, les marques de dents ou de griffures et l'ombre des loups.



18:74, épisode1

Dans *Wolf's rain*, les auteurs utilisent le synecdoque, une figure de style qui consiste à désigner la totalité en ne montrant qu'une partie. Ceci permet de souligner l'aspect furtif du loup. En l'occurrence, la patte du loup renvoie logiquement à l'ensemble du corps. Pourtant, l'homme ne voit les loups que sous leur forme humaine. Afin de rappeler la présence du loup tout en indiquant qu'il reste caché, nous ne voyons qu'une partie de sa véritable forme. Aussi, dans les plans qui précèdent et qui suivent le plan ci-dessous, il n'y a pas de loups représentés.



Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les personnages doivent cacher leur nature de loup. Hana choisira de quitter la ville afin d'éviter les hommes. La rencontre entre Hana et ce mystérieux étudiant définit parfaitement le caractère fuyant du loup. (2:18 à 4:30)

La scène de leur rencontre commence par la description d'un cours à l'université. Hana remarque cet étrange jeune homme vu de dos qui contrairement aux autres étudiants peu investis prend sérieusement des notes.



A la fin du cours, il sort par la porte opposée. Hana cherche à l'interpeller. Il sort du champ avant qu'elle apparaisse. Elle se retrouve perdue, hésitant entre différents chemins. Elle retrouve le jeune homme dans l'escalier et lui demande d'attendre. Il s'arrête, se retourne lentement sans un mot et la regarde de côté avec un seul œil à travers ses cheveux. Il a une attitude défensive, il dit qu'il n'est pas de cette université, et que si sa présence est gênante (目障り) il ne reviendra plus. Il sort finalement du bâtiment en esquivant la discussion.



Puis, Hana voit le jeune homme avoir un geste affectif vis à vis d'un enfant. Elle semble se dire que le jeune homme n'est pas méchant mais simplement méfiant. Elle le rattrape devant l'université. Elle se comporte comme si elle cherchait à l'apprivoiser. Elle ne lui propose pas à manger, mais de la nourriture intellectuelle, un livre pour qu'il puisse mieux suivre le cours qui à ce propos porte sur la connaissance à l'antiquité. Hana garde une bonne distance. Elle lui parle sans détour en lui brandissant le livre, comme pour lui montrer patte blanche. Le jeune homme qui la regarde encore

de côté se tourne entièrement vers elle pour lui communiquer son intérêt. Aucune parole de sa part n'est nécessaire.



Enfin, le hurlement du loup est certainement le moyen le plus efficace pour indiquer la présence de l'animal tout en le laissant hors-champ. *L'appel de la forêt* met en évidence ce thème dans son titre même. Mais à la différence du livre de Jack London, les hurlements sont omniprésents dans l'adaptation japonaise.

Les enfants loups, Ame et Yuki utilise également ce procédé. Dans la séquence finale, le hurlement d'un loup venant de la montage donne le sourire à Hana qui même si elle est séparée de son enfant sait qu'il est présent.

Ame et Yuki ont reçu la consigne de ne pas révéler leur nature de loup aux personnes autour d'eux. "Pourquoi?", demandent les enfants ingénus. Leur mère répond que sinon les gens seraient très surpris. De même, les loups de *Wolf's Rain* prennent l'apparence d'êtres humains afin de ne pas effrayer et de se protéger. Il est à noter que le thème des animaux qui se transforment pour berner les êtres humains est récurrent dans la littérature japonaise. Par exemple, TAKAHATA Isao s'inspire du folklore japonais dans son film Pompoko (平成狸合戦ぽんぽこ) et présente des tanukis (animal proche du raton laveur) et des renards qui ont le pouvoir de prendre une forme humaine.

Les inconnus et les secrets du loup

Les auteurs ont choisi de ne pas donner d'explications, tout au moins explicites, sur la relation particulière entre les loups avec la neige et la pluie.

D'où viennent les loups ? Il semble venir de nulle part comme la pluie et la neige. Ils apparaissent et disparaissent sans que les auteurs de ces œuvres cinématographiques ne ressentent le besoin de le justifier.

Ainsi, le silence est gardé sur leurs origines. La mère louve de princesse Mononoke est une mère adoptive. De même la mère d' Ame et Yuki est désemparée quand à l'éducation de ses enfants. Comment élever un enfant-loup ?

Nous ignorons même comment disparaît le père d' Ame et Yuki ou la mère de princesse Mononoke.

Une réponse cohérente à ce constat nous invite à accepter la part d'inconnu de chacun. Cela rejoint les pensées de la mère de Yuki lorsqu'elle découvre que l'homme qu'elle aime peut se transformer en loup : "Le monde est rempli de choses qui me sont inconnues"[50] dit-elle. Ainsi, il nous ai demandé de faire preuve d'humilité face aux mystères du monde.

De même, dans *Wolf's rain*, Kiba se demande "malgré tout cela, pourquoi suis-je emporté par une telle impulsion ?[51] Il entend une voix qui le pousse à avancer. Mais à qui appartiennent ces voix ? Qui l'appelle ? *L'appel de la forêt* pose la même question par l'utilisation récurrente des hurlements dont on ignore la provenance.

[50]世界は私の知らない事柄で満ちている (12:18)
[51] それなのになぜこんな衝動に駆られるんだ?

Enfin, l'instinct est souvent invoqué pour expliquer l'inexplicable. Par exemple, les loups de *Wolf's rain* suivent leur instinct pour trouver le rakuen et Yuki se demande si ce ne serait pas l'instinct de loup de son père qui l'aurait conduit à chasser.

Chapitre 2. L'univers mû par le loup

Section 1. Le caractère démiurgique du loup et de son univers

§1. La poétique des cinq éléments

L'impact de la prédominance d'un élément sur l'espace

Le feu ne joue apparemment aucune fonction dramatique dans *L'appel de la forêt*. Pourtant, il est omniprésent. Dès la première scène qui décrit les relations ancestrales entre les hommes et les chiens-loups, les hommes utilisent le feu. Ils s'en servent pour cuire la viande. Plus tard dans le film, les hommes font un feu de bois pour se réchauffer et pour s'éclairer. Ils parviennent ainsi à établir un espace vivable contre le froid et la nuit. Dans une séquence centrale du film, située après la mort de plusieurs des compagnons de Buck, ce dernier fait une expérience mystique (35:37 à 35:50).

Suivant les interprétations, les entités fantastiques qui appellent Buck sont des loups qui réveillent son instinct, des ancêtres de Buck, des divinités du feu qui allument la flamme intérieure de Buck qui lui permettra de se libérer des contraintes de ces lieux hostiles et en faire son territoire. Les images de cette "hallucination" se révéleront prémonitoires.





Au début de *Princesse Mononoke*, un arbre tombe. Le problème est posé. La nature est en péril. Plus tard, il sera raconté que dame Eboshi a brûlé la forêt. Le feu détruit tout, fait fuir les animaux et laisse le champ libre aux hommes pour exploiter la terre. A l'inverse, la forêt encore vierge de la présence des hommes est dense et remplie d'êtres fantastiques, les kodamas, les esprits des arbres. La nature est verdoyante. Les kodamas guident Ashitaka. Il arrive dans un lieu où le temps semble s'être arrêté. Les événements clefs du film se dérouleront dans cet espace utopique. Enfin, la dernier plan du film montre que malgré la disparition de Shishigami sous la forme d'un cerf, un kodama des forêts réapparait au niveau des pousses d'arbres, ce qui indique que la vie continue.


25:24


25:58


2:08:38

Dans *Jin-Roh*, l'élément dominant est le métal. La ville remplace les espaces naturels. La montagne est uniquement évoquée dans l'imaginaire des personnages et dans le musée où sont empaillés des animaux sauvages. Les soldats qui sont désignés comme des loups sont en armures et portent des armes à feu. Ils peuvent être regardés comme des machines. C'est comme s'ils avaient fusionnés avec la ville. Les égouts sont devenus l'ersatz de la montagne ou de la forêt. L'écoulement des eaux ressemble à celui d'une rivière et les nombreux couloirs forment le labyrinthe où les loups chassent leur proie.

Dans *Wolf's rain*, les loups cherchent une sorte de jardin d'Eden, le rakuen (楽園). Durant plus de 6 heures de film, le spectateur assiste au parcours des loups vers ce lieu qui semble se trouver au bout du monde. La terre est-elle infinie ? Dans cette série, les loups traversent des déserts de

sable, des champs de neige, des banquises... Dans les quatre derniers épisodes, le monde se désagrège. La terre tremble. Elle s'ouvre. Le monde entier devient désertique.

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, la neige et la pluie apparaissent la première fois au moment de la naissance des enfants loups. Ainsi, l'aînée est nommée Yuki qui signifie neige en japonais et le prénom Ame signifiant pluie est donné au cadet. Dans ce film, l'eau sous toutes ses formes a une importance cruciale. Par exemple, Ame tombe dans la rivière et échappe à la noyade; Hana cherche désespérément son fils sous une pluie battante; Yuki dévoile sa véritable nature et la goutte de pluie sur son visage souligne la présence de ses larmes.

La pluie et la neige comme métaphore du loup

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, comme nous venons de le voir, le loup est représenté à la fois par la neige et par la pluie. D'une part, la pluie et la neige constituent l'environnement du loup. D'autre part, l'eau prend également la forme d'une rivière, d'un lac et d'une cascade. Ces trois entités ont un impact direct sur l'évolution de la personnalité d'Ame. Elles marquent le passage de l'enfance, à l'adolescence puis à l'âge adulte.

Dans *L'appel de la forêt*, la pluie est absente. Seule la neige est associée à Buck supportant la dure vie des chiens de traîneaux. Le territoire des loups et plus tard celui de Buck est recouvert de neige.

A l'inverse, il n'y a pas de neige dans *Princesse Mononoke*. La pluie ne tombe que deux fois. Mais, elle fait toujours référence au loup. Tout d'abord, les loups font leur apparition sous la pluie. Ensuite, la séquence où princesse Mononoke arrive sur le champ de bataille se termine par un plan sur un nuage devant le soleil. La séquence suivante (1:27:27à1:28:24) débute sur des herbes qui commencent à onduler.



27:45

Le vent souffle. Il pleut. Ashitaka et la princesse sont liés par la pluie. Il entend une explosion. Nous avons un gros plan sur le visage et notamment les yeux d'Ashitaka. Les trois plans suivant montrent ce qu'Ashitaka voit ou imagine, les sangliers et la princesse qui combattent. Puis, l'attention d'Ashitaka est portée ailleurs. La pluie s'arrête. Nous passons à un autre acte du film.

Dans *Jin-Roh*, la pluie est associée à la ville et la neige au monde sauvage des loups. Les loups apparaissent presque toujours dans une tempête de neige. Cela permet de souligner que les loups vivent dans un milieu hostile à l'homme.

Inversement, ce qui caractérise le mieux les loups dans *Wolf's rain*, c'est, comme l'indique le titre, la pluie. La neige est pourtant bien présente. En effet, la série commence par un plan avec un travelling latéral gauche qui suit des traces de pas d'un loup dans la neige. Le loup blanc se confond presque avec celle-ci. Le mouvement du second plan est en prolongement avec le premier. Il y a un loup à bout de force allongé dans la neige. Après cette première séquence qui situe le film et présente le personnage principal, Kiba, une seconde séquence décrit l'attaque d'un train par une équipe menée par un homme qui se révèlera être un loup, Tsume. Le lien connecteur entre les deux scènes et les deux personnages est la neige. Concernant la pluie, ensuite, le générique du film commence par un plan en plongée sur la pluie qui tombe en formant des ondes sur l'asphalte de la ville. Puis, le titre apparaît. Un loup traverse l'écran en un éclair. Donc, les épisodes de la série commencent par une séquence d'une ville sous la pluie. Or, il faudra attendre la dernière séquence de la série pour que le spectateur assiste à une séquence

de pluie. L'une des interprétations possibles de la fin du film serait que les loups ont provoqués la pluie ou se sont transformés en pluie. Quoi qu'il en soit la pluie marque le passage de la fin d'un monde à l'apparition d'un nouveau.

La circulation des éléments dans *Princesse Mononoke* et dans *Jin-Roh*

L'apparition des loups dans *Princesse Mononoke* se produit au cours d'une confrontation avec les hommes. Le premier plan de cette séquence (19:01-21:25) est un plan fixe sur le ciel sombre chargé de pluie. Nous voyons, ensuite, des hommes et des buffles chargés qui marchent péniblement dans la montagne. L'élément terre (la montagne) est affaibli par l'élément eau : puisque la terre devient boue. Dame Eboshi fait sa première apparition. Elle donne des ordres. Nous apprendrons plus tard dans le film que dame Eboshi a brûlé la forêt pour en exploiter la terre à la recherche du métal avec lequel les hommes construisent des armes à feu. Les quelques arbres restant sont calcinés. L'élément feu a eu raison de l'élément bois. Soudain, l'alerte est donnée. Les loups approchent pour tenter de repousser les hommes.



12:41

Il y a un zoom en direction des loups. Deux points deviennent distincts. Puis, le plan suivant décrit nettement les loups et la pluie.



Les hommes sortent des armes à feux où sont gravés des dragons pour repousser les loups. Ils plantent des parapluies pour que l'eau n'affecte pas les armes. Les projectiles de métal détruisent la terre et le bois. Mais, les loups évitent les tirs. Soudain, Moro, la déesse des loups, se jette sur les hommes et les buffles. Certains tombent dans le ravin. Mais Moro est arrêté par les armes à feux.



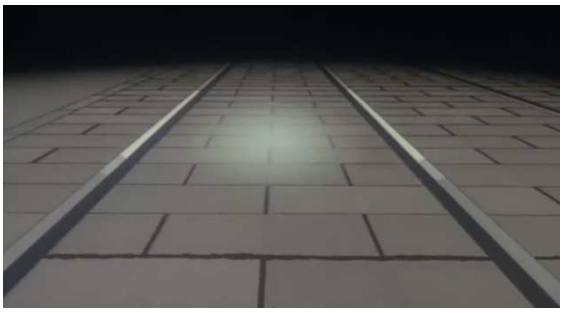
21ème minute

Pour finir notre démonstration, si nous considérons que les loups correspondent à l'élément eau et les hommes à la terre selon une relation métonymique, alors, l'eau a dominé la terre c'est-à-dire que les hommes ont commencé à être évincés par les loups. Pour donner une image concrète, lors d'un glissement de terrain, la montagne est dominée par l'eau.

Enfin, le feu a été vaincu par l'eau lorsque Moro a été enflammé par les armes-dragons.

La seconde séquence que nous analysons provient du film *Jin-Roh* (1:12:06 à 1:12:40). Fuse et Amemiya, qui sont comme les incarnations du Grand méchant loup et du Petit chaperon rouge,

fuient. Ils sont dans un tramway ne sachant pas où aller. Ils sont stoïques et ne se regardent pas. L'espace défile. Mais, il reste immobile. Les images changent de statut, ce sont des images réelles puis elles deviennent imaginaires. Le conte et la réalité se mélangent. Nous avons un enchaînement de plans qui permettent de passer d'un élément à l'autre. "Où allons-nous" (ここからどこ行くの?), demande Kei. Fuse dit qu'ils sont en train d'aller vers la sombre forêt (暗い森へ). Puis, ils iront dans une maison où quelqu'un attend. Les rails, c'est-à-dire l'élément métal, les conduit inexorablement vers leur sort. La forêt, c'est-à-dire l'élément bois, prend le pas sur le métal.




Le Petit chaperon rouge tient une lampe. Le feu domine le bois.



Enfin, elle s'apprête à entrer mais nous revenons dans le tramway laissant le suspens sur ce que sera la dernière transformation.

A la fin du film, le Grand méchant loup, qui correspond à l'eau, fera disparaître le Petit chaperon rouge, que nous venons d'associer au feu. Son intensité est trop faible pour qu'il ne s'éteigne pas. En effet, le dernier plan du film montre le livre du" Petit chaperon rouge" dans une flaque d'eau.

§2. La référence aux trois états de la matière

L'exposition des états dans *Princesse Mononoke*

Dans *Princesse Mononoke*, le changement d'état de l'eau est exprimé principalement par un changement de volume, de densité ou de gravité qui s'exprime par la pluie qui tombe et l'évaporation de l'eau qui monte. Tout d'abord, notons que Miyazaki dépeint à de multiples reprises les nuages. Le film commence par ces nuages qui se mêlent à la forêt et à la montagne.

Dans la séquence de l'apparition des loups décrite plus haut, nous avions indiqué que cette dernière était introduite par la pluie. Le premier plan est en contre-plongée et montre donc des nuages et la pluie. Au plan suivant, alors que nous étions dans le ciel, nous tombons face à une rivière déchaînée. L'eau tombe. Elle marque la transition entre le monde des hauteurs avec le monde des profondeurs d'où viennent les hommes. La camera fait un mouvement panoramique horizontal vers le haut. Nous les voyons grimper la montagne. Ensuite, les loups, qui selon nous appartiennent à la symbolique de l'eau, surgissent des hauteurs comme la pluie.

D'autre part, Shishigami a la faculté de marcher sur l'eau. Nous proposons alors trois interprétations par rapport à cela. Soit, Shishigami est extrêmement léger. Soit, l'eau se densifie à son contact. Ou bien encore, il ne forme qu'un avec l'eau qui constitue donc une partie de son corps.



1:50:00

Enfin, la circulation des forces passe également du bas vers le haut. A la fin du film lorsque Shishigami récupère sa tête et tombe dans le lac, il prend une forme gazeuse, il devient le vent et se dissipe dans l'air.



2:04:40

L'exposition des états dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*

Le film *Les enfants loups, Ame et Yuki* est structuré par le passage des trois états de l'eau. Au milieu du film, il y a une scène charnière qui se passe dans la montagne recouverte de neige, l'état solide de l'eau. A partir de cette scène, les personnages d'Ame et Yuki gagnent en autonomie. Le spectateur est davantage amené à suivre l'histoire à travers le regard de la sœur et du frère. Dans la dernière partie du film, les événements se passent sous la pluie. Il s'agit du moment où Ame dévoile sa nature de loup et lorsque Hana est sauvé par Ame. Le dernier état de l'eau se manifeste par les nuages qui laissent passer le soleil à l'acmé du film lorsqu'Ame décide de devenir un loup sauvage. Puis, les deux extrémités de l'histoire se rejoignent en une forme circulaire. Le film qui s'ouvre sur des fleurs doucement bercées par le vent se termine par une séquence qui se caractérise par cette brise. Celle-ci caresse la même variété de fleurs qu'au début du film, mais elle s'accompagne cette fois-ci du cri de loup d'Ame provenant de la montagne.

Enfin, sur un autre plan, il est possible de soutenir que l'état solide de la neige convient mieux au loup que l'eau à état liquide car Ame tombe dans l'eau et manque de se noyer. Cela est en adéquation avec l'image du loup vu comme un animal terrestre.



56:56

La stabilité de la neige sur les rochers contraste avec la rapidité du courant. Dans la partie supérieure de l'écran, le blanc domine le noir à l'inverse de la partie inférieure. La couleur blanche sur l'eau traverse l'écran à toute allure. Ame résiste et désire retrouver la terre ferme, mais il est pris dans le courant de la rivière. La camera accompagne Ame situé au point d'équilibre entre ces deux forces opposées.

L'exposition des états dans *Wolf's rain*

Le monde de *Wolf's rain* est hostile. La route est dure pour nos héros. Le temps alterne entre des tempêtes de neige et des scènes au milieu de déserts sans eau, comme s'il n'y avait pas ce niveau intermédiaire entre l'état solide de la neige et son évaporation. Les auteurs associent les états d''âme des personnages avec l'environnement qui les entoure. Les moments de rencontre et de félicité parfois réels mais le plus souvent rêvés se déroulent dans des lieux à la végétation luxuriante et au climat doux. A l'inverse, les séparations dramatiques et la fin du film qui débouche sur l'anéantissement de leur ère est illustrée par la froideur de la neige.

Il faut attendre la dernière scène du film pour retrouver des images correspondant au générique où il pleut sur une ville japonaise. La neige a laissé place à la pluie. Cela indique que l'hiver se termine et que le printemps symbole du recommencement arrive. A ce propos, l'avant dernière scène montre le monde de Kiba qui se réchauffe. La neige et la glace deviennent liquides, son corps s'engouffre et tombe dans notre monde contemporain.

§3. Une approche fractaliste

L'emploi explicite des formes fractales dans *Wolf's rain*

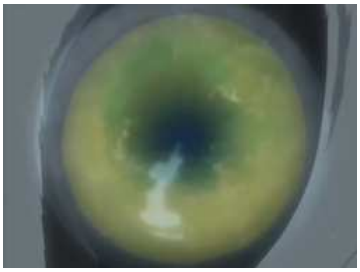
Wolf's rain peut être vue comme un mythe dans un mythe. Les loups sont présentés comme les créateurs du monde. A la différence de l'apocalypse biblique qui mène vers un dépassement du temps, *Wolf's rain* reprend une logique cyclique. Le monde retrouvera sa forme originelle. Pour exprimer cette répétition infinie, les auteurs reprennent dans le dernier épisode un objet fractal par excellence, le flocon de neige.



18:40

Il y a une circulation entre les niveaux mais aussi une circulation entre les subjectivités.

La première subjectivité est celle de la fleur que regarde Kiba. L'œil du loup, pris en gros plan, devient la planète terre. Dans un zoom arrière qui éloigne l'objectif loin dans l'espace, nous retrouvons la même forme équivalente sur les ailes d'un papillon, un flocon, une goutte d'eau.



18:14



18:34

Puis, nous retournons au lieu où Cheza, la fille-fleur, s'est décomposée en graine. La lune au niveau du cratère fait référence à un œil.



18:58

Puis, le monde autour de Kiba se liquéfie. Il coule. Nous basculons dans une autre dimension due au changement de perspective ou de subjectivité.



19:50

D'autre part, il y a une répétition de certains plans tout au long de la série, notamment celles où des fleurs éclosent.

D'autres scènes se répètent mais changent légèrement, indiquant que la répétition n'est pas stérile. Ainsi, la première séquence de la série dans laquelle Kiba dit qu'au bout du monde, il n'y a rien et qu'un soit disant paradis n'existe pas, mais que pourtant quelque chose le pousse à continuer, est répétée à la fin du film. Mais cette fois-ci, il est couvert de sang et de blessures et il a devant lui une fleur. Sur le même modèle, le premier plan du générique du début qui montre des gouttes de pluie

qui forment des cercles concentriques sur le sol se répète à la fin du générique. Seule, une fleur est ajoutée dans le plan.

L'emploi implicite des formes fractales

Dans *L'appel de la forêt,* la lune et le hurlement à la lune se répètent. Le rapport de Buck à la lune change. A la 15ème minute, la pleine lune brille dans la nuit. Pourtant, Buck ne hurle pas à la lune. Il faudra attendre l'expérience mystique de Buck près du feu pour que ce dernier ressente le besoin d'aller hurler à la lune. Cette scène se répètera à la fin, signifiant ainsi que Buck est devenu l'égal des loups.



36:24



1:03:27

De plus, le hurlement scande le film. Dès la première seconde et à la fin du film, le hurlement prédomine en figeant l'action diégétique.

Dans *Princesse Mononoke*, un élément formel définit les moments cruciaux du film à l'aide duquel un sens peut émerger au niveau du film pris dans sa totalité. Il s'agit d'une sonorité produite par les boucles d'oreilles de la princesse. Ce son apparaît à quatre reprises. Lorsque la princesse voit Ashitaka pour la première fois; lorsque dame Eboshi expose l'identité de la princesse à Ashitaka; lorsque le masque de la princesse est désintégré par un coup de feu et laisse paraître son visage; lorsque les singes qualifient la princesse d'humaine.

Jin-Roh se résume en une scène, celle où Fuse tient en joue la terroriste habillée comme le Petit chaperon rouge. Il lui ordonne de ne pas déclencher son explosif. Il lui demande "pourquoi?".

Elle répond en se suicidant. Cette scène réapparaitra de multiples reprises dans le film, mais de façon à chaque fois différente. Le film se terminera sur le choix de Fuse de tirer et donc de dévorer le Petit chaperon rouge.

Section 2. Entre imagination et réalité

§1. Les éléments contextuels du Japon sur lesquels se basent les films

L'histoire du Japon

Princesse Mononoke, Jin-Roh et Les enfants loups, Ame et Yuki se passent au Japon, mais dans trois périodes différentes. *Princesse Mononoke* débute par quelques mots écrits faisant référence à un temps lointain, révolu (むかし). Nous sommes dans le Japon médiéval. Deux éléments caractéristiques de cette époque sont particulièrement exploités. Le premier concerne le rapport à la nature et aux esprits. En effet, les personnages font références à des êtres fantastiques et à des malédictions (呪い). La montagne est regardée comme un espace sacré pour les Japonais. Dans le film, le postulat de base est que les hommes sont originellement soumis à la nature. La remise en cause de ce postulat est l'un des enjeux principaux du film.

Wolf's rain se déroule dans un monde futuriste. Il y a des références explicites aux Indiens d'Amérique et à la Russie. Pourtant le générique de début et la fin de la série montrent bien le Japon d'aujourd'hui. Ce Japon est dépeint de manière morose, un monde gris sous la pluie, sans communication entre les individus et sans espace naturel. Dans la dernière séquence de la série, ce sont les voitures, motos et klaxons qui prédominent.

Les enfants loups, Ame et Yuki décrit le contexte économique et social du Japon contemporain. Tout d'abord, les emplois peuvent être divisés en trois catégories, le travail en entreprise nécessitant la réussite de plusieurs années universitaires, les "petits boulots" (アルバイト) et des emplois permanents à faible revenu. Au début du film, la voix off de Yuki raconte l'histoire de sa mère. Elle

explique qu'elle est parvenue à obtenir une bourse payant les frais pour étudier dans une université d'Etat à Tokyo. Ces indications ont une très forte résonnance chez les Japonais. En effet, les études supérieures coûtent extrêmement chères au Japon et il est difficile et moins coûteux d'intégrer des universités publiques. De plus, comme beaucoup de Japonais, Hana fait un petit boulot le soir pour subvenir à ses besoins. Ensuite, ce film montre le quotidien de nombreux Japonais et notamment leur petit appartement et les rapports impersonnels avec les voisins. Enfin, l'augmentation du nombre de personnes vivant seules et la difficulté de remplir les conditions notamment financières pour élever des enfants entraîne une baisse de la natalité et une remise en cause du modèle familial traditionnel.

D'autre part, les Japonais sont actuellement peu engagés politiquement. Or, notamment dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, de nombreuses manifestations réclamaient un changement du système économique et politique. *Jin-Roh* se déroule dans ce contexte et fait notamment référence à la bombe atomique et à la constitution japonaise, interdisant la formation d'une armée. Pourtant, le scénariste OSHII Mamoru s'affranchit des événements historiques du Japon. Ainsi, sans que cela ne soit très explicite, on comprend que le Japon n'est pas sous domination américaine mais allemande. Les "terroristes" se fondent sur des inspirations démocratiques ou communistes. La jeune fille kamikaze appartient à l'unité anti-lebensraum et fait ainsi référence à l'impérialisme nazi.

Les lieux japonais

Les espaces où se déroulent les films s'articulent essentiellement de manière bipartite : ville-village, espace habité-espace inhabité. Dans la ville, nous pouvons classer les lieux selon cinq fonctions : espace de travail, espace de consommation, espace de détente, espace de communication et espace privé.

Dans le village japonais où Ashitaka vient d’acheter de quoi se nourrir et dans le village des forges de dame Eboshi, les espaces ne sont pas aussi spécialisés. Ashitaka achète son riz à une marchande

assise dans la rue. Miyazaki nous montre les femmes qui travaillent dans les forges, les hommes qui mangent ensemble. Mais il y a une ambiance festive, de détente. Ils chantent, dansent, rient.

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki,* l'université joue un rôle particulièrement important. Il s'agit du lieu de rencontre entre Hana et l'homme-loup. A l'inverse, du village décrit dans *Princesse Mononoke*, il n'y a pas de cloisonnement entre les hommes et les femmes.

Malgré la pression démographique, les Japonais se concentrent sur une partie réduite du Japon. La montagne est pour l'essentiel non habitée. Dans *Les enfants loups Ame et Yuki,* Hana décide de quitter la ville pour la campagne. Elle cherche à retrouver un espace correspondant à la photo des montagnes, d'où vient l'homme-loup.

§2. Les sources pour la constitution d'un univers utopique

Les contes

Les livres illustrés de contes pour enfants fournissent le plus souvent la matière première des dessins animés avec des loups. Mais dans ces films, il ne s'agit pas d'adaptation de conte pour enfants. Cependant, ils permettent une lecture critique ou réflexive de leurs contenus. Dans *Wolf's rain* et *Jin-Roh,* les livres sur les loups sont concrètement représentés et ils dicteront le destin des loups. Kei Amemiya et Kazuki Fuse liront à voix haute le *Petit chaperon rouge*. Le film rejoint le conte lorsque Fuse tue la jeune fille. Dans *Wolf's rain,* les personnages s'intéressent au *Livre de la lune*. Comme il est écrit, les loups ouvriront la porte du paradis et donneront naissance au monde. Cette histoire circule également par voie orale. En effet, dès le premier épisode, un barman raconte cette histoire.

Nous retrouvons également un livre illustré avec un loup dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*. Ame pleure et demande à sa mère pourquoi les loups sont toujours présentés comme de méchants animaux. Ils sont détestés et les gens finissent par les tuer. C'est pour cela qu'Ame dit qu'il ne veut pas être un loup. Dans ce cas, les contes sont utilisés pour souligner l'ignorance et la bêtise des

hommes. A ce propos, lorsqu'Hana découvre que l'homme qu'elle aime peut se transformer en loup, elle se dit que les loups garous qui se transforment les nuits de pleine lune et qui attaquent les personnes n'étaient que des légendes. Le monde est rempli de choses inconnues, se dit-elle.

Les religions, mythes et folklores

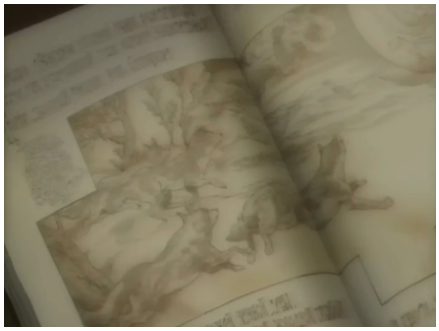
Princesse Mononoke peut se traduire par la princesse des esprits. La référence au folklore japonais est explicite. Le shintoïsme, la religion la plus ancienne du Japon qui s'apparente à de l'animisme, pose le principe que le monde est rempli de dieux, d'esprits appelés kami (神). Au début du film, il est écrit que dans la forêt profonde vivaient les dieux (神々). De nombreux êtres fantastiques sont cités comme les *yasha* (夜叉) qui sont des divinités bouddhiques souvent décrites comme maléfiques et les *kodama* (木霊) qui sont les esprits des arbres.

Wolf's rain fait quelques références aux mythes chrétiens, comme l'apocalypse et le paradis. Mais, il est aussi possible de proposer une interprétation non chrétienne. En effet, il existe un paradis bouddhique, la fin du monde est décrite sur un mode cyclique et le Kojiki, l'équivalent de la genèse pour la religion shintoïste, raconte l'histoire de la création du monde.

Dans *Jin-Roh*, nous avons une référence à la mythologie gréco-romaine. En effet, la force de défense armée se nomme Kerberos c'est-à-dire Cerbère, le chien à trois têtes qui garde la porte des enfers.

Dans *Les enfants loups Ame et Yuki,* Hana apporte des offrandes au renard qui est présenté comme le maître de la montagne. Le renard choisit la pêche pour sa symbolique particulière. Elle est associée à la longévité. A ce propos, des boîtes de pêches apparaissent dans la séquence où Hana est enceinte.

Enfin, relevons que *Jin-Roh* et *Wolf's rain* sont centrés autour d'un livre qui dicte de façon prophétique le déroulement de l'histoire: la version allemande du *Petit chaperon rouge* et le *livre de la lune* (月の書).



épisode 27, 00:09

Mais, les dernières pages du *livre de la lune* sont laissées vierges. Il faudra attendre la fin de la série et que la pluie tombe pour que des dessins de fleurs apparaissent sur ces pages.

La magie et l'alchimie

Dans *Princesse Mononoke,* les pouvoirs d'ordre magique existent. Le chamane lit le destin du héros, Ashitaka. Shishigami le soigne. Dans *Wolf's rain,* il y a plusieurs sortes de rituels qui visent à la création ou à la transformation. Ainsi, pour ouvrir le paradis, les loups tournent autour de Cheza dansant et hurlent à la lune. Un autre exemple est le cercle de nature alchimique invoqué par la noble.



19:48, épisode 25



13:03; épisode 11

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, Hana enseigne une formule magique pour que Yuki ne se transforme pas en louve. Mais, cette formule n'a que la valeur d'un placebo.

Pour revenir à *Wolf's rain*, les pouvoirs technologiques et alchimiques de ce monde se confondent au moins en partie. La création de la fille fleur et l'apparition de deux robots humanoïdes peuvent relever de la science ou de la magie. Il est à noter que d'un point de vue esthétique, elles sont associées à un son aigu ou un cri, décrits comme désagréable, et des lumières ou couleurs fluorescentes.

§3. Le rêves et les hallucinations du loup

La relation au passé

Après l'apparition du titre de *L'appel de la forêt*, le film commence avec un rêve de Buck (02:20 à 04:39). Il rêve de son ancienne vie. Le temps est magnifique. Tout le monde a le sourire. La musique souligne encore l'ambiance idyllique. Dans ce rêve, Buck, qui était endormi dans la propriété de son maître, est réveillé par un papillon. Le papillon est un symbole du rêve. En effet, cet insecte est associé à la fable philosophique de Zhuangzi qui se demande s'il est en train de rêver qu'il est un papillon ou s'il est un papillon qui rêve d'être un homme. Doucement, le rêve se transforme en cauchemar. Buck a confiance et suit un homme qui travaille dans la propriété. La musique s'arrête. Buck est vendu. Une musique psychologique commence. Buck résiste. Le plan de Buck en gros plan tourne de plus en plus vite et Buck se réveille.



04:36

Dans *Jin-Roh,* Fuse est lui aussi obsédé par une scène passée (21:40 à 23:45). La séquence débute sur un plan noir. Fuse est interrogé par une dizaine de juges dont les visages sont cachés en raison du contre jour. La mise en scène dessine très clairement l'infériorité de Fuse. Il est debout, statique,

à une grande distance des juges dans une grande salle dont la lumière découpée par les carreaux des vitres l'enferme. Alors que Fuse est parfois filmé en plongée, les juges, eux, sont en contre plongée. Les questions se font plus pressantes. Le plan se rapproche sur Fuse. On lui demande pourquoi il n'a pas tiré. Un ange passe. Un bruit de combat monte en crescendo. Le silence se fait entendre. Gros plan sur les yeux de Fuse. Il se rappelle.



22:40

La scène où il était en face de la jeune fille se reproduit. Elle a un regard terrifié et ses lèvres tremblent. Contrairement à la séquence originale, Fuse et la jeune fille semblent seuls. Fuse lui demande pourquoi (なぜだ?). Elle ne répond pas. Elle déclenche la bombe et le plan devient blanc comme si l'espace avait été désintégré. Puis, de retour dans la salle, la caméra tourne à toute vitesse sur son axe. Fuse répond qu'il ne comprend pas pourquoi il n'a pas tiré.

Dans ces deux exemples, la mémoire domine Buck et Fuse. Ils sont transportés par elle. Les personnages de *Wolf's rain*, eux aussi, sont rattrapés par leur passé. Cela s'exprime également par le rêve.

La relation au futur

Dans l'épisode 8 de *Wolf's rain,* les rêves de Tsume, Toboe et Hige sont des projections de l'avenir qu'ils désirent, leur définition du paradis. Toboe rêve d'être au coin du feu ou dans un champ de fleurs près de la veille dame qu'il aime comme une mère. Hige rêve d'être avec une meute où il est cajolé par des louves. Tsume rêve d'être en train de chasser dans la montagne.

Dans *L'appel de la forêt*, l'hallucination mystique de Buck près du feu se révèlera être prémonitoire. Les loups qu'ils voient se déplacent exactement comme il le fera lors du combat final avec les meurtriers.



35:32



01:01:41

Une séquence clef de *Jin-Roh* est celle où Fuse est avec la jeune fille et que soudain, il l'a voit se faire dévorer. Cette hallucination qui devient un rêve commence par un ballon qui s'envole (45:43) et se termine par le réveil de Fuse (49:00). Le second plan montre les yeux levés de Fuse. La jeune fille demande d'une voix douce au petit garçon, s'il ne s'est pas fait mal. Puis, Fuse voit son amie dévorée par des loups et déchiquetée par des balles. Cette hallucination est le signe avant coureur de la fin tragique du film.

La relation au présent

Un espace a un statut ambigu dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, il s'agit du champ de fleurs. Cet espace apparaît au début du film, lors du départ du père et à la fin lorsque Ame porte sa mère évanouie. Il s'agit du lieu de rencontre entre Hana et son amant, c'est un espace imaginaire qui n'a pas d'existence réelle, mais qui ponctue le film.

Au cours du film, plusieurs éléments appartenant au monde du rêve et du fantastique s'immiscent dans le monde réel. Après la nuit avec l'homme-loup, Hana se réveille et regarde son amant et vérifie qu'il ne s'est pas évaporé. Il n'a pas disparu. Ce n'était pas un rêve. D'autre part, lorsque Yuki griffe son ami et qu'elle n'a pu s'empêcher de se transformer en louve, un papillon traverse l'écran.

Enfin, troisième exemple, à la fin du film Hana dit en riant que cette histoire était pour elle comme un conte de fée.

Dans *Wolf's rain*, les loups ont l'apparence humaine pour les individus. Mais, cela n'est qu'une illusion. Par exemple, les traces qu'ils laissent sont des traces de loups et non d'humains. Les animaux eux ne sont pas dupés par les loups. De plus, certaines personnes parviennent à les reconnaitre. C'est notamment le cas du chasseur. Une interprétation que nous pouvons proposer est qu'en étant proche des animaux, le chasseur parvient à voir avec leurs yeux.

Dans *Princesse Mononoke*, Ashitaka a un sens particulier, un peu comme s'il avait des visions. Ainsi, lorsque les hommes du village lui racontent comment dame Eboshi a fait fuir les animaux et les dieux sangliers pour s'approprier le domaine, Ashitaka voit la scène.



56:14

De même, il a des visions de la princesse Mononoke en train d'arriver au village et il la voit se battre. Sa pensée se met littéralement en image.

Section 3. La mise en rapport des dimensions

§1. Un monde distant et inaccessible

Le regard marque la séparation des mondes

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki,* Ame et sa mère vont voir un loup qui est en captivité. C'est un vieux loup en cage. Hana demande au loup des conseils pour élever son enfant. Celui-ci les regarde et semble être en relation avec eux, notamment grâce aux mouvements de ses yeux. Mais, il se détourne. Dans tout le film, aucune interaction concrète avec un loup ne sera présentée.

Dans *Wolf's rain*, la fille fleur, Cheza, est à plusieurs reprises à l'intérieur d'une sorte d'aquarium. Elle semble endormie. Elle est aussi éteinte. Fuse a beau toucher la vitre qui les sépare, il n'y a aucune réaction (épisode 25, 25:54).

Dans *Jin-Roh*, les loups empaillés dans le musée sont comme figés dans une dimension hors du temps. Le loup hurle, mais il reste silencieux.



28:26

De même, la venue du dieu cerf, Shishigami, est ressentie comme celle d'un être appartenant à un temps suspendu. Il marche sur l'eau. La princesse Mononoke le nomme. Shishigami la regarde et sort du champ sans un bruit.



1:12:50

Le regard exprimant l'admiration

Lorsqu'Ashitaka voit pour la première fois le dieu cerf, son souffle est coupé et il regarde fixement vers un point lumineux. La caméra s'avance et Shishigami apparaît provoquant une grande excitation au niveau de son membre contaminé par la colère du dieu sanglier.

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, la mère de Yuki et le renard se rencontrent. Ce dernier est placé en hauteur. Il est le maître de la forêt et Yuki prendra sa place à la fin du film. Le renard a un regard pénétrant. Lorsque Hana le voit elle pousse un bruit malgré elle, signifiant ainsi son admiration. Puis, elle se reprend et lui offre de la nourriture.

La distance et le désir

La première rencontre entre Kiba et Cheza (épisode 7, 13:00 à 14:42) exprime parfaitement la relation entre regard, distance et désir. Entre la personne qui regarde et l'objet il y a une distance, un manque nécessaire au désir. La séquence commence par un plan subjectif de Kiba qui balaie l'espace de gauche à droite. Il voit au loin une forme. Le deuxième plan montre la réaction de Kiba. Puis, le troisième plan est un traveling de bas en haut, commençant par un plan rapproché au niveau des pieds de la jeune fille jusqu'à son visage. Le fait de prendre du temps avant de montrer le visage permet de faire monter le suspens et l'excitation. Un autre intérêt de procéder de la sorte est de souligner qu'en tant que fille fleur, elle absorbe l'eau par la racine. Puis, elle le regarde sans dire un mot. De même, Kiba ne dit rien et se rapproche lentement d'elle. Ils sont réunis dans un même plan avec des fleurs au premier plan. Il l'a rejoint dans l'eau. Puis, dans un autre plan, il prend l'apparence de loup. Ils se serrent l'un contre l'autre.

Dans *Jin-Roh*, le regard et le désir s'établissent sous le signe de l'interdit. Le loup ne peut rejoindre la petit chaperon rouge sans que celle-ci soit dévorée (46:50 à 49:00). Dans la séquence où Fuse rêve de poursuivre le Chaperon rouge dans les égouts. Il est perdu mais un loup s'approche d'une grille et attire l'attention de Fuse. La jeune femme réapparait à la lumière. Fuse veut rentrer mais la porte est fermée. La jeune fille s'enfuie. Mais, Fuse lui demande d'attendre car il a une question à lui poser. Elle s'arrête, se retourne. Le nouveau Petit chaperon rouge la remplace et lui répond qu'il ne doit pas venir. La porte s'ouvre toute seule et Fuse entre doucement. Les loups se faufilent et dévorent la jeune fille sous les cris de Fuse qui demande à ce qu'ils s'arrêtent. Plus il essaie de s'approcher plus ils s'éloignent.



47:12

§2. La dimension intime du loup

Le loup interférant à partir d'une dimension propre

Dans les films étudiés, la technique des points de vue subjectifs est utilisée afin de laisser entrevoir le monde du loup. Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les points de vue servent notamment à faire ressentir la vitesse et faire partager les découvertes.

Le film dont l'utilisation des plans subjectifs est le plus significatif, est très certainement *Jin-Roh*. Les lunettes infrarouges des soldats-loups leur fait voir le monde en rouge. Leur masque leur donne une respiration lente et profonde comme s'ils étaient des plongeurs ou des scaphandriers. Ainsi, ils sont comme coupés du monde. Selon nous, OSHII Mamoru qui a développé le personnage dans

plusieurs films fait référence sans nul doute au film *La jetée* de Chris Marker[52]. Dans ce film se déroulant dans un monde post-apocalyptique, un homme subit une sorte d'opération chirurgicale pour être envoyé vers le passé. Son âme voyage mais son corps reste dans le présent.

Si l'on transpose ce modèle de la métempsychose sur le film *Jin-Roh*, les soldats loups peuvent être regardés comme des corps vides contrôlés à distance. En effet, ils ne laissent pas transparaître leur humanité. Le personnage de Fuse pourrait ainsi être considéré comme un voyageur inter dimensionnel qui a oublié d'où il vient. Il a des doutes sur sa véritable nature, est-il un homme parmi les loups ?

Des dimensions inaccessibles pour les hommes

La communion entre le spectateur et le loup est limitée. Par leur grande sensibilité, les loups réagissent à des stimuli inaccessibles pour l'homme. Ainsi, ils ont une ouïe et un odorat très développés. Cela a une véritable influence dans les films. Ainsi, les ennemis de princesse Mononoke et de ses alliés produisent une odeur pour désorienter les loups. Dans *Wolf's rain*, Hige est le personnage qui est réputé pour son odorat. Il parvient par exemple à repérer un animal mort dont les loups pourront se nourrir (épisode 4).

D'autre part, les loups sont sensibles aux ondes ou à des dimensions inaccessibles pour le spectateur. Pour l'exprimer, les auteurs de *Wolf's rain* font vibrer l'eau d'un verre et filment le visage du loup et de Cheza pour montrer leurs réactions face à une chose indescriptible exprimée indirectement par ces vibrations.

[52] OSHII explique dans de plusieurs interview que ce film a été une de ses expériences esthétiques les plus fortes.



épisode 1, 14:3

Enfin, la température, la douleur, la soif, les sensations tactiles et les goûts de ce que mangent les loups ne peuvent pas être communiqués via le média audiovisuel. En tant que spectateur ce sont des dimensions qui demeurent inconnues. Pourtant, elles expliquent les comportements et l'actions des loups.

§3. La rencontre des mondes

La projection

L'autre peut faire office de miroir. Dans *Jin-Roh*, Fuse fait un rêve ou hallucine. Il se voit au milieu des loups. Le loup qui le regarde ne serait-il pas lui même?



48:58

Dans *Wolf's rain*, la reconnaissance peut être l'identité loup de Blue qui est dévoilée par Cheza. Blue regarde fixement Cheza et parviendra à comprendre qu'elle aussi est un loup.

La croisée des regards et l'établissement des rôles

L'enjeu est la reconnaissance par l'autre de son identité. Ainsi, lorsque l'homme-loup se transforme devant Hana, il lui demande ce qu'elle voit. C'est le regard d'Hana qui dicte à l'homme-loup qui il

est. Il a peur d'être vu comme un monstre. Mais, elle lui répond qu'elle n'a pas peur parce qu'elle a confiance en lui (あなただから).

Dans *Wolf's rain*, la rencontre entre Kiba et Tsume a comme effet de révéler leur identité partagée. Kiba, après avoir attaqué les hommes qui s'approchaient de lui, s'éloigne avec Tsume et se retrouve seul avec lui. La séquence (9:10 à 9:55) commence par Tsume en apparence humaine de dos qui se retourne. Le deuxième plan est un plan moyen de Kiba. Avec ces deux premiers plans, nous passons d'une subjectivité à l'autre. Puis, il y a un gros plan sur la gueule de Kiba. Par un travelling, la caméra tourne autour de lui et révèle la véritable forme de Tsume. Il est également un loup. Mais, le réalisateur choisit de nous montrer Tsume sous l'apparence humaine. Cela traduit un changement d'état d'esprit entre Tsume et Kiba à ce moment du récit. Kiba, par fierté, refuse de quitter son apparence de loup et de se comporter différemment que lorsqu'il était à l'état sauvage. Une confrontation éclate.



Episode 1, 9:18



Episode 1, 9:26

Dans *Jin-Roh*, alors qu'Amemiya et Fuse s'embrassent et expriment leur affection réciproque, ils vont changer de rôle et devenir la victime et l'agresseur, le Petit chaperon rouge et le loup. Le cadre change. Ils sont dans les égouts décrits comme une forêt. Leurs voix raisonnent. Il fait sombre. Les autres membres de la brigade des loups apparaissent. Fuse rejoint sa meute. Après avoir mis son équipement et après que le chef de la section ait expliqué à la jeune fille qu'ils ne sont pas des hommes mais des loups, Amemiya comprend que devant elle se dresse un loup. C'est alors que les

yeux de Fuse deviennent rouge et qu'il tient en joue Amemiya. A ce moment là, elle joue le rôle du Petit chaperon rouge. Pour renforcer la relation identitaire entre eux, le réalisateur OKIURA Hiroyuki part d'un gros plan sur le visage de Fuse et fait un zoom arrière brusque.



1:23:45



1:23:48

Le rire comme signifiant la rencontre entre des mondes différents

Dans *Princesse Mononoke*, Ashitaka est un personnage qui rencontre différents mondes. Il apporte avec lui une vision pure, directe et convaincue de la vie qui fait rire deux personnages appartenant à deux mondes opposés. Lorsqu'il s'entretient avec dame Eboshi, elle lui demande ce qu'il compte faire lorsqu'il aura compris d'où vient la pierre qu'il présente comme l'origine de son mal, Ashitaka répond qu'il s'est engagé à porter un regard sur le monde qui ne soit pas brouillé par la haine, littéralement établir un regard sans nuage (曇り無き眼で見定め決める). Sa réponse l'a fait rire car Ashitaka fait chanceler la vision belliqueuse du monde de dame Eboshi. De même, lorsqu'Ashitaka débat avec Moro, il pose le problème du futur de la princesse d'une manière étonnante en répondant qu'il ne sait pas s'il parviendra à la sauver, mais qu'ils pourront vivre ensemble. Moro éclate de rire car cela remet en cause les lois dites de la nature où il faut tuer ou être tué. Mais, Ashitaka soutient un monde en paix où les intérêts des hommes et des êtres de la montagne seraient conciliables.



37:50



1:21:40

HOSADA Mamoru utilise également le rire pour marquer un contraste entre les mondes et paradoxalement réunir les protagonistes du film. Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki* (52:34 à 53:10) Hana remercie le voisin de l'avoir conseillé sur la manière de cultiver son jardin. Ce voisin est âgé, parle de manière sèche et a constamment l'air énervé. Il est en quelque sorte l'opposé d'Hana qui sourit en permanence. La séquence est composée de six plans dont les cinq premiers sont des plans subjectifs qui se succèdent en champ contre champ à 180 degrés. Ceci marque clairement l'opposition entre les deux visions du monde. Hana a décidé de sourire face aux obstacles de la vie et le vieil homme semble avoir comme principe de vie de ne jamais laisser paraître des émotions douces car cela serait une marque de faiblesse. La séquence met en évidence le fait que les deux personnages jouent avec des règles différentes. Mais, cela ne les empêche pas de s'apprécier. Le dernier plan les réunit.

Chapitre 3. La voie du loup

Section 1. Le déchirement du loup

§1. Le doute

L'angoisse existentielle

La princesse Mononoke a l'apparence d'un personnage sûr de lui. Pourtant, il y a un décalage entre ses actions et ses paroles. Elle dit qu'elle va tuer Ashitaka parce qu'il l'a empêchée de se venger de dame Eboshi. Mais, elle le sauve en l'emmenant vers Shishigami. Elle dit qu'elle déteste les humains, mais elle accepte la pierre précieuse d'Ashitaka qu'elle porte en pendentif. Puis, déçue d'Ashitaka qui protège Dame Eboshi, elle l'arrache de colère pour le lui rendre. Pourtant, elle se laisse consoler.

Entre les différents films, *Jin-Roh* est le plus fondamentalement centré sur ce mal-être et ce doute qui perturbent le cours naturel des choses. Fuse est un prédateur. Pourtant, il hésite à tirer. Il tombe dans la spirale du "pourquoi". Le visage de ce Petit chaperon rouge l'obsède et le pétrifie. Fuse est présenté comme un personnage taciturne, parlant peu, ne riant jamais. Il a souvent les yeux baissés et ne fait pas de gestes superflus. Il semble constamment perdu dans ses pensées. Dans une scène où il est avec un soi-disant ami, il est comparé à ces loups empaillés.



29:25

De plus, Fuse apparaît plusieurs fois immobile dans un tramway. Les personnages d'OSHII Mamoru prennent souvent ce moyen de locomotion. Dans une interview[53], le réalisateur explique que lorsqu'il était à Kobe, il restait de longues heures dans le tramway sans raison particulière. Le tramway est alors traité comme s'il était un moyen de locomotion qui ne menait nulle part et qui tournerait en rond.

Wolf's rain reprend le thème de l'angoisse existentielle de manière tout à fait patente. Les premiers et les derniers mots de Kiba soulignent l'absurdité de sa quête. "Il n'y a pas de paradis[54]". Le refrain du générique répète le mot "stray" (errer). En effet, nos personnages errent, s'égarent. Ce générique les présente dans une ville contemporaine sous un ciel gris et pluvieux. Les personnages se croisent mais s'ignorent.

Un des thèmes principaux de *Les enfants loups, Ame et Yuki,* est l'ignorance de ce qu'il faut faire pour vivre et grandir. Hana cherche dans les livres et fait des recherches pour trouver les réponses. Mais, quelques fois, les réponses ne sont pas écrites à l'avance. Ame est un garçon timide et peu sociable. Il n'est jamais présenté avec des amis de son âge et sèchera l'école. Yuki, quant à elle, fait plusieurs expériences où la réaction de ses camarades lui fait honte. Personne ne joue avec des serpents ou ne collectionne les squelettes comme elle le fait.

Le loup solitaire

Le loup n'est pas un être sociable. Il ne donne pas sa confiance facilement. Dans *L'appel de la forêt*, la première rencontre entre Buck et un loup est difficile. Celui-ci fuit et grogne. Dans *Princesse Mononoke*, Ashitaka est rejeté de multiples fois par la princesse Mononoke et elle tente de le tuer à

[53] Avalon, Deus ex machina, Making of d'Avalon, « la ligne de train que je prenais était une ligne circulaire, sans terminus. Je restais souvent assis dans le train sans descendre, pensant presque tous les jours à la même chose. J'imaginais par exemple que l'humanité toute entière avait disparu de la planète et que je vivais tout seul dans une ville déserte. Je me demandais alors avec beaucoup d'amusement où dormir, où aller, que faire.
Plus tard, ces songes donneraient naissance à un film. » Studiocanal [éd.] : Universal pictures video France [distrib.], 2002

[54]楽園なんてきっとなにもないんだ

plusieurs reprises. De plus, un des deux loups qui accompagne la princesse attrape la tête d'Ashitaka avec ses crocs.

Le film *Jin-Roh* débute avec les mots suivant: "Cette chose (ou cette personne) est comme un loup. Elle est un loup. Donc, il faut la bannir[55]." Le ton est donné. Un des thèmes sous-jacents du film est l'exclusion de celui considéré comme intrus. En effet, le héros est souvent seul. Lorsque des coéquipiers cherchent un dernier joueur de mah-jong, ils le regardent puis passent leur chemin.

Enfin, la question du "chez soi", le kaeru basho (帰る場所) littéralement le lieu où retourner ou le ou bien trouver un lieu, ibasho(居場所) est également primordial dans ces films. Ainsi, Fuse explique la raison pour laquelle il a intégré l'unité spéciale : il lui semble avoir trouvé un chez soi. De même, l'homme loup de *Les enfants loups Ame et Yuki* avoue à Hana qu'il désirerait avec un chez lui.

Enfin, notons que ces films utilisent le concept de nakama(仲間)qui désigne un membre d'une unité ou d'un groupe comme un collègue, un ami ou un individu d'une espèce animale. Ce qui a une importance pour se situer sur un plan identitaire.

Se reconnaître dans le miroir

Dans *L'appel de la forêt*, deux plans se répondent au début et à la fin du film. En effet, l'image de Buck se reflète dans l'eau. Il s'agit des mêmes traits. Pourtant, le personnage a changé. Ce n'est plus le même Buck.

Dans *Jin-Roh*, le premier objet qui fait office de miroir est la vitre qui sépare les loups empaillés et Fuse dans le musée. Plus tard dans un rêve, Fuse se situera au milieu d'eux. Il se réveille en sursaut et se regarde dans la glace.

[55] その者は狼のようなものである。その者は狼である。その故に追放された者である。

De même, la personnalité de Yuki évolue tout au long du film. Elle apparaît à trois reprises dans le même miroir. Cela marquera trois étapes de sa personnalité. La première fois, elle se comportait encore comme une petite enfant louve. Puis, elle décide de ne plus se transformer en loup et de devenir sociable. Mais, la venue du nouvel élève l'intimide. Elle l'évite. Enfin, la troisième fois que Yuki se reflète dans ce même miroir, elle se projette et souhaite devenir adulte rapidement.



1:00:46



1:09:43



1:38:52

§2. Le conflit

Des personnages de forme humaine que se reconnaissent dans les loups et s'opposent aux hommes

Princesse Mononoke, Fuse et Kiba ont un point commun. Ils prennent l'apparence d'être humain, mais ils ne se reconnaissent aucunement comme tel. Ils n'hésitent pas à les tuer si nécessaire. Ils ont un esprit prédateur.

Il faut aller plus loin dans le film pour voir que la princesse, Fuse et Kiba prennent les loups comme modèles. Les deux *alter ego* de Princesse Mononoke sont les deux enfants loups. Ils sont comme des frères pour elle. Fuse, lui, s'identifie aux guerriers de la brigade des loups.

L'impact des personnages médiateurs entre le loup et le non-loup

Les personnages de ces films sont généralement catégorisés parmi les hommes ou bien parmi les loups. Mais, certains personnages sont mixtes et jouent le rôle de médiateur.

Ashitaka est un personnage ambigu. Jiko s'exclamera, d'ailleurs un moment en parlant d'Ashitaka "Mais de quel côté est-il donc?". Il se désigne toujours comme étant un être humain. Pourtant, il a une relation fusionnelle avec son animal, Yakuru. Il porte, d'ailleurs, des vêtements qui rappellent les cornes de Yakuru.



13:34

La relation particulière d'Ashitaka avec les animaux ramène au personnage de Nausicaa. C'est un trait qu'il partage avec la princesse Mononoke. Un autre point commun entre ces deux personnages

est leur franchise et leur pureté. Ashitaka sera même accepté par les loups et dormira dans leur repère. D'un autre côté, il a plusieurs relations courtoises avec des individus. SUGAWA Akiko[56] , dans une analyse comparative des œuvres de Miyazaki, montre l'importance portée au partage du repas afin de créer des liens, une familiarité, entre les personnages. A ce propos, dans le film, Ashitaka mange avec Jiko et avec les hommes du village de Dame Eboshi.

Miyazaki exprime la multiplicité des individus via l'incorporation de force indépendante à l'intérieur des personnages. En effet, nous voyons que le bras d'Ashitaka ne lui appartient plus vraiment. Il est contrôlé par l'esprit maléfique qui vit dans son bras et qui se répand lentement dans son corps. Dans une scène, un cœur distinct du sien bat dans son bras. Dans une autre, il est obligé de bloquer cette main dont il perd le contrôle.

Mais, cela concerne également d'autres personnages comme dame Eboshi et princesse Mononoke. Miyazaki met en évidence ce point dans la scène où les deux femmes sont interrompues dans leur combat par Ashitaka (50:00 à 51:30).



51:05

Il affirme qu'elles sont manipulées par un esprit démoniaque, un yasha (夜叉). Des sortes de serpents noirs entourent le bras d'Ashitaka. C'est pourquoi le subordonné de Dame Eboshi pense à voix haute qu'Ashitaka fait également partie des Mononokes. Ils désignent des esprits qui sont parfois l'expression d'une malédiction (呪い)

[56] Sugawa, A. (2013). eizouronron anime wo yomu [Théories cinématographiques, lire l'animation japonaise]. In M. &. Koyama, *anime kenkyuu nyuumon [Introduction à la recherche en animation]* (pp. 47-75). Gendai shokan., P.61-62

Notre voulons montrer que les personnages sont multiples, habités d'une entité indépendante qui a sa volonté propre. De plus, l'opposition entre la princesse et Dame Eboshi ne se fait pas sur un mode manichéen mais au contraire complémentaire. En référence au symbole du ying et du yang, chacune peut trouver la partie manquante d'elle-même dans l'autre. Les deux personnages sont cruels, l'une à l'égard de la nature, l'autre à l'égard des hommes et inversement. Chacune de ces femmes fait preuve de bonté, l'une à l'égard des esprits de la montagne et l'autre face aux exclus de la société : les prostituées et les lépreux. Leurs cultures diffèrent. L'une suit les codes du monde sauvage et l'autre a des manières distinguées. Mais, si la forme change le fond est le même. Elles ont une pureté et une franchise naturelles dans leurs actes. Elles se complètent. Il y a du loup chez dame Eboshi et de l'humain chez princesse Mononoke.

A la fin du film, contrairement au modèle hollywoodien où les amants vivent ensemble, la princesse ne peut pardonner aux hommes et reste au plus profond d'elle même une louve. Mais, bien qu'Ashitaka soit humain, ils pourront se retrouver dans la montagne.

Dans le film *Les enfants loups, Ame et Yuki*, la maman, Hana, joue également le rôle de médiatrice. Elle se sent proche des loups puisqu'elle a eu des enfants avec un homme-loup. Elle se comporte quelques fois un peu comme une louve. Quand par exemple, elle court dans les bois avec ses enfants. De plus, elle parle avec respect au loup en cage et au renard.

Enfin, le souhait d'Hana est de créer les meilleures conditions pour que ses enfants puissent faire leurs propres choix, et choisir de vivre comme des loups ou comme des humains.

L'évolution du personnage au travers la structure narrative de la quête héroïque

Selon la logique des récits à quête développé notamment par Joseph Campbell, le personnage principal devient à travers le récit, selon un schéma de parcours initiatique, le héros qui se cachait en lui.

Ce schéma s'applique notamment au personnage de Buck dans *L'appel de la forêt*, à Ame dans *Les enfants loups, Ame et Yuki* et Fuse dans *Jin-Roh* qui parviendront à devenir le loup qu'ils ont toujours été.

Ainsi, Buck est amené à évoluer en raison des nouvelles circonstances qui se présentent. Il était à l'origine un simple animal de compagnie qui appréciait les hommes. Puis, il a appris à se méfier d'eux et à collaborer avec d'autres chiens. Buck les défend lorsqu'ils sont attaqués par des loups.

Puis, la lutte de pouvoir avec le chien Spitz pour être le meneur du groupe va permettre à Buck de ressentir plus distinctement son instinct sauvage.

Thornton est un homme juste qui libère Buck de son fardeau de chien de traîneau. Entre cet homme et Buck va naître une amitié. Buck sera alors traité comme un être humain. Nous pouvons, par exemple, le constater dans cette scène où Northon demande conseil à Buck au Poker.



44:19

Puis, pour aider son maître, Buck tire un traîneau extrêmement lourd. Il s'effondre mais parvient à réussir cette nouvelle épreuve.

Il en suivra une nouvelle transformation. Buck rejoindra la meute de loups. Dans une séquence qui n'apparait pas dans le livre de Jack London, les loups assisteront à une lutte à mort entre Buck et un membre de la meute. Ayant survécu, Buck devient le meneur des loups.

Décisions et sacrifices

Choisir implique le plus souvent des sacrifices. Les compromis ne sont pas toujours acceptables. Ainsi, dans *L'appel de la forêt*, Buck doit choisir entre sa vie avec les hommes ou avec les loups. Les loups l'appellent. Buck se dirige vers eux. Thornton l'interpelle. Buck s'arrête.



57:42

Après un temps, Thornton ferme les yeux en souriant et libère Buck. Puis, le réalisateur zoome sur Thornton et sa voix intérieure dit qu'on ne peut rien faire contre l'appel de la forêt. Cela se révèlera être la dernière interaction entre les deux amis.

Dans la dernière séquence de *Jin-Roh*, il est demandé à Fuse de supprimer la femme qu'il aime. L'explication symbolique de cet acte est qu'Amemiya appartient au monde des humains et que Fuse appartient à celui des loups. Le compromis est impossible.

De même, dans *Les enfants loups, Ame et Yuki,* Ame choisit de devenir un animal sauvage et de remplacer le renard dans ses fonctions de protecteur de la montagne. Le prix à payer est qu'il ne reverra peut-être plus sa mère et sa sœur.

Il est possible de conclure de ces observations que si le loup est un personnage complexe et donc pluriel, il se distingue radicalement de ce qu'il n'est pas. En d'autre terme, une décision implique une création et une destruction, son devenir et son passé.

§3. Le déploiement

La relation intime avec la mort

L'expression latine Homo homini lupus (l'homme est un loup pour l'homme) rendu célèbre par Thomas Hobbes se fonde sur une représentation du loup qui serait par nature meurtrier. *Jin-Roh* peut être considéré comme une expression de cette vision destructrice du loup. De plus, dans *L'appel de la forêt*, l'environnement du grand nord est inhospitalier. Le froid assaille les chiens et les hommes et un instant d'inattention peut être fatal comme dans la scène où une meute de loup se jette sur un chien de traîneau.

Pourtant, contrairement à une vision moraliste, la description du loup dans ces films est celle d'un animal sauvage obéissant à la loi de la nature et non d'un être diabolique, gratuitement méchant. Il se protège ou il tue pour se nourrir. Dans *Wolf's rain*, les loups sont les protecteurs de la fille-fleur Cheza et ils tuent pour remplir leur rôle. Les loups de *Princesse Mononoke* sont les gardiens de la nature et du dieu cerf qui symbolise la spiritualité de la nature.

Jin-Roh est une exception car il se base sur le conte européen du Petit chaperon rouge et exploite à son compte la croyance populaire du loup anthropophage. Mais le loup n'attaque pas gratuitement les hommes et ne cherche pas à les dévorer.

Les loups ont également un rôle punitif. La mère de Princesse Mononoke arrache un bras à Dame Eboshi. Ashitaka répond à San que Moro a assouvi sa vengeance (モロが仇をうった). Ce n'est pas une vengeance égoïste, mais l'établissement d'une justice exécutée au nom de la forêt et de Shishigami.

La mort plane constamment dans ces films. Par exemple, dans la seconde partie de *L'appel de la forêt*, les chiens de traîneau changent de propriétaire. Ils doivent faire des efforts disproportionnés et sont mal nourris. Dans cette scène (39:45 à 41:00), la musique décrit la souffrance physique et psychologique des chiens. La partie de la composition qui monte vers les aigus est comme une complainte. Un gros plan sur la marche pénible de Buck souligne la dureté de la tâche. Les chiens s'effondrent les uns après les autres et sont jetés dans le précipice. Dans ce voyage en enfer, les routes sont escarpées et l'espace est glacé. Durant tout le film, le crédo pourrait être "tuer ou être tué", "résister ou être supprimé".



40:10

Dans ces films, la relation entre le loup et la mort s'accompagne souvent de la nuit ou de la pluie. Le père d'Ame et Yuki est retrouvé mort sous la pluie. La princesse Mononoke attaque le village la nuit. Les hommes loups de *Jin-Roh* ne chassent que la nuit.

Le rapport privilégié avec le ciel

Dans *L'appel de la forêt*, lorsque les loups et les chiens se battent, ils se propulsent dans les airs pour attaquer. Les animaux se rencontrent en plein vol. Buck et Spitz trouve l'occasion de se battre à mort après avoir chassé un lapin (29:15 à 31:15). Buck se lance dans les airs pour attraper sa proie, mais Spike s'en saisit. Il s'ensuit un combat à mort dont le moment déterminant de la confrontation se passe dans les airs. De même, Buck donne le coup de grâce comme s'il était un oiseau lors du combat avec un loup de la meute.


30:17


30:32


56:54

Les loups dans *Princesse Mononoke* sont également traités comme des animaux célestes. Dans la séquence où la princesse attaque le village de dame Eboshi, elle se déplace en étant sur le dos d'un de ses frères loups à toute allure. Pour marquer, une impression de vitesse, des lignes prolongent le corps de la princesse.


45:42

Le bruit de l'air siffle et rappelle le son comme si nous étions dans un deltaplane. D'ailleurs, la fourrure de la princesse fait penser à des ailes. Elle est projetée en l'air


45:50

Enfin, la princesse se situe en hauteur et descend attaquer dame Eboshi, telle un aigle se jetant sur sa proie. De plus, le plan filmé en contre-plongée, le vent et la fumée qui font penser à un nuage, nous conduisent à situer symboliquement la princesse dans le ciel.



47:58

Dans *Wolf's rain,* les loups peuvent se projeter dans les airs. Ainsi, ils peuvent escalader des immeubles et s'enfuir vers le ciel.



12:23



12:25

Plusieurs gros plans de la gueule de Kiba le montre visant les sommets. Ceci donne l'illusion que Kiba est en train de s'envoler vers la lune, le ciel et le paradis



18:49, épisode 4



épisode 28

L'illumination

Dans *Wolf's rain*, le dernier plan du film peut laisser perplexe. Après plus de six heures d'aventure, nos héros retrouvent une forme humaine dans la ville qui apparaît dans le générique. Il semble avoir tout oublié. Mais, Kiba filmé de dos, se met à courir. A ce moment là, le son environnant diminue et le son des pas de Kiba résonne. Il reproduit le geste du générique en marchant dans

une flac d'eau. La boucle est bouclée. Le film est terminé. Le générique de fin défile en reprenant la musique du début des épisodes. Selon nous, Albert Camus peut nous offrir une interprétation satisfaisante de cette scène. Dans *Le mythe de Sisyphe*, il pose la question du suicide et propose une vision positive de ce mythe en déclarant qu'il faut accepter en connaissance de cause l'absurdité de la vie afin de prendre le pas sur son destin et de gagner sa liberté.

Dans Les *enfants loups, Ame et Yuki,* l'acmé du film advient lorsqu'Ame et sa mère se disent adieu. Au levé du soleil, Ame en haut de la montagne pousse un hurlement et traverse la cascade. C'est la renaissance, l'apothéose.

Notons que dans la mythologie japonaise, le soleil, la lune et la cascade sont des kamis, des entités religieuses.

Dans *L'appel de la forêt*, nous pouvons recourir à une interprétation religieuse non seulement shintoïste mais également confucianiste et bouddhique. Par exemple, Confucius a écrit que "les animaux peuvent atteindre l'illumination[57]". De plus, les animaux et les végétaux possèdent comme les hommes l'empreinte de Buddha[58]. Le film se termine par l'aboutissement du chemin initiatique de Buck et la musique de fin est une ode en son honneur. Le film s'arrête sur le hurlement à la lune de ce dernier.

[57] Bulliet, R. W. (2005). *Hunters, Herders, and Hamburgers.* Columbia University Press, P.214
[58] Walker, B. L. (2005). *The lost wolves of Japan.* University of Washington press.P.63



01:02:38



01:02:46



01:03:37



dernière image du film

Section 2. Le loup, révélateur de la beauté et de l'éphémère

§1. Purifier pour retarder la mort

La contamination et l'eau comme remède

Tout d'abord, la couleur noire symbolise la saleté et le blanc la propreté. Ainsi, l'eau a comme fonction de nettoyer, de calmer ou de retarder la contamination. Le bras d'Ashitaka est couvert d'une tache noire qui se répand au fur à mesure sur tout son corps. Le premier geste du chamane du village est de mettre de l'eau sur son bras. Ensuite, lorsqu'il aura une crise de douleur au niveau de son bras, il le mettra dans l'eau. Cette contamination est chaude et elle est vivante. Le bras d'Ashitaka est un moment entouré de serpents et la malédiction prend également la forme de vers qui grouillent et pénètrent les corps.


51:11


01:44:11

Le sang a également un rapport avec l'impureté. La princesse Mononoke aspire le sang de Moro selon un principe identique à la purge pratiquée par les médecins de l'ancien régime. Dans *L'appel de la forêt* et dans *Wolf's rain*, les loups lèchent la blessure de leurs compagnons pour les soigner.

La souillure et la pollution affectent également une totalité, un monde.


01:57:32

Ainsi, lorsque Shishigami cherche sa tête, son corps pollué se répandant partout. Apaisé, le dieu se laissera tomber dans le lac.

De même, le monde de *Wolf's rain* est présenté comme décadent, gris et sale. La pluie des loups (wolf's rain) a sans nul doute la fonction de purifier les hommes.

Le poison

Tout d'abord, la question de comment se nourrir et s'abreuver est clairement posée dans les cinq films étudiés.

A la fin de la séquence où Buck se fait violemment malmener, l'homme lui propose de l'eau. Lorsqu'Ashitaka porte un des hommes de dame Eboshi blessé à la tête, il lui propose de l'eau également. En somme, l'eau est couramment vue comme le remède contre les maux.

D'autre part, les questions de goût et de cuisine sont intégrées aux films. Par exemple, Kiba trouve que le hot-dog a un mauvais goût (épisode 2). Hana et l'homme-loup se font mutuellement découvrir des recettes.

Mais, le premier enjeu est de ne pas être empoisonné. Hana découvre Yuki en train de vomir car elle a mangé de la lessive. Dans *Wolf's rain*, l'intérieur de l'insecte au sujet duquel les loups se demandaient s'il était comestible, est rempli d'un liquide verdâtre. De même, Darcia vomit du poison vert.


épisode 10, 03:51


épisode 30, 13:43

Dans *Princesse Mononoke,* les orangs outangs (猩々) veulent manger Ashitaka car ils soutiennent qu'ils pourront ainsi acquérir la puissance des hommes. Mais la princesse leur affirme qu'ils ne pourront s'approprier la force des hommes ainsi. De plus, leur sang se souillerait. (血が汚れるだけだ).

L'eau en tant que moyen d'expiation

Darcia, le noble transformé en loup n'étant pas protégé par la fleur, disparaît lorsqu'il pose le pied sur l'eau à la toute fin de *Wolf's rain.* Seul reste son œil de loup qui est de la même couleur que les yeux du loup blanc, Kiba.

La séquence du combat entre Buck et Spitz dans *L'appel de la forêt* utilise l'épreuve de l'eau comme une ordalie où l'animal considéré comme impur recevra le châtiment divin. Buck est attrapé à la gorge et Spitz lui met la tête sous l'eau. Il est secoué comme du linge sale. Mais, il réussit à se débattre et à donner le coup de grâce à Spitz dont le corps est emporté par les eaux.


30:07


30:43

§2. La poignance du temps qui passe

L'impuissance face au temps

Le temps est comme du sable qui glisse entre les doigts des hommes. Pour exprimer, la supériorité de la nature face aux tentatives volontaires des protagonistes principaux, les auteurs effacent ou affaiblissent une dimension de leur réalité. Ce manque de plénitude contraste avec le caractère implacable de la force des choses.

La poésie de *L'appel de la forêt* est dominée par l'utilisation des hurlements. Après la mort de Spitz, Buck hurle en étant pratiquement immobile (30:47 à 31:16). Il est en communion avec la nature. Pour l'exprimer, le réalisateur MORISHITA fait succéder en fondu enchaîné cinq plans de Buck en zoom arrière. Buck ne représente plus qu'un point dans le paysage au dernier plan.

OKAMURA, le réalisateur de *Wolf's rain*, a constitué le générique de fin comme une longue course infinie de Kiba. Pour exprimer une forme d'impuissance face au temps qui passe. Kiba court au ralenti. Le paysage de fond et la lumière change lentement.



De même, la nature traverse Buck translucide qui court mais ne bouge pas. L'expérience de la nature l'habite toujours davantage. Petit à petit, il retrouvera la mémoire de ses vies passées en tant qu'animal sauvage.



23:10

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, la mort du père se fait sans adieu. Hana rêve de lui dans ce champ de fleur où ils se sont rencontrés au début du film. Il part. Elle l'appelle. Mais, le son est absent. Il est remplacé par le bruit des gouttes d'eau qui tombent.

La séquence de l'idylle amoureux dans *Les enfants loups Ame et Yuki*

Après la séquence où l'homme loup dévoile son identité et passe la nuit avec Hana, elle se réveille au petit matin et le regarde. La mort du père suit rapidement la séquence que nous allons étudier et marque la fin d’une idylle qui littéralement n'aura duré que cinq minutes. Il meurt sans véritable

raison, et sans véritable justification. C'est un parti pris extrêmement rare au cinéma que de faire disparaître un personnage ainsi alors que les spectateurs venaient de se lier affectivement à lui. La règle implicite de tout récit cinématographique est que le sacrifice d'un personnage ne peut se faire que par nécessité afin de faire évoluer l'intrigue. Or, sa mort n'a pas de logique ou plutôt l'intrigue n'en a pas besoin. Ceci nous laisse un goût amer et nous renvoie à notre réalité désenchantée.

Dans la séquence décrivant la vie d'Hana et de son amant (14:00 à 18:26), le mode d'un vidéo clip est choisi par le réalisateur, HOSODA Mamoru. Nous n'entendons pas ce qu'ils se disent mais cela n'est pas nécessaire pour comprendre ce qui se passe et les plans se succèdent comme s'il s'agissait d'un diaporama reprenant les moments clefs de leur histoire. Ainsi, les plans s'associent à des idées et à des sentiments ce qui donne à cette séquence la structure d'un poème. Sans tenir compte du rythme de l'action décrite, la séquence conserve un rythme interne, c'est-à-dire que le poème cinématographique est lu à une vitesse constante. Les plans sont comme des notes. Le haïku, la structure poétique la plus commune au Japon, a pour particularité d'être très court. Le poète cherche à articuler les idées entre elles au minimum et à laisser les mots déployés toutes leur force évocatrice. De même, HOSADA Mamoru choisit des plans qui peuvent presque se suffire à eux mêmes et les associe généralement à deux ou trois autres plans pour offrir une unité de lieu, de temps et d'action. Presque tous les plans de la séquence ont une durée de deux, trois ou quatre secondes. Lorsqu'un plan est plus long, il est découpé par les actions des personnages. Par exemple, Hana fait découvrir une recette à son amant (4:23 à 4:41). L'action se divise en six étapes de trois secondes. Nous commençons par un gros plan sur les brochettes qui sont trempées dans la sauce par Hana. Ce premier plan fait office de titre. Le second plan dure 15 secondes et est ponctué par cinq actions: l'étonnement de l'homme loup ; Hana qui tend la sauce et l'homme qui trempe la brochette; l'hésitation; l'attente de la réaction; la satisfaction.

Le contenu de cette séquence répond à trois objectifs, décrire la vie heureuse des amants, l'attente de l'enfant et enfin les espérances des parents pour son avenir. Hana ne fait plus les courses ou la cuisine seule. Le futur père accompagne Hana dans ses doutes et les douleurs de sa grossesse.



15:57

La progression de la séquence se ponctue par des plans sur des pots de fleurs laissés au bord de la fenêtre. L'homme loup a cueilli quelques fleurs en pensant à Hana (花), le mot japonais pour fleur. Puis arrivent deux, trois et enfin quatre pots qui font référence aux membres présents ou à venir de la famille.

La symbolique de l'éphémère

Au Japon, les quatre saisons sont très marquées et constituent une source fondamentale de l'inspiration poétique nippone.

Dans *Les enfants loups, Ame et Yuki*, les différentes saisons sont représentées tout au long du film. Dans *L'appel de la forêt*, une séquence (51:12 à 51:55) exprime l'attachement de Buck envers le monde sauvage et sa volonté affirmée de rentrer en communion avec elle. Au début de la séquence, il est réveillé par le hurlement des loups, l'appel de la forêt. Il répondra constamment durant plusieurs saisons et attendra patiemment une réponse et une rencontre. Pour exprimer cette ellipse temporelle, le réalisateur fait succéder les saisons en arrière plan tout en gardant figée la position de Buck. La séquence se termine sur un fondu enchaîné sur la lune. Buck rentrera enfin en contact avec ce monde sauvage, the wild.





D'autre part, le changement du temps comme la pluie, la neige, le soleil amène à appréhender le temps chronologique sur un mode cyclique. De même, la répétition du jour et de la nuit, du soleil et de la lune renvoie à une réalité qui ne s'interprète pas selon les grilles de lecture de la modernité et du progrès.

Nous pouvons remarquer que les transitions en fondu enchaîné sont souvent employées. Il est possible de soutenir qu'un des effets recherché par l'usage de cette technique est de permettre aux spectateurs de faire une association d'idées en brouillant les repères logiques temporels et causaux.

Dans *Wolf's rain*, le monde est en déclin. Mais, il va renaître. En effet, la mort symbolisé par le froid, la neige et l'hiver fera place à la douceur, à la pluie et au printemps.

La quête de nos héros est de trouver le paradis. La femme fleur, Cheza, est présentée comme la clef qui l'ouvrira. Elle est l'incarnation d'une epiphyllum oxypetalum dont le nom japonais de cette fleur est gekka bijin (月下美人) signifiant littéralement "la belle sous la lune". Il s'agit d'une fleur éphémère qui éclot la nuit.


Image provenant de *Wolf's rain*


Photographie

§3. L'animation et la manière d'insuffler la vie

Le réveil, le sommeil, la vie et la mort

Les première secondes de la série *Wolf's rain* montrent Kiba en gros plan épuisé. La neige tombe très légèrement, de manière presque imperceptible. A cette même vitesse les yeux de Kiba se ferment. Ceci montre le passage de la vie à la mort.



épisode 1, 0:37

Inversement, à l'épisode 20, Kiba entre la vie et la mort est retrouvé par ses compagnons. Un chamane indien le ramène à la vie après des incantations et en soufflant sur lui. L'auteur fait une analogie entre âme et souffle.

Quant à *Les enfants loups, Ame et Yuki*, le film commence montrer le mouvement de l'air qui accompagne les premières réactions d'Hana. En quelque sorte, la vie se manifeste par étapes. Tout d'abord, une légère brise caresse les fleurs et les cheveux d'Hana. Puis, elle respire profondément gardant les yeux fermés en souriant. Enfin, ses yeux s'ouvrent. Elle voit quelque chose s'approcher et se redresse.



Dans ce film, la vie n'est pas désignée par les yeux ouverts mais par le fait qu'ils s'animent. Ainsi, l'homme loup a les yeux ouverts. Mais, il a rendu l'âme.



19:36

L'articulation des parties pour donner vie à l'ensemble

Dans *Princesse Mononoke*, des personnages sont animés comme s'il s'agissait de marionnettes. Ainsi, lorsqu'un individu perd sa tête ou un membre dans un combat, on a l'impression que ce membre est démontable et autonome. Sur ce point, Ashitaka perd à certains moments le contrôle de son bras car celui-ci a une volonté propre. D'autre part, nous avons les kodamas qui bougent la tête comme s'ils étaient animés par un ressort. Enfin, alors que Moro, la déesse des loups, n'a plus que sa tête, elle parvient pourtant à se déplacer et à arracher le bras à dame Eboshi.



1:54:10



1:54:11

Dans *Wolf's rain*, Kiba et les autres membres du groupe forment un tout unifié. En effet, chacun constitue la partie d'un tout. Kiba(牙) signifie les crocs. Tsume (爪) signifie les griffes. Hige signifie les moustaches (髭)et fait référence à l'odorat développé du loup. Enfin, Toboe (遠吠え) signifie hurlement. En outre, l'acte de courir les réunit car ils sont visuellement regroupés et partagent un même objectif. Le réalisateur porte une grande attention aux pattes des loups. Selon, Paul Wells[59] qui expose diverses façons dont la synecdoque est employée en animation, l'aspect fonctionnel d'un membre du corps peut devenir un élément essentiel du personnage au point où il peut légitimement être vu comme une totalité particulière du personnage. Ainsi, s'il fallait donner un nom au groupe constitué de Kiba, Tsume, Toboe et Hige, ce serait hashiru (走る), qui signifie courir en japonais.



épisode 28, 00:15

Enfin, le réalisateur porte quelques fois une attention particulière à la décomposition des pas des loups et met la scène au ralenti (slow-motion) afin de permettre au spectateur de contempler le rythme poétique des pas.

[59] Wells, P. (1998). *Understanding Animation.* Routledge, P.8-81

Section 3. Le loup, catalyseur du sublime

§1. Le loup pénétré par la grandeur de la nature

La nature, l'esprit et les émotions

Kenny Chow (2012) soutient la thèse que "animer" renvoie à des vitalités (liveliness) dites primaires ou secondaires et que ces dernières épousent la vision animiste et holistique des cultures asiatiques. Dans le premier cas, nous avons l'animation qui attire en priorité notre attention et qui correspond aux mouvements des personnages, aux éléments animés qui permettent de faire avancer le récit ou des actions dynamiques comme la boxe ou la course. Dans la seconde catégorie, l'animation peut faire référence à une dimension plus abstraite, des éléments qui ne provoquent qu'une attention distraite comme la pluie, des objets qui se transforment, de oiseaux qui se déplacent en groupe, une errance...

SUGAWA Akiko[60] fait remarquer que l'émotion bouillonnante des personnages de Miyazaki s'exprime souvent par les éléments de la nature comme le vent. Ashitaka a le poing qui se sert de colère. L'excitation intérieure (kokoro, 心) provoque du vent (kaze, 風).



50:02

[60] Sugawa, A. (2013). eizouronron anime wo yomu [Théories cinématographiques, lire l'animation japonaise]. In M. &. Koyama, *anime kenkyuu nyuumon [Introduction à la recherche en animation]* (pp. 47-75). Gendai shokan., P.61-62

Sur le même modèle, dans un plan situé à un moment dramatique de l'histoire, l'émotion de la princesse et d'Ashitaka est exprimée par les vagues à l'arrière plan.



1:56:39

Cette connexité entre l'état d'esprit des protagonistes principaux et les forces de la nature peut être expliquée via le concept de ki (気). Il s'agit d'une sorte de flux qui correspond au sixième sens dans certaines cultures asiatiques. La langue japonaise l'utilise pour exprimer une multitude de choses, notamment sur le plan émotionnel.

Cette unité entre l'individu et l'environnement est également exprimée dans *Les enfants loups, Ame et Yuki* par les larmes de Yuki lorsqu'elle dévoile sa nature loup à Sohei. De même, les cris et les larmes de désespoir d'Hana qui vient de perdre son amant sont remplacés par le bruit de gouttes d'eau qui tombent.

Enfin, les éléments naturels peuvent s'intensifient lors des scènes de la transformation. Ainsi, le vent se lève lorsque l'homme loup se transforme pour la première fois en loup et se calme à la suite des transformations.

L'euphorie et la fusion avec la nature

Hana, Ame et Yuki ouvrent la porte de leur maison et découvrent que la neige a tout recouvert. Ils se jettent dans la neige et rient.



54:07

Puis, une séquence musicale (53:35 à 56:15) commence. La caméra filme en travelling latéral de droite à gauche. Puis, par une transition en cut, nous passons dans la forêt. La succession rapide des arbres apparaît à la suite de la série de stalactites. Par le défilement des lignes verticales il y a une continuité procurant une impression de vitesse. Hana, Ame et Yuki courent dans les bois et la caméra les accompagne. Il y a des plans subjectifs de nos personnages. Ceci nous permet de partager un peu plus encore leur joie. Parfois, le ciel et la neige paraissent se confondre. Pour étudier cette relation intime entre l'espace, les personnages et l'expérience du spectateur nous pouvons recourir au concept de "caméra virtuelle" qui se fonde sur le constat que l'univers du film d'animation est comme exploré par une caméra virtuelle. A la différence du cinéma en prise de vue réelle, la caméra virtuelle est libérée des contraintes physiques ce qui va dans le sens d'un contrôle maximal de l'auteur.[61] Ainsi, en offrant une rencontre à la fois plus intime et plus réaliste avec l'espace, la caméra virtuelle offre de nouvelles possibilités poétiques.

Le rythme de la séquence semble être déterminé par la musique qui épouse parfaitement l'action. Par exemple, les coups de cymbales retentissent lorsqu'ils feront voler un tas de neige. Les personnages se comportent comme s'ils entendaient la musique et se joignent à elle par leurs hurlements. Ils arrêtent de courir et la musique se termine. Ce sentiment de toute puissance fait rire

[61] Jones, M. (2007). Vanishing Point: Spatial Composition and the Virtual Camera. *Animation*, 225-243.

la famille. Ils semblent particulièrement unis à ce moment là. Hana respire profondément en souriant et regarde le ciel que nous voyons en plan subjectif.



56:15

§2. La cruauté

Le rapport au sang

Dans *L'appel de la forêt* et dans *Princesse Mononoke*, le sang est esthétiquement important.



56:22



22:28

La gorge de Buck et la blessure de Moro donnent littéralement une dimension charnelle aux personnages. Pour autant, l'utilisation du sang ne se fait pas sans fondement. Il est la trace de l'action et a donc une fonction dramatique comme par exemple celle de montrer les relations affectives entre les personnages.

D'autre part, *Jin-Roh* et *Wolf's rain* sont entièrement imprégnés de la poésie et de l'esthétique du sang. Il est possible de soutenir que les deux couleurs principales de *Jin-Roh* sont le noir et le rouge et celles de *Wolf's rain* sont le blanc et le noir.

Le sang est tout d'abord employé pour évoquer une scène de terreur. Dans la scène où Kiba endormi est approché par des hommes (épisode 1), ses yeux s'écarquillent d'un coup et il se jette en un éclair à la gorge de ses assaillants. Le sang et le mouvement de caméra relient deux parties de la gueule de Kiba qui ont un impact sémiotique fondamental, les yeux menaçant entourés de noir et les crocs acérés de Kiba. Ensuite pour exprimer la peur du jeune garçon, l'arrière fond de l'écran s'éloigne alors que le premier plan où se trouve Kiba immobile s'avance. Enfin, un plan sur le jeune garçon le montre pétrifié, la bouche ouverte et tremblant comme une feuille.



08:33



08:38



08:39

Dans *Jin-Roh,* les loups imaginaires de Fuse se jettent sur le Petit chaperon rouge. Elle tombe et toute la meute la dévore. Le sang coule à flot. L'eau devient rouge et le visage vide de vie de la victime regardant Fuse est recouvert de sang. Symboliquement, il s'agit d'un viol. Les loups déchirent ses vêtements et mangent sa chair. Les plans décrivent la manière dont Amemiya se

fait dévorer et par le montage ils sont mis en parallèle avec la décomposition du corps provoqué par la mitraillette de Fuse.



48:13



48:15



48:27



48:46

L'esthétique de la tragédie

Dans *Wolf's rain*, la mort plane et chaque personnage aura une fin tragique. Ils sont dans une démarche sacrificielle. Il est possible de voir une similitude avec les représentations de la passion du Christ car Kiba, entre la vie la mort, continue à porter sa croix.



épisode 20, 09:50

Dans *L'appel de la forêt*, la vie de Buck en chien de traîneau devient un enfer. Les chiens meurent d'épuisement les uns après les autres. Alors que Buck fait constamment preuve de bravoure et de pugnacité, il s'effondre à son tour. Dans une séquence (40:31 à 42:09), Buck est sauvagement fouetté. Il pousse des cris de souffrance. Il tremble. Il a des spasmes. Thornton intervient pour que le supplice s'arrête. Mais, le propriétaire du chien continue à le frapper et prend un bâton en bois pour se défouler sur Buck. Celui-ci ne fait aucun geste pour se défendre. Il n'est qu'un esclave, un objet dont son propriétaire peut librement disposer. Une musique exprimant la détresse de Buck par l'utilisation d'un son aigu apparaît.



40:58



41:41

§3. La fusion des contraires

L'analyse de la relation entre Ashitaka et princesse Mononoke

La séquence de la rencontre entre les deux protagonistes principaux (22:18 à 23:23) commence par celle où nous voyons Ashitaka caché. Nous assistons avec lui à une scène, à première vue repoussante de Moro, la déesse des loups, blessée qui souffre et grogne. La princesse Mononoke met la tête dans la blessure béante, aspire le sang et le recrache. Il y a même une certaine obscénité à observer une telle scène. Moro repère le voyeur. La princesse nous regarde le visage recouvert de sang.



22:39

Ashitaka découvre son visage et se présente avec une voix puissante qui résonne. Ils se regardent en silence. Malgré la rivière qui les sépare, ils sont en communication grâce au vent qui se lève et caresse leurs cheveux. La musique thématique du film accompagne cet échange de regard. Lorsqu' Ashitaka parle, des instruments à cordes jouent la musique thématique du film. Puis, lorsque la caméra filme la princesse silencieuse, ce sont les instruments à vents, notamment une flûte qui prend le relais. Ils se séparent. La musique s'interrompt.

En réalité, Miyazaki met en scène la naissance d'un amour. D'ailleurs, Ashitaka dit à la princesse qu'il a compris au premier regard qu'elle était sa véritable nature et qu'il la trouvait magnifique. La princesse est bouleversée par son propos.

Lors de cette rencontre, derrière ce silence et ses regards, il y a un jeu de séduction d'ordre érotique. Tout d'abord, nous pouvons remarquer que la découverte fortuite d'une beauté pure et sauvage décrite dans les mythes grecs désigne un plaisir d'autant plus fort qu'il s'accompagne de la menace d'une punition. Ce thème a d'ailleurs inspiré les artistes. Nous pouvons donner l'exemple de François Boucher et d'Antonio Allegri. Le premier a peint *Diane sortant du bain* qui raconte l'histoire de la déesse de la chasse surprise sortant du bain par le chasseur Actéon et le second la *Vénus et l'Amour découverts par un satyre.*





De plus, comme nous l'avons analysé plus haut, la distance entre les personnages est un élément nécessaire au désir. La princesse Mononoke ne répond pas à Ashitaka et part. Elle ne doit pas céder trop tôt pour laisser monter le désir. L'attraction des corps est également marquée par le sang qui renvoie à la dimension charnelle. La beauté monstrueuse de cette jeune femme au visage d'ange recouvert de sang nous trouble et ne nous laisse pas indifférent.

L'analyse de relation entre Fuse et Amemiya

La relation entre Fuse et Amemiya est complexe, mêlée de vérité non avouée et de mensonges. Chacun d'eux joue un double jeu. Elle cache le fait qu'elle l'a approché pour l'espionner et il ne révèle pas son implication dans la brigade des loups. Mais derrière la façade, de vrais sentiments vont naître et un prude baiser va marquer la reconnaissance de leur affection réciproque. Pourtant, elle est humaine et il est un loup. Il défend l'autorité alors qu'elle vient d'un mouvement révolutionnaire. Il est le grand méchant loup et elle est le petit chaperon rouge. La séquence finale du film se passe dans une décharge à l'aube. Doit-il quitter la meute et vivre parmi les humains avec elle ou doit-il accomplir son destin en tant que loup?

En définitif, il est demandé à Fuse de supprimer Amemiya. Ainsi, il pourra choisir.

La séquence (1:35:03 à 1:36:57) débute par un gros plan de Fuse, le regard pensif et incertain. Nous entendons Amemiya qui récite *le conte du Petit chaperon rouge*. Le visage de Fuse se crispe. Il a compris qu'il devait jouer le rôle du grand méchant loup, si elle joue le rôle du petit chaperon rouge. Amemiya se jette dans ses bras. C'est la première fois qu'ils sont aussi proches.



01:35:03



01:35:20

Les plans qui se suivent sont très rapprochés pour renforcer la tension. Amemiya, lui demande d'abord doucement puis de plus en plus fort et rapidement, "mère pourquoi avez vous de grandes oreilles?". "Mère, pourquoi avez-vous de grands yeux?". Puis, dans un cri de détresse, pleurante, elle demande" Mère, pourquoi avez-vous de grandes dents?". Il y a alors un gros plan sur le visage de Fuse qui sert les dents pour exprimer son conflit intérieur. De plus, il dévoile ses dents et symboliquement, il dévore le petit chaperon rouge. Le mythe rejoint la réalité. Le grand méchant loup a mangé le petit chaperon rouge, conclut le chef de la brigade des loups. Le générique de fin défile sur une musique avec les paroles d'une langue inconnue faisant penser à un requiem**.**

Pour terminer, remarquons que les métalepses, entendu comme des transactions paradoxales de frontières ontologiques et la fusion de différents niveaux diégétiques[62] sont utilisés à multiples reprises dans le film et s'expriment notamment par la confusion entre le monde réel et imaginaire de Fuse. Selon Erwin Feyersinger[63], les métalepses visent à interrompre l'illusion d'une réalité fictive. Cette traduction du conte du Petit chaperon rouge en film d'animation en rapport avec le contexte sociopolitique, brouille également les frontières entre le film et la vie des spectateurs sur le mode comparable à la distanciation brechtienne.

[62] Feyersinger, E. (2010). Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation. *Animation* , 279-294, P.280
[63] "aim at disrupting the illusion of a fictitious reality", Ibidem, P.189

Discussion et conclusion

Tout au long de l'étude de ces films, nous avons présenté de nombreuses décisions artistiques qui expriment une "sensibilité" particulière à l'égard du loup. D'un point de vue purement formel, les auteurs ont eu recours à des figures cinématographiques et à des techniques spécifiques à l'animation comme le plan subjectif, le gros plan, la superposition d'images, l'animation subtile du loup pour faire transparaître l'émotion à travers les yeux ou la condition physique par la respiration. Mais, l'effet esthétique et poétique des procédés techniques ne peut être interprété que par rapport à cette sensibilité particulière, c'est-à-dire à un intérêt porté à des questions communément partagées par les auteurs. Deleuze a synthétisé la présentation de cette "sensibilité de punir" décrite dans *Surveiller et punir* en exposant un certains nombre de postulats. De même, nous allons proposer une série de postulats que nous classerons en cinq catégories en fonction de leur rattachement à des préoccupations d'ordre général ou particulières c'est-à-dire plus ou moins influencées par des considérations idiosyncratiques.

1. Postulats liés aux caractéristiques objectives de l'objet thématique

Le loup est un animal morphologiquement proche de l'homme. Comme lui, il est un animal social et terrestre, d'où l'utilisation du loup comme miroir de l'homme et de sa condition. Une différence fondamentale entre l'homme et le loup est son caractère sauvage. Il inspire une multitude de questions. Les yeux envoutant du loup, son habitat dans des zones reculées et son caractère fuyant lui donnent une aura mystérieuse. Le personnage du loup est ambigu. D'où vient-il? Où va-t-il? Est-il un allié ou un ennemi? Qui est-il? A quel point et de quelle manière la réalité du loup nous renvoie-t-elle à notre propre réalité?

2. Postulats liés aux spécificités de la culture dans laquelle l'œuvre est née

La culture japonaise ne s'est pas constituée en rapport avec les religions du livre qui posent le postulat de départ selon lequel l'homme est maître et détenteur de la nature. Selon la volonté divine, les animaux sont soumis à l'homme. Au contraire dans le folklore japonais certains animaux sont vus comme des forces de la nature, des divinités qui méritent le respect. Un fait notable peut être relevé. Dans les œuvres japonaises, les animaux peuvent se transformer en homme alors que dans les histoires occidentales seuls les hommes peuvent déchoir de leur statut humain mais les animaux ne peuvent obtenir le statut des hommes. Déjà en 1958, *Le Serpent blanc* (白蛇伝, Hakuja den), le premier long métrage en couleur de l'histoire de l'animation japonaise, décrit l'histoire d'un serpent qui devient une femme. De plus, le Japon se présente traditionnellement comme un pays végétarien et de ce fait ne pratiquait pas l'élevage. Ainsi, les loups mangeurs de bétail n'étaient pas vus comme des menaces. Ceci peut expliquer l'émergence d'une image positive du loup. Le loup est donc associé aux récoltes. Ainsi, *Spice and Wolf* (狼と香辛料, Ōkami to Kōshinryō) est une série d'animation produite en 2008 et 2009 reprenant une légende d'un loup protecteur.

3. Postulats liés aux degrés de liberté de la forme artistique in abstracto

Le cinéma permet de montrer le loup et de le situer à l'intérieur d'un récit structuré selon les contraintes de l'animation. Cette forme artistique permet un contrôle de l'animal et de son environnement en étant libéré de nombreuses contraintes d'ordre pratique et déontologique.

4. Postulats liés aux degrés de liberté de la forme artistiques in concreto

L'animation japonaise contemporaine doit être comprise en référence à des arts annexes tels que le manga (bande dessinée), l'ekimono (dessin et peinture), le cinéma en prise de vue réel et le bunraku

(théâtre de marionnettes). D'autre part, l'animation japonaise est également l'expression d'un mode de consommation particulier et de l'évolution des goûts et des conditions de production.

5. Postulats liés à la situation particulière des auteurs

Selon Deleuze, les artistes sont toujours confrontés au sentiment de honte d'être un homme. En ce sens, l'art est un acte nécessaire. Un point commun entre les auteurs est de s'être en quelque sorte mis dans la peau d'un animal pour parler non pas pour lui mais à sa place.

D'autre part, les œuvres doivent également être comprises comme s'inscrivant à l'intérieur d'un projet poétique reflet d'un temps de la vie singulière de son œuvre et du temps de l'histoire collective[64]. Les œuvres se répondent. Par exemple, l'intercompréhension entre un personnage féminin et les animaux est un élément essentiel du précédent film de MIYAZAKI, *Nausicäa et la vallée du vent.* De plus, le thème de la purification est encore plus marqué dans L*e voyage de Chiiro* où l'action se passe dans un onsen (centre thermal d'eau de source chaude).

Une découverte étonnante de cette recherche est l'importance portée à l'eau dans ces cinq films. La pluie et la neige sont même intégrés dans les titres de *Wolf's rain* (rain signifiant pluie) et *Les enfants loups, Ame et Yuki* (Ame et Yuki signifiant pluie et neige). L'eau et le loup ne sont pas seulement accessoires l'un à l'autre mais ils sont aussi substituables. Ainsi, dans *Horus, prince du Soleil* (太陽の王子　ホルスの大冒険, Taiyō no ōji : Horus no daibōken), le premier long métrage de Takahata, les loups apparaissent non seulement sous une forme habituelle mais également comme des êtres volants qui symbolisent la neige.

[64] Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* . Edition payot et rivages., P.13 et 14

Pourquoi y-a-t-il une affinité si prononcée entre le loup et la neige, la pluie et l'eau dans l'animation japonaise ?

Nous proposons sept pistes de réflexion.

Tout d'abord, notons que selon la théorie de l'évolution les cétacés, comme les dauphins et les baleines, auraient des ancêtres ressemblant à des loups. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse d'une certaine "attraction" de l'eau ressentie par les loups.

Une seconde justification peut être trouvée dans l'association du loup à son milieu naturel et notamment aux lacs, rivières et aux cascades. Ce point accompagne un attribut fondamental du loup qui est celui de courir. En effet, en explorant l'espace, le loup traverse les frontières naturelles tracées par les cours d'eau.

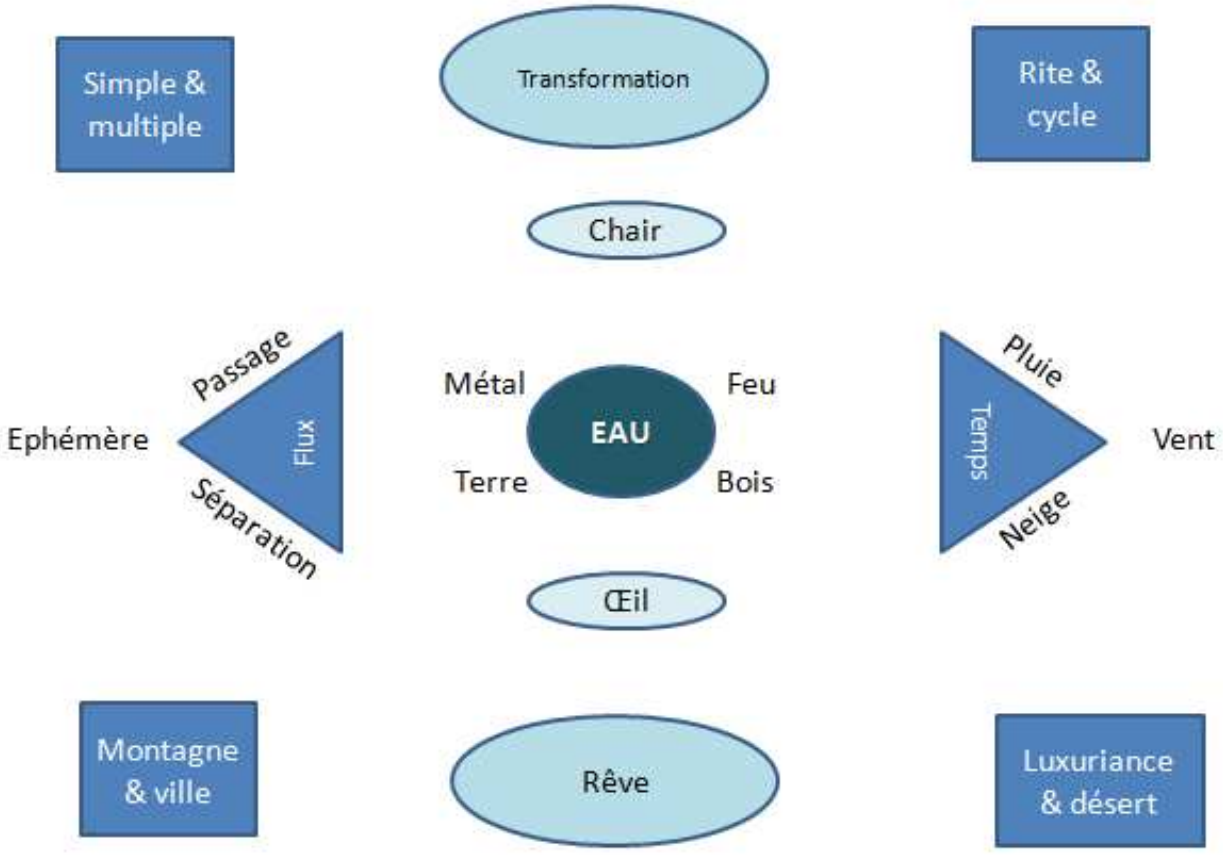
Un autre attribut caractéristique du loup est son appétit. C'est un animal qui est vu comme ayant soif et faim. Le sang de sa proie le rapproche de la figure du vampire.

Quatrième proposition, la neige et la pluie appartiennent avec le loup au monde de la nature et du temps. La ressemblance avec l'homme et le grand nombre de louveteau par portée ont certainement amené les Japonais à lui attribuer l'image de la fécondité. Une autre possibilité est de l'associer à de bonnes récoltes qui nécessitent de la pluie et à un être qui éloigne les intrus qui voudraient piller la récolte.

Cinquième possibilité, le loup en tuant les animaux faibles et malades, "purifie" et "nettoie" la nature. C'est sur ce postulat que les Inuites décrivent l'Amarok, l'esprit du Loup. De plus, l'eau qui lave et relave sans cesse renvoie à l'idée de cycle.

Sixièmement option, la mobilité et l'ambigüité du loup ont une logique paradoxale qui est celle du ying et du yang. Cette logique a été notamment reprise par Jung et Bachelard avec les concepts d'animus et anima.

Septième interprétation, le loup et l'eau renvoient tous deux à une totalité; à un pouvoir de création et de destruction infini. Cela rejoint la cosmologie développée par Thales où l'eau est le principe matériel explicatif de l'univers.



Le loup inspire fascination et crainte. Il ressemble à l'homme sur différents plans, animal social, terrestre, d'une taille relativement comparable... Mais si son caractère de prédateur et de carnivore ont un impact certain sur les films étudiés, le loup est d'abord vu comme un protecteur. D'autre part, il n'est jamais dépeint comme un être diabolique. S'il est cruel ce n'est pas par méchanceté. Le loup dans l'animation japonaise ne correspond pas au Grand méchant loup. Ces films parfois se

positionnent par rapport à cette image occidentale du loup, mais avant tout pour en porter un regard critique et réflexif. A l'inverse des films d'animation sur le loup en Occident qui anthropomorphisent le loup au point de lui faire perdre l'essentiel de son caractère animal, l'animation japonaise s'intéresse avant tout à l'animalité du loup. L'objectif n'est pas seulement d'avoir un regard sur nos sociétés via les yeux d'un animal, mais de permettre au spectateur de voir leur part d'animalité.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ? .* Edition payot et rivages, 2008.

Alleau, René. *ÉLÉMENTS THÉORIES DES.* http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theories-des-elements/ (consulté le 7 avril 2014).

Amit, Rea. " On the structure of contemporary Japanese aesthetics." *Philosophy East & West*, April 2012: 174-185.

Artaud, Antonin. «Le théâtre et son double.» Dans *Oeuvres complètes IV.*, de Antonin Artaud. Gallimard, 1978.

Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma.* Editions de l'étoile, 1992.

Aumont, Jacques, and Michel Marie. *L'analyse des films.* Nathan, 2002.

Azuma, Hiroki. *Otaku, Japan's database animals.* University of Minnesota Press, 2009.

Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie.* Presses Universitaires de France , 2010.

—. *La poétique de l'espace.* Presses Universitaires de France, 1961.

—. *L'air et les songes.* Libririe José Corti, 1974.

—. *L'eau et les rêves.* Le Livre de Poche , 1993.

Bigelow, Susan J. "Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice." *Animation*, 2009: 55-75 .

Bobbé, Sophie. *L'ours et le loup.* Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

Bulliet, Richard W. *Hunters, Herders, and Hamburgers.* Columbia University Press, 2005.

Campbell, Joseph. *Le héros aux mille et un visages.* Éditions Oxus, 2010.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe.* Editions Gallimard, 1942.

Cavallaro, Dani. *Anime Intersections .* McFarland & Company, 2007.

—. *Anime and the art of adaptation.* McFarland & Company, 2010.

—. *The cinema of Mamoru Oshii.* McFarland & Company, 2006.

Chow, Kenny K. N. "From Haiku and Handscroll to Tezuka: Refocusing Space and Camera in the Narrative of Animation." In *Japanese Animation*, by Masao Yokota and Tze-yue G. Hu. University Press of Mississippi, 2013.

Chow, Kenny K.N. "Toward Holistic Animacy: Digital Animated Phenomena echoing East Asian Thoughts." *Animation*, 2012: 175-187.

Clements, Jonathan, and Helen McCarthy. *The anime encyclopedia.* Stone Bridge Press, 2006.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement.* Les éditions de minuits, 1983.

—. *Foucault.* Les éditions de minuit, 2004.

—. *Qu'est-ce que l'acte de création?* (17 mars 1987). *consulté le 28 mars 2014 sur* https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRwf

Deleuze, Gilles, and Félix Gattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de minuit, 2005.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille plateaux.* Les éditions de minuit, 1980.

Denès, Laurence, Jean-Loïc LE QUELLEC Le Quelle, Michel Orliac, Madeleine Paul-David, Michèle Pirazzoli, et Vialou Denis. *« PRÉHISTORIQUE ART ».* http://www.universalis.fr/classification/arts/histoire-de-l-art-occidental/art-prehistorique/

Dovniković, Borivoj. *La technique du dessin animé.* Dreamland éditeur, 2000.

Eisler, Robert. *Man into wolf.* Routledge and Kegan Paul, 1951.

Feyersinger, Erwin. "Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation." *Animation*, 2010: 279-294.

Figari, Helene, and Ketil Skogen. "Social representations of the wolf." *Acta Sociologica*, 2011: 317-332.

Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures.* Basic Books, 1973.

Gell, Alfred. *Art and Agency.* Oxford University Press, 1998.

Genette, Gérard. "Peut-on aimer un genre?" (26 Décembre 2000) http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/peut_on_aimer_un_genre.1213

Gilland, Joseph. *Elemental Magic.* Elsevier , 2012.

Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life.* University of Edinburgh Social Sciences Research Centre , 1956.

Goodman, Nelson. *Languages of art.* The Bobbs-Merrill Company, 1968.

—. *Ways of Worldmaking.* Hackett Publishing, 1978.

Iles, Timothy. *The crisis of identity in contemporary Japanese fi lm : personal, cultural, national.* Koninklijke Brill NV, 2008.

Inouye, Charles Shirou. *Evanescence and form.* Palgrave Macmillan, 2008.

Jones, Mike. "Vanishing Point: Spatial Composition and the Virtual Camera." *Animation*, 2007: 225-243.

Knight, John. "On the Extinction of the Japanese Wolf." *Asian Folklore Studies*, 1997: 129-159.

—. *Waiting for wolves in Japan.* Versa Press, 2006.

Koizumi, Kyoko. "An animated partnership." In *Drawn to sound*, by Rebecca Coyle. Equinox, 2010.

Koyama, Masahiro & Sugawa, Akiko. *anime kenkyuu nyuumon [Introduction à la recherche en animation].* Gendai shokan, 2013.

Kracauer, Siegfried. *From Galigari to Hitler.* Princeton University Press, 2004.

Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* 1973: Editions du Seuil.

Levin, Judith. *Japanese mythology.* The Rosen Publishing Group, 2008 .

Liu, Minghua Liu & Wang, Ping. “Study on Image Design in Animation.” *Asian Social Science*, 2010 .

loup. http://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/loup/178158 (accessed 2014 йил 11-avril).

Mandelbrot, Benoît. *Les objets fractals.* Flammarion, 1995.

McCrea, Christian. “Explosive, Expulsive, Extraordinary: The Dimensional Excess of Animated Bodies.” *Animation*, 2008: 9-24 .

Moure, José. *Esthétique et poétique du film.* Cours Semestre 2 Licence de cinéma L3, 2011.

Napier, Susan Jolliffe. *Anime from Akira to Howl's moving castle.* Palgrave MacMillan, 2005.

Nygren, Scott. *Time Frames.* University of Minnesota Press, 2007.

Payne, Mark. *The animal part, Human and other animals in the poetic imagination.* The University of Chicago Press , 2010.

Picken, Stuart D.B. *Essentials of Shinto.* Greenwood Press, 1994.

Pouillaude, Frédéric. “Ontologie et axiologie de l’œuvre d’art.” *http://savoirs.ens.fr/.* 2011 йил 7-Novembre. http://philo.discipline.ac-lille.fr/dossier2/cours-colloques-et-conferences/les-lundis-de-la-philosophie-ecole-normale-superieure-paris/les-lundis-de-la-philosophie-ens-ulm-francis-wolff

Roberts, Jeremy. *Japanese mythology A to Z.* Jim DeFelice, 2010.

Robisch, S.K. *Wolves and the wolf myth in American literature.* University of Nevada Press, 2009.

Ruh, Brian. *Stray dog of anime, The films of Mamoru Oshii .* Palgrave Macmillan, 2004.

Saint-Martin, Fernande. *Le sens du langage visuel .* Presses de l’Université du Québec, 2007.

Shigetoshi, Osano. “L'histoire de l'art au Japon et son avenir.” *Diogène*, 2010: 174-196.

Stanislavski, Constantin. *An actor prepares.* Routledge , 1989.

Sugawa, Akiko. “anime kenkyuu no gendai [Recherches contemporaines en animation].” In *anime kenkyuu nyuumon [Introduction à la recherche en animation]*, by Masahiro & Sugawa, Akiko Koyama, 10-14. Gendai shokan, 2013.

Sugawa, Akiko. “eizouronron anime wo yomu [Théories cinématographiques, lire l'animation japonaise].” In *anime kenkyuu nyuumon [Introduction à la recherche en animation]*, by Masahiro & Sugawa, Akiko Koyama, 47-75. Gendai shokan, 2013.

Tai, Peng-yi. “The Aesthetics of Keyframe Animation: Labor, Early Development, and Peter Foldes.” *Animation*, 2013: 111-129.

Thomas, Frank, and Ollie Johnston. *The illusion of life, Disney Animation.* Walt Disney Production, 1981.

Tillis, Steve. “The Art of Puppetry in the Age of Media Production.” In *Puppets, Masks, and Performing Objects*, by John Bell. The MIT Press, 2001.

Veyne, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Editions du Seuil, 1983.

Walker, Brett L. *The lost wolves of Japan.* University of Washington press, 2005.

Watt, Alan. *Avanced animation and rendering techniques, Theory and Practice.* Addison-Wesley, 1992.

Wells, Paul. *Scriptwriting.* AVA Publishing SA , 2007.

—. *The Animated Bestiary.* Rutgers University Press, 2009.

—. *Understanding Animation.* Routledge, 1998.