

Marie PRUVOST-DELASPRE, *Aux sources de l'animation japonaise. Le studio Tôei Dôga (1956-1972)*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Cinéma, 2021, 342 pages

Thomas Richard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/27608>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.27608](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.27608)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 503-504

ISBN : 978-2-38451-005-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Thomas Richard, « Marie PRUVOST-DELASPRE, *Aux sources de l'animation japonaise. Le studio Tôei Dôga (1956-1972)* », *Questions de communication* [En ligne], 40 | 2021, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 12 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/27608> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.27608>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

une dimension d'habitude et d'hérédité. Mais on ne peut omettre la dimension sociale dans le cas des humains. Elle est source de différences. Par exemple l'homme ne pleure pas, alors que la femme ou les sauvages le font. Les enfants crient plus que les adultes, quand ils sont en colère ils se roulent par terre. Les différences peuvent être liées au pays, comme le fait que les Anglais manifestent moins que les continentaux, tandis que, à l'inverse, le fait de cracher comme manifestation du mépris semble très répandu. La rougeur peut aussi être considérée comme « la plus humaine de toutes les expressions » (p. 259). Les différences peuvent être liées à l'éducation : des comportements pieux comme les mains jointes ou les yeux au ciel sont appris et non innés. Et dans l'ensemble nos comportements sont réglés par l'étiquette, la morale ou les relations sociales, qui suscitent des sentiments comme la honte. De manière générale, « nous sommes tous plus sensibles au blâme qu'à la louange » (p. 263). Les mouvements complètent les informations données par le langage. Ils sont la plupart du temps universels, ce qui prouve que les humains viennent d'une même souche, dérivant d'un animal inférieur.

L'apport de William James (*Qu'est-ce qu'une émotion ?*) réside dans la relation qu'il décrit entre les émotions et le corps, mais non à la manière des physiologistes. Il inverse le processus habituellement proposé : l'émotion n'est pas au début, mais à la fin. La perception déclenche une expression, qui engendre l'émotion, laquelle est le fait de réaliser ce qui se passe. Il met en évidence également l'importance de ce que nous nommerions aujourd'hui la socialisation : nous transposons des réactions premières dans d'autres contextes, notamment des contextes conventionnels. Les émotions engagent en même temps les deux centres du cerveau (sensoriel et moteur). Comme Darwin, il a pour objectif l'étude des manifestations corporelles des émotions. Le principe de base est que « le système nerveux de tout être vivant n'est qu'une masse de prédispositions à réagir d'une certaine manière » (p. 286). Mais les émotions sont des réalités complexes, et leur dimension sociale est plus systématiquement explorée. La honte, le désir, le regret, et bien d'autres émotions répertoriées « varient avec le milieu social » (p. 291) ou sont liés par l'éducation. « Ce qu'il y a en effet de plus important dans mon milieu c'est l'homme, mon semblable. La conscience que j'ai de son attitude envers moi est la perception qui normalement ouvre la voie à la plupart de mes hontes, de mes indignations et de mes craintes » (p. 292). Je ressens son intention, et c'est cette perception qui éveille mon émotion.

La question centrale à adresser aux auteures serait certainement l'intention qui sous-tend le choix des textes. Nous ne pouvons nier l'intérêt de ceux-ci pour traiter de cette question des émotions, qui relève plus habituellement des sciences humaines que de la philosophie. Il est dommage cependant que la sélection désigne un mouvement qui s'arrête au naturalisme comme aboutissement. Certes, la position de William James ouvre une brève fenêtre sur des perspectives développées dans l'univers contemporain. Mais une incursion supplémentaire dans la phénoménologie par exemple aurait pu problématiser plus complètement la thématique, et éviter que l'anthologie prenne le chemin d'une posture idéologique.

Odile Riondet

*Université de Bourgogne-Franche-Comté, Cimeos 3S,
F-21000 Dijon, France
odile.riondet@wanadoo.fr*

Marie PRUVOST-DELASPRE, *Aux sources de l'animation japonaise. Le studio Tōei Dōga (1956-1972)*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Cinéma, 2021, 342 pages

Objet de controverses et de polémiques il y a bien longtemps lors de son arrivée en France à la fin des années 1970, puis élément constitutif du paysage visuel de plusieurs générations, l'animation japonaise s'est imposée comme une des principales écoles mondiales en la matière, aussi bien pour les séries que pour les longs-métrages. Si ceux-ci ont désormais la reconnaissance de la critique la plus exigeante, les analyses, parfois rédigées par des passionnés remarquablement pointus, ont tendu à mettre en valeur quelques figures particulièrement renommées, au premier rang desquelles se trouvent Hayao Miyazaki et Isao Takahata, fondateurs en 1985 du studio Ghibli, aux côtés desquels se tiennent des auteurs un peu moins connus comme Katsuhiro Otomo, Satoshi Kon ou Mamoru Oshii. Si, vis-à-vis de tels créateurs, une lecture en termes d'auteurs est pleinement justifiée, elle a pu tendre parfois à dissimuler les dynamiques internes de l'animation japonaise, et à considérer ces personnages emblématiques sans prendre en compte leur formation, leur culture, ou l'environnement qui a présidé à la mise en œuvre de leur art. Avec ce livre tiré de sa thèse, Marie Pruvost-Delaspre comble une partie de ce point aveugle de l'étude de l'animation japonaise en France, en focalisant son étude sur le studio Tōei Dōga, studio matriciel de l'animation d'après-guerre, au sein duquel furent justement formés certains des auteurs les plus reconnus, et qui produisit les longs-métrages qui ont défini certains des traits du genre jusqu'à nos jours.

En dépit du fait que les films et séries animées produits par la Tôei Dôga (*Ken, l'enfant-loup*, *Le Serpent blanc*, *Les Joyeux Pirates de l'île au trésor...*) sont restés relativement confidentiels en Europe, il serait erroné de négliger leur influence sur les productions plus connues qui les ont suivis, d'autant qu'ils inaugurent, certes de façon relativement discrète, la diffusion de l'animation japonaise au niveau international. Ce que l'ouvrage fait, avant tout, c'est replacer ce processus de création et de diffusion dans son contexte, aussi bien technique que social et artistique. En procédant ainsi, l'auteure reconstitue un des mondes de l'art tels que ceux définis par Howard Becker, et brise la tendance parfois observée à considérer l'animation japonaise sous un seul angle, qu'il s'agisse du *soft power* de l'archipel ou de la dynamique artistique, pour ne rien dire de quelques analyses à tendance culturalistes qui tendent à isoler cette production au nom d'une prétendue spécificité culturelle du Japon.

Au contraire : si cette animation est profondément marquée par son lieu et son contexte de production, le livre montre ses profondes logiques d'interaction avec l'animation américaine, ou avec celle venue d'Europe, qui nourrissent, irriguent, influencent les créations japonaises, dont la première œuvre majeure est justement la mise en images d'un conte chinois. Ce à quoi le lecteur assiste, de façon assez fascinante, est un processus d'innutrition au fil des années, où les artistes japonais, en dialogue constant avec les créations étrangères, s'approprient et adaptent les esthétiques et réflexions de leurs contemporains pour créer des œuvres profondément personnelles, prélude à une production sans équivalent en termes d'originalité et de variété.

Au sein de ce monde de l'art, l'ouvrage invite ainsi le lecteur à suivre les articulations de la création avec les contraintes sociopolitiques et économiques qui ont environné et façonné le studio. Fondé dans un Japon encore profondément marqué par la guerre et par l'irruption de la puissance militaire, politique et culturelle américaine sur son territoire, le studio Tôei Dôga participe à sa façon au redressement économique du pays, tout en intégrant les contraintes que le passé fait peser sur la création artistique, et notamment cinématographique, alors que toute résurgence de ce qui pourrait être interprété comme du militarisme ou du nationalisme est vu avec sévérité à l'étranger. Au sein du studio, les contraintes techniques et économiques dans la formation des dessinateurs se font également sentir, de même que la personnalité et le style de direction de certains des responsables de la firme, permettant à l'auteure d'identifier une

périodisation, et des générations d'artistes qui, se formant les uns les autres, prennent part aux débats artistiques (sur le style de l'animation, plus naturaliste ou plus schématique), et aux luttes sociales au sein du studio qui, loin d'être isolé, vit aussi au rythme des contestations des années 1960, entre développement des mouvements de gauche, et revendications des dessinateurs pour un meilleur traitement et une autonomie plus grande dans le processus créatif.

Si l'ouvrage peut parfois paraître un peu austère dans ses développements techniques sur les méthodes d'animation employées, cette aridité passagère est néanmoins nécessaire pour la compréhension du studio analysé comme un tout, pour une étude qui se refuse à n'être qu'un travail sur l'esthétique des films. Celle-ci est présente, mais elle ne peut se comprendre que par rapport au processus créatif complexe qui est à l'œuvre derrière. Si une connaissance assez fine des enjeux propres à l'animation et de l'histoire contemporaine du Japon est par endroits nécessaire pour bien saisir toute la richesse des problématiques soulevées, elle correspond également à un effort que le lecteur gagne à faire, là aussi pour éviter de survoler les enjeux propres à une matière très riche, et qui demande à être considérée dans toute son ampleur. Quand, en ce sens, quelques passages apparaissent un peu rapides, c'est aussi qu'ils supposent une attitude active du lecteur, face à un travail scientifique de pointe, à dimension exploratoire, bien loin d'un simple panorama des débuts de l'animation japonaise.

Outre les spécialistes des cinémas d'Asie ou de l'animation, qui y trouveront matière à compléter leurs connaissances sur un genre cinématographique devenu majeur, ce travail est également susceptible d'intéresser ceux qui, comme dans le cas présent, cherchent à analyser un phénomène artistique comme un objet aussi bien économique et politique que culturel, et qui verront ici la mise en œuvre d'une telle démarche de façon rigoureuse et complète. S'il en était encore besoin, ce livre réaffirme la pertinence et l'importance de telles études, aussi bien dans le champ cinématographique qu'historique, social et politique, et montre nettement à quel point leur pertinence demeure pour comprendre comment l'expression artistique est profondément imbriquée dans les évolutions des sociétés et dans les cultures, aussi bien au niveau local que transnational.

Thomas Richard

Université Clermont Auvergne, Centre Michel de
L'Hospital, F-63000 Clermont-Ferrand, France
thomthou@aol.com