



HAL
open science

**Rapports sociaux de sexe dans les dessins animés
japonais diffusés en France : le cas des séries magical girl
(1984-2014)**
Camille Catudal

► **To cite this version:**

Camille Catudal. Rapports sociaux de sexe dans les dessins animés japonais diffusés en France : le cas des séries magical girl (1984-2014). Histoire. 2016. dumas-01400622

HAL Id: dumas-01400622

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01400622v1>

Submitted on 22 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 9

Master Histoire et audiovisuel

Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle

**Rapports sociaux de sexe dans les dessins animés japonais diffusés en France :
le cas des séries magical girl (1984-2014)**



Mémoire de Master 2 Recherche

Présenté par Mme Camille CATUDAL

Sous la direction de Mme Pascale GOETSCHERL

Septembre 2016

Image de couverture : Fan art sur l'évolution des magical girls depuis 1966 par Shattered-Earth.

Source : shattered-earth.deviantart.com/art/Evolution-of-The-Magical-Girl-290226907

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 9

Master Histoire et audiovisuel

Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle

**Rapports sociaux de sexe dans les dessins animés japonais diffusés en France :
le cas des séries magical girl (1984-2014)**

Mémoire de Master 2 Recherche

Présenté par Mme Camille CATUDAL

Sous la direction de Mme Pascale GOETSCHERL

Septembre 2016

Sommaire

Remerciements.

Introduction.

Première partie. Le dessin animé télévisé japonais : production et diffusion d'un objet culturel mondialisé.

Chapitre 1. : La production du dessin animé japonais pour la télévision : d'Osamu Tezuka à nos jours.

- I. Le développement de l'animation télévisée au Japon dans les années 1960, ou la marque de l'influence d'Osamu Tezuka dans les séries magical girl.
 1. L'apport de l'animation limitée.
 2. L'influence esthétique.
- II. Croissance et stratégies économiques de l'industrie de l'animation des années 1960 aux années 2010.
- III. Studios d'animation et professionnels de l'animation : conditions de fabrication d'un *anime* des années 1960 à nos jours, à travers l'exemple des producteurs des séries magical girl.

Chapitre 2 : L'exportation du dessin animé télévisé japonais : le cas de la France (années 1970 – 2010).

- I. D'une initiative des distributeurs français à une politique des producteurs japonais (années 1970 – 2010).
- II. Des années 1970 aux années 2000 : une adaptation et une diffusion peu respectueuses des œuvres et une mauvaise réception critique.
 1. Les défauts des adaptations françaises des dessins animés japonais à travers l'exemple des séries magical girl.
 2. La mauvaise réception critique des séries animées japonaises.
- III. A partir des années 2000 : vers la reconnaissance

Chapitre 3. Magical girl : évolutions du genre depuis les années 1960 et diffusion en France depuis les années 1980.

- I. De la magical girl aux magical girls : le tournant *Sailor Moon*.
- II. La production des séries magical girl : du monopole de Tôei Dôga à la diversification des studios d'animation (1960-2010).
- III. La diffusion des séries magical girl en France: de l'apogée au déclin (1984-2014).
- IV. La réception des séries magical girl en France (1984-2014) : un public varié.

Deuxième partie. La construction du genre par les dessins animés magical girl : permanences et changements dans la représentation de l'héroïsme féminin et des rapports sociaux de sexe.

Chapitre 4. Héroïsme féminin : héritages et spécificités.

- I. La place du féminin dans l'animation télévisée : vers le rôle principal et l'héroïsme.
- II. Des filiations diverses des magical girls avec des figures antérieures.
- III. Les magical girls : les spécificités d'un héroïsme au féminin.
 1. Une héroïne amoureuse.
 2. Points communs et différences entre magical girls « traditionnelles » et magical girls « guerrières ».
 3. La possibilité de la faiblesse pour l'héroïne.

Chapitre 5. La force d'inertie des stéréotypes de genre dans les séries animées magical girl.

- I. La mise en avant des codes de la féminité : une esthétique, des stratégies marketing et des stéréotypes bien ancrés.
 1. Des fleurs, du rose et des jupes : les marqueurs visuels de la féminité dans le contexte esthétique et commercial du *shôjo* et du *kawaii*.
 2. Des larmes, de la coquetterie et de la danse : représentations traditionnelles de la psyché et des pratiques féminines.
- II. Entre changements dans la représentation de la famille et persistance des rôles sociaux de sexe entre les années 1970 et les années 2010.
 1. Le reflet de la hausse du travail féminin dans les séries : du cantonnement à l'espace domestique à l'entrée dans la sphère publique.
 2. Des rôles sociaux de sexe toujours bien établis : l'accomplissement d'une femme dans la maternité.
- III. Des rapports de sexe inégaux qui restent marqués par l'infériorisation du féminin.

Chapitre 6. Les magical girls : tentatives ambivalentes d'une émancipation féminine.

- I. Quelques déconstructions des normes de genre : transgressions de genre et travestissement
- II. Des magical girls autonomes et actives, sur un pied d'égalité avec les garçons : la prise de pouvoir féminine, une nouvelle stratégie marketing
- III. Ambivalences de l'émancipation des magical girls
 1. Le corps des jeunes filles érotisé : logiques de *fan service* pour fédérer un public mixte.
 2. L'humour : subversion ou renforcement des stéréotypes ?

Conclusion.

Annexes.

Doc.n°1 : Résumé des seize séries animées analysées.

Doc.n°2 : Graphique sur le nombre de séries animées japonaises produites entre 1963 et 2013.

Doc.n°3 : Entretien avec Pierre Faviez.

Sources.

Bibliographie.

Webographie.

Table des matières.

Remerciements

J'adresse mes remerciements à tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire.

Je remercie notamment Mme Pascale Goetschel, ma directrice de mémoire, pour avoir su être à l'écoute et me guider tout au long de ces deux années de travail tout en me laissant la liberté de persévérer sur un tel sujet, Mme Marie Pruvost-Delaspre, pour sa disponibilité, ses précieux conseils de lecture et ses tout aussi précieux cours sur l'animation japonaise à Paris III – Sorbonne Nouvelle, et M. Pierre Faviez, pour avoir pris le temps de répondre à mes questions sur la diffusion de l'animation japonaise en France.

Introduction

Ce sont des fillettes ou des jeunes filles qui ont des pouvoirs magiques. Elles s'appellent Gigi, Creamy, Emi, Sally, Caroline, Sailor Moon, Sakura, Dorémi, Amu... et il y en a bien d'autres encore. Ce sont les « filles magiques ». « Magical girl », traduction littérale du japonais « mahô shôjo »¹, est le terme générique pour désigner tous ces avatars de la figure féminine utilisant la magie – que ce soient des sorcières, magiciennes, fées, etc. – qui sont les protagonistes principaux d'une multitude de productions culturelles japonaises que sont les mangas² et les *anime*³. C'est un genre propre à l'animation japonaise⁴. A ne pas confondre avec la « magical girlfriend », un autre genre de mangas et dessins animés japonais, où le personnage principal est un jeune homme et où l'intrigue est centrée sur sa relation amoureuse avec une jeune fille ayant des pouvoirs. Cette division en genres et en sous-genres des séries animées témoigne de la richesse de l'animation japonaise. L'animation est en effet omniprésente au Japon – les films d'animation sont aussi nombreux que les films en prise de vue réelle à sortir en salles de cinéma, les séries animées occupent le petit écran de façon continue – et elle traite de tous les thèmes que les Occidentaux ont l'habitude de voir exclusivement dans les productions en prise de vue réelle (comédie, tragédie, aventure, action, drame...)⁵.

En quelques dizaines d'années, l'animation japonaise est devenue un phénomène mondialisé, tant du point de vue commercial que culturel⁶. La pénétration et la diffusion élargies de la culture populaire japonaise sur les marchés en dehors du Japon s'est réalisée d'abord par les séries animées, puis par les mangas et le cinéma d'animation. Pour la France, on retient 1978 comme l'année où a débuté ce que les médias de l'époque ont appelé « la folie Goldorak »⁷ : le succès énorme de

¹ Les Japonais utilisent aussi le terme « majokko » qui signifie « petite sorcière »

² Bandes dessinées japonaises, qui ont un format et des codes spécifiques les différenciant de la bande dessinée franco-belge.

³ Terme utilisé au Japon pour désigner les séries animées. Il est désormais utilisé ailleurs dans le monde pour désigner spécifiquement les dessins animés japonais.

⁴ Selon le rapport de l'Association of Japanese Animators (AJA) de 2014 : Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, p. 2. L'AJA est une organisation industrielle qui regroupe une cinquantaine de studios d'animation.

⁵ NAPIER Susan J., *Anime from Akira to Howl's moving castle : Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 6-7 ; 15.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ LAGORCE Guy, « La folie Goldorak », *Paris Match*, n°1547, 19 janvier 1979.

l'*anime Goldorak* à la télévision et de ses produits dérivés. Quelques dessins animés japonais avaient été diffusés auparavant, mais c'est à partir de ce moment-là qu'ils se multiplient sur le petit écran, sont clairement identifiés par le public comme étant des productions japonaises et font l'objet de critiques jouant sur la rhétorique du « péril jaune » ou encore de l'« invasion ». Après les séries animées, ce sont les mangas qui connaissent une diffusion élargie en France à partir des années 1990, puis les films d'animation japonais dans les années 2000. La culture populaire japonaise a rencontré des résistances lors de sa diffusion en France, et plus généralement en Occident, mais elle a été et est progressivement acceptée et reconnue – le succès aussi bien commercial que critique des films d'animation des studios Ghibli, et plus particulièrement de Hayao Miyazaki, ayant aidé.

Pour ce qui est des séries animées magical girl, elles sont produites à partir de 1966 au Japon, mais c'est en 1984 que la première du genre est diffusée en France avec le dessin animé *Gigi* sur TF1. Le genre « magical girl » est prolifique au Japon et seule une partie est parvenue jusqu'au petit écran français : une vingtaine de séries sont diffusées à la télévision pendant 30 ans. Depuis les années 2000, les séries magical girl peuvent désormais être visionnées sur Internet, ce qui permet un accès plus large pour le public français. Parallèlement, la télévision abandonne peu à peu ce genre après l'avoir quasiment cantonné aux chaînes du câble et du satellite : plus aucun *anime* magical girl n'est diffusé à partir de juillet 2014, avec la fin de la diffusion de *Pichi Pichi Pitch*, *La mélodie des sirènes* sur Canal J, jusqu'à l'arrivée de *Sailor Moon Crystal* à partir de fin août 2015 sur la même chaîne.

Les séries animées : un objet intéressant pour l'histoire culturelle mais peu étudié

La diffusion des dessins animés en France s'inscrit d'abord dans une histoire institutionnelle et des programmes de la télévision pour la jeunesse. Alors que le service jeunesse de l'ORTF est peu considéré et propose peu de programmes destinés au jeune public, après l'éclatement de l'ORTF en 1974, les créneaux horaires consacrés aux émissions pour enfants augmentent. Des services jeunesse se constituent pour chaque diffuseur⁸ en raison d'un cahier des charges imposé aux

⁸ Création de la première unité jeunesse sur FR3 en 1975 et de la deuxième sur Antenne 2 en 1977. Voir FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, Les années Goldorak », *AnimeLand*, n°85, octobre 2002, p. 55.

sociétés de programmes qui stipule que les chaînes doivent offrir un service spécifique au jeune public. La concurrence grandit dans les années 1980 avec la création de nouveaux diffuseurs, Canal +, La Cinq et M6 qui émettent à leur tour des programmes pour la jeunesse⁹, puis dans les années 1990 avec l'apparition des chaînes jeunesse du câble et du satellite : Canal J (1985), Cartoon Network (1993), AB Cartoons (1996, devenue Mangas en 1998), Télétoon (1996, devenue Télétoon+ en 2011), Disney Channel (1997) et Fox Kids (1997, devenue Jetix en 2004 et Disney XD en 2009)¹⁰. L'animation, qui était très minoritaire à l'époque de l'ORTF où les fictions en prise de vue réelle étaient privilégiées (*Thierry la Fronde, Belle et Sébastien...*), devient le genre principal proposé par les émissions et les chaînes jeunesse ainsi que le genre préféré des enfants : 83% des enfants réclament du dessin animé en 1984¹¹. Bien que l'animation ne soit pas réservée aux enfants, elle continue de rester prédominante dans les programmes jeunesse dans les années 2000 et 2010 et la majorité des séries magical girl que nous étudions s'adresse plutôt à un jeune public.

Plus récemment, la télévision et ses programmes sont devenus des objets d'histoire culturelle, étudiés au prisme des représentations. L'histoire culturelle, « modalité d'histoire sociale », pour reprendre les termes de Pascal Ory, qui émerge dans les années 1970-1980¹², pose que l'étude des productions culturelles permet d'accéder aux imaginaires sociaux¹³ et de comprendre comment une société représente et se représente le monde¹⁴. Au-delà des œuvres d'art et de la culture dite légitime, l'histoire culturelle s'intéresse à tout ce qui relaie des discours, des images. Elle peut donc aisément se faire histoire des médias dans laquelle la télévision tient une place relativement importante au XX^{ème} siècle où une prolifération des images

⁹ CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *L'enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1991, pp. 24-25. JEANNENEY Jean-Noël, CHAUVEAU Agnès, *L'Echo du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littérature, 1999, p. 441.

¹⁰ FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Ecrivains, 2010, pp. 118-121.

¹¹ JEANNENEY Jean-Noël, CHAUVEAU Agnès, *op.cit.*, p. 441. Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n° 119, « Les enfants et la télévision », *Télé Star*, 1-7 décembre 1984.

¹² POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, p. 37.

¹³ Voir ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 127 p.

¹⁴ Voir RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *La Culture de masse en France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Fayard, 2002, 461 p.

fixes et animées plonge la société française dans un « bain visuel »¹⁵ quotidien. La télévision est considérée comme « le média dominant »¹⁶ : presque la totalité des foyers sont équipés d'un ou plusieurs téléviseurs, les Français passaient en moyenne 3h46 par jour devant leur poste en 2013¹⁷ quand les enfants d'école primaire y passaient en moyenne 956 heures par an en 2010¹⁸ ... au point que certains considèrent que les publics de la télévision représentent la société entière¹⁹.

La télévision est donc un objet qui intéresse l'histoire culturelle en ce qu'elle diffuse des produits culturels, véhicule des représentations et produit une culture médiatique, voire une « culture de masse »²⁰. Etudier la télévision, c'est aussi faire de l'histoire culturelle dans la mesure où cette dernière rejette le privilège traditionnellement accordé aux documents écrits et officiels pour proclamer que « tout est source »²¹, valorisant ainsi d'autres sources documentaires possibles, comme l'image, mais aussi des productions peu légitimes. La télévision réunit les deux caractéristiques en ce qu'elle est flux d'images et fait l'objet d'un jugement de valeur plutôt négatif, notamment de la part des élites intellectuelles. Les effets de la télévision sur le développement et la personnalité des enfants sont d'ailleurs souvent jugés comme étant néfastes et provoquent des débats parfois houleux ainsi que de nombreux écrits de sociologues, psychologues, politiciens, éducateurs, etc. – la télévision est ainsi accusée d'abrutir les enfants, de les inciter à la passivité, de les rendre violents²² ...

¹⁵ DELPORTE Christian, « Image », p. 423, in : DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, BLANDIN Claire, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

¹⁶ VEYRAT-MASSON Isabelle, « Télévision et consommation de masse », p. 787, in : DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, BLANDIN Claire, *op. cit.*.

¹⁷ Sources : CSA, Médiamétrie. Voir www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATTEF05470.

¹⁸ Contre 864 heures dans la salle de classe. Source : Médiamétrie. Voir MONNOT Catherine, *Petites filles: l'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, 2013, p. 18.

¹⁹ « Travailler sur le grand public de la télévision, au fond, c'est travailler sur la nation tout entière, et sur les nombreuses représentations qu'une société donne d'elle-même. » in : POELS Géraldine, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés & Représentations*, n° 35, 2013, p.129 ;

« le public de la télévision est devenu coextensif à la société française » in : VEYRAT-MASSON Isabelle, « Télévision et consommation de masse », p. 789, in : DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, BLANDIN Claire, *op. cit.*

²⁰ POIRRIER Philippe, *op.cit.*, p. 179.

²¹ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 47.

²² CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *op.cit.*, p. 7.

L'animation à la télévision, et peut-être plus encore l'animation japonaise, est frappée d'un manque de légitimité encore plus fort dans la recherche et dans la société en général. Les séries animées japonaises souffrent en effet d'un triple manque de légitimité : elles sont diffusées sur un *medium* peu noble et critiqué (la télévision), elles sont japonaises (donc considérées en tant que telles comme mauvaises) et elles sont jugées être destinées aux enfants (donc des objets peu sérieux). Très tôt, dès les années 1980, de rares études françaises sur le sujet sont publiées, mais elles se cantonnent au point de vue psychologique (par exemple, l'étude de Liliane Lurçat) ou cinématographique (par exemple, l'analyse de Jacques Aumont)²³. Alors que des « animation studies » se développent dans les pays anglo-saxons et au Japon, avec des angles d'approches variés (esthétique, économique, historique...) et le développement d'une littérature abondante, il faut attendre le milieu des années 2000 pour que de jeunes chercheurs s'emparent dans leurs mémoires et thèses de cet objet de recherche en France et l'étude de l'animation, notamment télévisée et japonaise, y reste très marginalisée avec peu d'ouvrages académiques²⁴.

Pourtant, toute image mérite d'être étudiée puisque :

« Matières sensibles des valeurs et des croyances, des symboliques et des mémoires partagées, les images constituent [...] des outils précieux pour comprendre les comportements sociaux, mais aussi les cheminements par lesquels tous et chacun, dans la diversité des individus et des groupes qui forment le tissu social, perçoivent le monde où ils vivent, le regardent, le ressentent, l'interprètent pour, finalement, lui donner sens. »²⁵

Parce que ce sont des objets culturels diffusés massivement, les séries animées sont le vecteur de normes, valeurs et modèles de la société dans laquelle elles sont produites et, parce que les séries magical girl que nous étudions sont surtout

²³ Voir l'essai de Bounthavy Suvilay dans PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunué, 2010, pp. 341-355.

²⁴ *Ibid.*, p. 355. MERIJEAU Lucie, ROFFAT Sébastien, « L'animation à l'université française, un enseignement en quête d'identification », *Mise au point*, n°7, mis en ligne le 25 mai 2015.

Citons le très récent premier ouvrage de référence en français sur la réception de l'animation japonaise dirigé par Marie Pruvost-Delaspre : PRUVOST-DELASPRE Marie, *L'animation japonaise en France: réception, diffusion, réappropriations*, Paris, l'Harmattan, 2016, 222 p.

²⁵ DELPORTE Christian, « Image », pp. 419-420, in : DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, BLANDIN Claire, *op.cit.*

destinées à un jeune public, elles reflètent et génèrent une culture partagée par les enfants²⁶ d'une même génération²⁷. Cette culture est transmédiasique, dans la mesure où « la télévision alimente un consumérisme croissant, les héros du petit écran étant de plus en plus utilisés pour vendre des magazines, des albums et des jouets »²⁸. En outre, cette culture est transnationale puisque les dessins animés sont des produits qui circulent, dépassent les frontières, tendent à devenir mondialisés, comme c'est le cas pour les *anime* magical girl. De plus, comme l'écrit Mélanie Lallet :

« Comme tout autre objet culturel, [les séries animées] renseignent notre compréhension du monde et notre créativité, prolongent le rôle du jeu dans l'apprentissage et sont aussi le support de pratiques de sociabilité qui dépassent très largement le moment du visionnage. »²⁹

Les séries magical girl semblent donc être un objet on ne peut plus pertinent d'histoire culturelle.

Définitions et enjeux de l'approche du genre pour les séries magical girl

La différenciation sexuelle et la construction sociale du masculin et du féminin sont au cœur de ce qui a émergé dans les années 1970 sous le nom d' « histoire des femmes », avec des historiennes comme Michelle Perrot, et qui est connu aujourd'hui sous le nom d' « histoire du genre », champ disciplinaire dont une première synthèse dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot paraît en 1992³⁰, et qui pendant longtemps a eu des difficultés à obtenir une reconnaissance intellectuelle et institutionnelle³¹. Le genre est une « catégorie utile d'analyse »³² en histoire en ce

²⁶ « Le monde de l'enfance est (...) considéré par les sociologues et les anthropologues comme une sous-culture à part entière, structurée autour de codes (langagiers, corporels, vestimentaires, etc.), de pratiques et de valeurs propres, partiellement autonomes vis-à-vis du monde adulte. » in : MONNOT Catherine, *op.cit.*, p.6.

²⁷ Notons à cet égard le titre d'une émission diffusée sur France 3 de 1998 à 2000, Génération Albator, dont le but était de rediffuser les premiers dessins animés japonais diffusés en France.

²⁸ POELS Géraldine, « De Televisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, n° 21, 2013, p. 112.

²⁹ LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA, coll. « Etudes et controverses », 2014, p. 5.

³⁰ DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1990-1992, 3730 p.

³¹ Pour une histoire de ce courant historiographique et la façon dont le concept de genre a évolué et s'est enrichi, voir THEBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Editions, coll. « Sociétés, espaces, temps », 2007, 312 p.

³² SCOTT W. Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 125-153.

qu'elle permet d'étudier les rapports sociaux dans une société et un contexte donnés, de dire pourquoi ces rapports sont construits tels qu'ils le sont, comment ils fonctionnent et changent. C'est un concept qui permet finalement de décoder le sens des relations humaines³³.

Le genre a fait l'objet de plusieurs théorisations et il est nécessaire de confronter des définitions pour saisir tous les sens qu'il peut recouvrir et les problématiques qu'il peut soulever. Joan W. Scott insiste sur les dimensions sociale et politique :

« Le genre est un élément constitutif de rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir. »³⁴

Françoise Thébaud évacue la dimension de pouvoir et oppose le « genre » au « sexe » :

« Le genre est en quelque sorte le « sexe social » ou la différence des sexes construite socialement, ensemble dynamique de pratiques et de représentations, avec des activités et des rôles assignés, des attributs psychologiques, un système de croyances. Le sexe est ainsi perçu comme un invariant, tandis que le genre est variable dans le temps et l'espace, la masculinité ou la féminité – être homme ou femme ou considéré comme tel – n'ayant pas la même signification à toutes les époques et dans toutes les cultures. »³⁵

Dans l'*Introduction des études sur le genre*, le genre est défini comme « un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin) »³⁶. Ici, le genre n'est pas considéré comme la dimension sociale du sexe mais comme un système, un « rapport social et diviseur »³⁷, tandis que le mot « sexe » ne renvoie pas à une dimension biologique mais renvoie, au pluriel, aux groupes produits par le système du genre. Nous suivrons cette terminologie dans notre mémoire, plutôt que celle qui

³³ *Ibid.* pp. 130 et 144.

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

³⁵ THEBAUD Françoise, *op.cit.*, p. 121.

³⁶ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

oppose le « sexe », biologique et invariant, au « genre » conçu comme son pendant social et variable. En effet, cette distinction « sexe/genre » appartient aux premières luttes féministes et a été critiquée ensuite car elle contribue à produire et perpétuer l'idée d'une nature, donc d'une essence féminine ou masculine, opposée à une culture, alors que la dichotomie biologique des sexes est d'ordre social³⁸.

Le genre est une construction sociale dans la mesure où la féminité et la masculinité ne sont pas des essences fondées sur des caractéristiques biologiques mais le résultat d'apprentissages de comportements socialement attendus. Il assigne des rôles, des activités, des attributions psychologiques différents selon le sexe et construits dans une relation d'opposition. Le genre est donc un système de différenciation, mais au-delà, nous envisagerons le genre comme un « rapport de pouvoir », dans la lignée de Joan W. Scott et des féministes matérialistes, dans la mesure où le rapport entre les sexes est hiérarchisé en faveur des hommes et impose une dualisation normative qui enjoint à chacun de se comporter conformément à ce qui est attendu selon son sexe. Parce que le genre est un système normatif, il a suscité des contestations de la part de mouvements (par exemple, queer ou trans) : le sexe est une affaire de ressenti, ce qui permet de subvertir le genre en tant que catégorie normative en dépassant son caractère binaire³⁹. Enfin, le concept de genre sous-tend une série de dichotomies symboliques : faiblesse-force, sensibilité-rationalité, émotion-raison, altruisme-individualisme, don-calcul, tradition-modernité, concret-abstrait, répétition-innovation, etc. qui sont autant de catégories de pensée utiles à l'analyse des représentations⁴⁰, y compris pour étudier une production culturelle non occidentale. Bien qu'issu d'une pensée occidentale, le genre nous semble pertinent pour l'étude de la société japonaise puisque, par exemple, le néoconfucianisme qui pose l'infériorité et la soumission de la femme par rapport à l'homme continue d'imprégner la culture japonaise et que l'innocence, la politesse, la docilité, la réserve, la douceur, la grâce restent des qualités recherchées chez une femme au Japon⁴¹.

³⁸ *Ibid.*, pp. 33-39.

³⁹ Voir par exemple les travaux de Judith Butler.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹ BUISSON Dominique, *Le Corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, pp. 51-57.

Parce que « l'inégalité s'incarne aussi au cœur des chairs et des anatomies »⁴², le sujet s'intéresse à l'histoire du corps, un courant qui émerge dans les années 1970 avec les travaux de Michel Foucault sur le corps façonné par le pouvoir et ceux de Georges Vigarello sur le corps redressé et dont la première synthèse paraît en 2011. Nous accorderons une grande attention aux corps féminins, l'un des premiers objets d'étude de l'histoire du genre dont l'approche privilégiée aujourd'hui plutôt l'analyse « [des] représentations du corps de l'autre, [des] ressorts du désir masculin et féminin, [des] normes et [des] pratiques corporelles »⁴³. La manière dont le corps des magical girls est dessiné, mis en scène, animé par les producteurs de ces *anime*, regardé par les autres personnages et par les téléspectateurs, permet d'analyser les représentations et les normes de genre des acteurs sociaux au Japon et en France. En effet, comme l'a très tôt posé l'un des précurseurs de l'histoire du corps, Marcel Mauss, l'attitude et la position corporelles, le costume, la gestuelle, le maquillage obéissent à des codes socioculturels : la manière de se tenir, de saluer, de s'asseoir, de manger, de dormir, de s'habiller, etc. diffèrent selon plusieurs variables dont celle du sexe⁴⁴. La question du corps se pose d'autant plus pour les séries animées étudiées que les magical girl sont fortement féminisées à travers leur corps, lequel est dans certains cas érotisé.

Le genre s'imbrique dans d'autres variables telles que l'âge, la classe sociale, la sexualité, l'origine ethnique... L'âge est important dans notre cas puisque les personnages des séries que nous étudions sont des petites et jeunes filles et que ces dessins animés sont destinés à l'origine à un jeune public féminin. Or, la petite fille est une figure récente en ce que l'idée de l'enfance féminine n'est née qu'au XIX^{ème} siècle⁴⁵ et que toute une production d'objets matériels et symboliques destinés spécifiquement à la petite fille a commencé à partir de ce moment⁴⁶. De plus, l'enfance est un objet d'histoire récent qui remonte aux travaux de Philippe Ariès dans les années 1960 et la jeune fille a peiné à s'imposer comme objet d'histoire dans

⁴² VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Points », 2011, p. 12.

⁴³ THEBAUD Françoise, *op.cit.*, p. 207.

⁴⁴ MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p 365.

⁴⁵ Auparavant, on ne distinguait pas la fille de la femme. Voir KREYDER Laura, *La passion des petites filles: histoire de l'enfance féminine de la Terre à Lolita*, Arras, France, Artois Presses Université, 2004, p. 261.

⁴⁶ Voir chapitre « Profils neufs » du deuxième volume de BECCHI Egle, JULIA Dominique (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident*, 2 vol., Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 1054 p.

les études sur les « jeunes » qui sont parues dans les années 1960 et 1970⁴⁷. Etudier au prisme des rapports sociaux de sexe des séries animées pour enfants nous semble pourtant d'autant plus intéressant que l'enfance et l'adolescence sont les périodes de la première socialisation de genre, le « processus par lequel les individus assignés depuis leur naissance à une classe de sexe apprennent à se comporter, à sentir, à penser selon les formes socialement associées à leur sexe et à « voir » le monde au prisme de la différence des sexes »⁴⁸. Ce processus est particulièrement étudié par la sociologie dont nous emprunterons plusieurs analyses, certaines concernant d'ailleurs les productions culturelles japonaises⁴⁹. Parmi les facteurs qui inculquent le genre, la télévision joue un rôle en tant que, selon les termes d'Anne Dafflon Nouvelle, « agent périphérique de socialisation »⁵⁰. Tout comme les vêtements et les jouets, les productions culturelles telles que les séries d'animation permettent aux enfants d'intérioriser des « rôles de sexe », des comportements qui renvoient à leur sexe – peut-être d'autant plus que les enfants reproduisent les aventures de leurs héros télévisés dans leurs jeux. On peut alors se demander quelles représentations de l'enfance ont les producteurs et diffuseurs d'*anime* et quels modèles genrés, en particulier féminins, et quelles normes en ce qui concerne les rapports de sexe sont transmis aux téléspectateurs enfantins *via* les dessins animés. Comment l'animation s'approprie-t-elle les codes du masculin et du féminin – par une simplification en stéréotypes (due au support télévisuel, au public enfantin⁵¹...) ou par une remise en cause de ces stéréotypes ?

La distribution sexuée des objets et des productions culturelles est déterminée par le monde des adultes⁵², et les producteurs et distributeurs des biens et services, tels les studios d'animation japonais et les distributeurs et diffuseurs français des séries animées, jouent un rôle important dans ce processus. La culture enfantine « reste soumise à des intérêts adultes qui la dépassent et la contrôlent étroitement, au travers d'un faisceau continu d'images et de messages qui, par leur omniprésence,

⁴⁷ BRUIT ZAIDMAN Louise, HOUBRE Gabrielle, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, p.8.

⁴⁸ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op.cit.*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 107.

⁴⁹ Par exemple, DETREZ Christine, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles ? Apprendre son genre en lisant des mangas », *Réseaux*, n° 168-169, 2011, p. 165-186.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹ CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *op.cit.*, pp. 82-86.

⁵² BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 134.

concourent à rendre « naturels » des partis pris d'ordre culturel »⁵³. Comment les séries magical girl s'insèrent-elles dans un environnement matériel et symbolique sexué ?

Enfin, l'intérêt de l'approche par le genre pour l'analyse des séries magical girl réside dans le genre même auquel appartiennent ces dessins animés. « Magical girl » semble insister sur le sexe du protagoniste principal : est-ce à dire que la féminité du personnage soit aussi importante que le fait qu'il possède des pouvoirs magiques ? De plus, le genre « magical girl », prolifique au Japon, a produit et produit encore des dizaines et dizaines de petites et jeunes filles héroïques. Or, l'héroïsme a d'abord été un apanage masculin – le mot « héroïne » est d'ailleurs largement postérieur à celui de « héros » – et les rapports sociaux de sexe sont des rapports de pouvoir en faveur des hommes. Qu'arrive-t-il alors quand une figure féminine possède des attributs qui sont traditionnellement masculins et qui lui confèrent force et pouvoir ? De quelle manière l'héroïsme est-il façonné par le genre ?

« [Q]u'est-ce qu'une héroïne ? Simple féminin accolé au héros, décalque de vertus purement masculines ou figure dotée de qualités particulières ? [...] c'est moins l'héroïne qui nous intéresse ici, que la manière dont une société et un temps la construisent. Une construction symbolique qui a longtemps été une affaire d'hommes. Des conteurs, des auteurs de textes religieux ou historiques ont, au long des siècles, fait ce travail de transmission/transformation au gré des idées et des aspirations de leurs temps, mais aussi de leurs fantasmes. Les discours tenus sur les héros et héroïnes (réels ou mythiques) sont fortement genrés avec une distribution des qualités et des vertus, attribuées aux unes et aux autres, très codée par la distinction des sexes [...]. »⁵⁴

En définitive, analyser les séries animées magical girl au prisme du concept de genre permet à la fois de voir comment une société se représente le genre et les catégories « féminin » et « masculin » qu'il produit, et comment l'animation construit, reproduit ou subvertit ces représentations.

⁵³ MONNOT Catherine, *op.cit.*, p. 167.

⁵⁴ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DUBESSET Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°30, 2009. pp. 8-10.

Pluralité des magical girls, multiplicité des sources

Difficile de définir le genre « magical girl » tant il recouvre des productions hétérogènes avec des héroïnes diverses. Elles sont de nature différente – il y a des magiciennes, des sorcières, des sirènes, des fées... – elles ont des quêtes différentes – faire le bien, devenir reine, aider autrui, combattre le mal... Pour certains, les termes « magical girl » n'évoquent rien de plus que les figures les plus emblématiques du genre, comme Sailor Moon, qui peut être considérée comme la magical girl la plus connue en France mais qui n'est qu'un avatar de la magical girl et occulte la diversité de ce type de dessins animés.

A la multiplicité des magical girls s'ajoute celle des sources, et notamment des épisodes des séries en question qui sont conservés par l'INA. Toutes les séries magical girl diffusées à la télévision française n'ont pas été conservées à l'INA, étant donné que certaines chaînes qui les diffusent ou diffusaient ne font pas ou n'ont pas fait l'objet d'enregistrements⁵⁵. En ce qui concerne les dessins animés diffusés avant 1995, trouver les épisodes n'a pas toujours été aisé, premièrement parce qu'ils n'ont pas nécessairement été enregistrés par l'INA dont la mission, avant le dépôt légal, était de conserver seulement les productions audiovisuelles françaises ou les coproductions, et deuxièmement parce que les notices des émissions enfantines comme le Club Dorothée sont plutôt mal renseignées, n'incluant presque jamais le titre des dessins animés diffusés. Néanmoins, à l'aide des magazines de programmes (*Télé7Jours*, *Télérama*) et des sites qui recensent les dates de diffusion des *anime* (Animeguide.fr, Planète-jeunesse.fr), et grâce aux notices beaucoup mieux renseignées pour les sources conservées à partir de 1995, nous avons pu dénombrer seize séries animées de magical girls diffusées sur différentes chaînes (TF1, France 3, France 5, M6, France 4, Canal J, Mangas, Télétoon) entre 1984 et 2014 : *Gigi*, *Le monde enchanté de Lalabel*, *Le tour du monde de Lydie*, *Creamy, merveilleuse Creamy*, *Cherry Miel*, *Makko*, *Caroline*, *Sally la petite sorcière*, *Magique Tickle*, *Sailor Moon*, *Sakura chasseuse de cartes*, *Magical Dorémi*, *Mew Mew Power*, *Chocola et Vanilla*, *Pichi Pichi Pitch*, *la mélodie des sirènes*, et *Shugo Chara, les gardiens des rêves*. Elles sont constituées d'un nombre variable d'épisodes : certaines n'en ont qu'une vingtaine quand d'autres alignent les saisons et comptent des centaines

⁵⁵ Ainsi, l'INA n'a pas enregistré les programmes de la Cinq qui a diffusé un grand nombre des séries qui nous intéressent, ni les programmes de certaines chaînes pour la jeunesse comme Fox Kids. Par ailleurs, certaines chaînes « jeunesse » du câble et du satellite comme Canal J, Mangas et Télétoon n'ont fait l'objet d'une conservation qu'à partir de 2002 pour Canal J et 2003 pour les deux autres.

d'épisodes. Comme ces épisodes ont connu des rediffusions, parfois massives sur les chaînes du câble et du satellite, ce n'est pas moins de 8511 documents audiovisuels de ce type que l'on peut trouver à l'INA.

Face à la grande quantité d'épisodes, il a fallu échantillonner les sources. La préoccupation de la représentativité du document – représentatif de la société dans laquelle il a été produit – explique le privilège donné en histoire culturelle au majoritaire (en terme quantitatif) et au massif (en terme qualitatif)⁵⁶. L'idéal aurait donc été que notre corpus fasse une plus grande place aux *anime* auxquels les téléspectateurs ont été le plus exposés et qui ont donc – peut-on supposer – eu plus d'effets sur les représentations du public. Cependant, il nous est apparu difficile de faire un échantillonnage qui prenne en compte autant de facteurs que le changement de mode de diffusion des *anime*, l'audience de chaque diffuseur⁵⁷ ou encore la longueur variable des séries. Par conséquent, nous avons décidé de mettre les dessins animés sur un pied d'égalité et de sélectionner aléatoirement entre cinq et dix épisodes par série par des « coups de sonde à rythme régulier »⁵⁸ : nous avons choisi les épisodes selon un intervalle régulier proportionnel au nombre total d'épisodes diffusés d'une série. Afin que l'uniformité de l'échantillonnage n'entraîne pas certaines négligences, nous avons pris quelques précautions. Ainsi, pour les dessins animés qui ont eu une première diffusion sur une chaîne hertzienne puis ont été multidiffusés par la suite sur une chaîne du câble ou du satellite, nous avons fait en sorte que les épisodes diffusés sur le câble ou le satellite – nécessairement plus nombreux – ne soient pas surreprésentés.

Il nous a semblé qu'il était nécessaire de faire une exception à ce nivellement pour trois dessins animés. Gigi est la première *magical girl* à être arrivée en France, considérée comme « la plus célèbre d'entre toutes » dans le numéro 48 d'*AnimeLand*⁵⁹, et le dessin animé a connu des rediffusions jusqu'à nos jours. Il nous a semblé intéressant de sélectionner davantage d'épisodes, entre 10 et 15, dont deux (le premier et le dernier de la série) diffusés dans les années 1980 et rediffusés dans

⁵⁶ ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 50.

⁵⁷ Nous ne pouvons par ailleurs pas accéder aux chiffres d'audience des chaînes du câble et du satellite détenus par Médiamétrie.

⁵⁸ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹ SUPERBIE Diane, « Magical Girls et Compagnie », *AnimeLand*, n° 48, février 1999, p. 41.

les années 2000 pour voir si ce sont les mêmes ou s'il y a eu des changements dans l'adaptation. *Sailor Moon* et *Magical Dorémi* sont les séries les plus longues de notre corpus (deux-cents épisodes répartis en plusieurs saisons⁶⁰), ce qui témoigne de leur succès au Japon. En Occident, elles ont également connu du succès, notamment *Sailor Moon* est certainement la série magical girl la plus célèbre⁶¹ et la plus étudiée dans le champ des « animation studies ». En outre, *Sailor Moon* renouvelle le genre magical girl avec ses cinq héroïnes et *Magical Dorémi* connaît une diffusion quasi-constante pendant dix ans sur France 5 puis Télétoon. Pour ces deux dessins animés aussi, nous avons augmenté l'échantillon à environ 15 épisodes. Au total, nous avons donc un corpus de 144 épisodes d'une vingtaine de minutes⁶².

Pour analyser ces sources, nous nous attacherons à utiliser les méthodes d'histoire culturelle⁶³ ainsi que celles d'analyse des images⁶⁴, en étudiant les conditions de production et de diffusion de ces *anime*, les acteurs sociaux qui les ont produits, diffusés et reçus, les héritages et influences sur le plan esthétique, les compositions stylistiques, les thèmes et symboles, la temporalité des images, les angles de vue et mouvements de caméra, les schémas narratif et actanciel. Parce que nous souhaitons étudier la construction de la catégorie « féminin » et de l'identité de genre, nous nous intéresserons aux représentations associées aux femmes, aux rôles, activités et attributs physiques et psychologiques qui leur sont assignés. Une grande place sera donc faite à l'analyse de la psychologie et de la représentation graphique des personnages dans le but de trouver des indices des différences de pratiques et normes et de « techniques du corps » selon le genre et selon la culture à travers les dessins animés :

« Ici, il faut décortiquer les détours des langages sociaux du corps que composent les gestes, les manières de se tenir, l'apparence esthétique (coiffure,

⁶⁰ A noter toutefois que la dernière saison de *Sailor Moon* n'a jamais été diffusée en France.

⁶¹ Dans un sondage organisé par le magazine *AnimeLand* en 1994, *Sailor Moon* est à la 4^{ème} place de la meilleure série TV. La série *magical girl* suivante n'arrive qu'à la 34^{ème} place (*Creamy, adorable Creamy*). L'héroïne principale de *Sailor Moon* arrive en 5^{ème} place des personnages féminins préférés, et les autres héroïnes du dessin animé sont dans les 30 premières places du classement. Dans le sondage organisé en 1998, la série obtient la 6^{ème} place de la meilleure série TV et l'héroïne est à la 10^{ème} place des personnages féminins préférés. Voir Tanus, Olivier, « Anime Grand Prix Français '94 », *AnimeLand*, n° 15, septembre 1994, pp. 11-15 et « 5^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998.

⁶² Voir le détail du corpus échantillonné dans le chapitre « Sources » de ce mémoire.

⁶³ ORY Pascal, *op.cit.*

⁶⁴ Par exemple, GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, la Découverte, 2004, 205 p.

maquillage, sveltesse...) mais aussi la conformation physique (petit, grand, fort, élancé...), dans leurs significations sociales de virilité, de féminité, de prestance ou de charme. »⁶⁵

Les relations entre les personnages féminins et masculins, notamment à travers les intrigues et les dialogues, feront l'objet d'une attention particulière. En effet, les dialogues peuvent contenir des discours sur la différenciation sexuelle et telle intrigue, telle situation narrative peut être l'occasion d'observer quels sont les rôles tenus par les personnages masculins et les personnages féminins. Enfin, les enjeux, les « messages » et « leçons » (s'il y en a) des épisodes, les modes d'action et de résolution des problèmes et les valeurs des héroïnes, les modalités et la durée des scènes d'affrontement seront également étudiés.

Outre les *anime* magical girl, d'autres sources peuvent documenter l'histoire de ces dessins animés et des représentations du genre qu'ils véhiculent : des articles de journaux, des émissions audiovisuelles, ou encore, la retranscription d'un entretien avec Pierre Faviez, responsable éditorial de la chaîne Mangas. Le magazine *AnimeLand* a été une grande source d'informations sur l'animation japonaise et sa réception en France. Il a donc été utilisé à la fois comme source et comme élément de bibliographie.

Parce que les séries animées japonaises, leur production, leur exportation et leur diffusion, sont des phénomènes peu étudiés en France et parce que l'analyse des représentations ne peut se faire sans prendre en compte les conditions de fabrication des produits qui les véhiculent, nous avons fait le choix de consacrer la première partie de ce mémoire à l'histoire de l'animation télévisée japonaise en multipliant les approches (technique, économique, esthétique, sociale...) afin d'avoir une compréhension élargie de ce qu'est l'objet-*anime* magical girl et de ses enjeux. Autant que faire se peut, nous rattacherons cette analyse généraliste de l'industrie de l'animation japonaise et de la télévision française aux séries magical girl en les prenant toujours pour exemple, de façon à ce que l'histoire du général et celle du particulier s'éclaircissent mutuellement. De plus, le troisième chapitre de cette première partie sera exclusivement consacré au genre magical girl pour tenter de le définir et analyser sa diffusion et sa réception en France.

⁶⁵ GRANGER Christophe, « L'individu et les aventures du corps », *Hypothèses*, n° 6, 2003, p. 22.

C'est la seconde partie de ce mémoire qui traitera à proprement parler des représentations du genre, des rapports hommes-femmes et de l'héroïsme féminin dans les séries magical girl. Nous nous attacherons alors à analyser les diverses influences qui ont façonné la figure de la magical girl et ce qui fait sa spécificité. Nous verrons en quoi ces *anime* réactivent des stéréotypes de genre tout en reflétant l'évolution de la société sur cette question, et nous ferons l'hypothèse que la simplification stéréotypée des codes du féminin est une stratégie des producteurs de ces objets pour affirmer leur puissance économique. Enfin, nous étudierons le potentiel subversif de l'animation, en nous demandant si le genre est réellement subverti par l'objet-*anime* magical girl.

Pour que le lecteur puisse avoir la meilleure compréhension possible du sujet, nous avons tenté de toujours illustrer notre propos par des images extraites des épisodes visionnés à l'Inathèque ou sur Internet et nous avons ajouté en annexe un résumé des seize dessins animés du corpus [Doc n°1]⁶⁶.

⁶⁶ Voir le Doc. n°1 dans les Annexes.

Partie 1

Le dessin animé télévisé japonais : production et diffusion d'un objet culturel mondialisé



Les magical girls de Toei Animation de 1966 à 1980.

Source : www.toei-anim.co.jp

Chapitre 1 : La production du dessin animé japonais pour la télévision : d'Osamu Tezuka à nos jours

I. Le développement de l'animation télévisée au Japon dans les années 1960, ou la marque de l'influence d'Osamu Tezuka dans les séries magical girl

Les premiers dessins animés japonais destinés à la télévision apparaissent au début des années 1960. L'animation télévisée japonaise doit beaucoup à l'un de ses pionniers, Osamu Tezuka, qui a influencé durablement son esthétique, son organisation industrielle et son système économique. Cette influence est visible dans la fabrication et le graphisme des séries magical girl.

Avant de traiter de la spécificité et de l'évolution de l'animation télévisée au Japon, quelques mots sur l'histoire de l'animation sont nécessaires. Le principe de l'animation consiste à créer du mouvement, et non à le capter comme en prise de vue réelle¹. L'histoire de cette technique est jalonnée d'inventions successives qui ont mené à l'animation traditionnelle en deux dimensions sur acétate de cellulose : des jouets optiques apparaissent au XX^{ème} siècle tels que le phénakistiscope de Joseph Plateau (1833) et le praxinoscope d'Emile Reynaud (1877). Ce dernier invente véritablement le dessin animé car, avec son « théâtre optique » dont il dépose le brevet en 1888, il parvient à décomposer le mouvement en une suite de dessins réalisés sur une pellicule et à le reconstituer en les projetant sur un écran, ce qui donne lieu au spectacle des « pantomines lumineuses » qui remporte un grand succès à la fin du siècle. En 1908, Emile Cohl invente la technique moderne du dessin animé avec la prise de vue, image par image, en employant la photographie. Enfin, en 1914, Earl Hurd invente le celluloïd et Raoul Barré les ergots, deux outils qui permettent de faciliter le travail et de rendre rentable l'animation : le celluloïd permet de dessiner un personnage sur une feuille transparente placée sur le décor fixe qui n'a pas besoin d'être redessiné à chaque fois et les ergots permettent de superposer de manière exacte les dessins successifs².

¹ DENIS Stéphane, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 16.

² Pour plus de précisions sur l'histoire des techniques de l'animation, voir DENIS Stéphane, *op.cit.* ; PONCET Marie-Thérèse, *Dessin animé, art phénoménal*, Voiron, M.-T. Poncet, 1998, 309 p. ;

Au Japon, l'animation se développe au cœur d'échanges culturels. On y retrouve des ancêtres de l'animation comme les rouleaux peints, les estampes et les *utsushi-e* (lanternes magiques)³. Mais les premiers dessins animés sont importés de France, de Grande Bretagne et des Etats-Unis à partir de 1909, avant que des pionniers de l'animation japonaise, Shimokawa Hekoten, Kitayama Seitarô et Kôuchi Sumikazu, ne développent leurs propres techniques et projettent leurs premiers dessins animés à partir de 1917⁴. Leurs successeurs apportent diverses innovations techniques avant de finalement adopter le celluloïd dans les années 1930⁵. A partir des années 1960, l'animation pour la télévision se développe parallèlement à celle destinée au cinéma, notamment grâce à Osamu Tezuka.

1) L'apport de l'animation limitée

Osamu Tezuka (1928-1989), aujourd'hui considéré au Japon comme le « dieu du manga », est d'abord un dessinateur de mangas, qu'il commence à publier en parallèle de ses études de médecine, mais son intérêt premier est l'animation. Après quelques collaborations avec le studio Tôei Dôga, il décide de fonder son propre studio d'animation, Mushi Pro, et de réaliser des dessins animés pour la télévision en mettant en place une organisation du travail à la chaîne rationalisée afin de produire en masse et à bas coût. Il adapte l'un de ses mangas, *Tetsuwan Atomu* (*Astro le petit robot*), diffusé pour la première fois le 1^{er} janvier 1963 sur Fuji TV, et considéré comme la première série animée diffusée à la télévision japonaise⁶. Osamu Tezuka a apporté des innovations, en introduisant dans le manga des techniques du cinéma hollywoodien que l'on retrouve dans l'animation japonaise tels le gros plan, le

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise : du rouleau peint aux pokémon*, Paris, Flammarion, 2010, 245 p.

³ Sur les ancêtres de l'animation au Japon, voir KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*

⁴ Jonathan Clements et Helen McCarthy choisissent 1917 comme date de début de l'animation japonaise malgré des controverses selon lesquelles les dessins animés japonais les plus anciens remonteraient au début du XX^{ème} siècle, ce qui permettrait au Japon de prouver que l'animation s'est développée indépendamment des exemples occidentaux. Voir l'entrée « Early Anime » dans CLEMENTS Jonathan, MCCARTHY Helen, *The Anime Encyclopedia, Revised & Expanded Edition: A Guide to Japanese Animation Since 1917*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006, 867 p.

⁵ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*, pp. 71-80.

⁶ En réalité, *Astro Boy* est la première série animée de 25 minutes. Auparavant, il y en a eu une autre de trois à cinq minutes, *Instant History*, et sa suite *Otogi Manga Calendar*, courts programmes d'histoire diffusés entre 1961 et 1964. Ce n'étaient pas les premiers dessins animés à la télévision japonaise : il y avait déjà eu des unitaires, comme *Mitsu no Hanashi* en 1960, sans oublier les nombreuses publicités animées. Voir CLEMENTS Jonathan, MCCARTHY Helen, entrée « Instant History », *op. cit.*, et ROMERO Jacques, « Naissance de l'animation télévisée au Japon - Tôei VS Mushi, la guerre du feu », *AnimeLand*, n°147, décembre 2008-janvier 2009, pp. 42-43.

travelling et les changements d'angles de vue pour figurer une même scène⁷. L'un de ses apports le plus important dans le domaine de l'animation est l'instauration de l'animation dite limitée, afin de faire face à des contraintes budgétaires et de temps. Ce système, qui lui permet de produire un épisode par semaine à bas coût (550 000 yens de l'époque), est devenu un standard dans l'animation japonaise pour la télévision⁸.

L'animation limitée est un ensemble de techniques permettant de réduire le nombre réel de dessins utilisés pour produire un dessin animé⁹. Elle s'oppose à l'animation classique ou « full animation » pratiquée notamment par les studios Disney aux Etats-Unis et Tôei Dôga au Japon pour leurs longs-métrages. L'animation limitée est d'abord utilisée aux Etats-Unis par le studio UPA dans le but de rompre avec l'animation classique de Disney¹⁰, puis par les studios Hanna et Barbera au début des années 1960¹¹, avant d'être adoptée par Tezuka pour ses productions. Pour rappel, un film est constitué de 24 images par seconde. Tandis que pour la « full animation », il faut un dessin différent pour chaque image ou toutes les deux images – ce qui signifie que pour chaque seconde de film, il faut entre 12 et 24 dessins – l'animation limitée vise à dessiner moins de dix images par seconde – autrement dit, chaque dessin peut passer à la prise de vue plus de trois fois de suite¹². Tezuka pousse le système à son paroxysme en n'utilisant que 1200 dessins pour *Astro Boy*, quand par la suite les productions japonaises en utilisent entre 4000 et 6000 pour un épisode de série (en comparaison, les productions françaises en utilisent de 15 000 à 17 000)¹³.

Le système de banque d'image (ou « bank system ») vise également à faire des économies de temps et d'argent en conservant des séquences animées, des celluloids de

⁷ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, « Aux sources de l'animation japonaise moderne - Entretien avec Ilan Nguyễn », *AnimeLand Hors série*, n°5, juin 2003, p. 7. YOMOTA Inuhiko in : *Manga : une plongée dans un choix d'histoires courtes*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, p. 56. « Animé japonais », *Mauvais genre*, France Culture, production : François Angelier, 18 décembre 1999.

⁸ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*, p. 120. BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 8.

⁹ PONCET Marie-Thérèse, *op.cit.*, p. 135.

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹ VIKY, « Un langage animé - Osamu Tezuka l'animateur », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014, p. 42.

¹² PONCET Marie-Thérèse, *op.cit.*, p. 129. BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 8.

¹³ SUVILAY Bounthavy, « Kit de survie pour l'animation limitée », *AnimeLand*, n°99, mars 2004, p. 36.

personnages et des fonds pour les réemployer dans d'autres épisodes¹⁴. Les séries magical girl se fondent largement sur ce système, notamment pour les scènes récurrentes de métamorphose des héroïnes. Ces scènes durant lesquelles les jeunes filles se transforment en héroïnes permettent en effet aux animateurs de réutiliser à presque chaque épisode la séquence de la métamorphose, laquelle pouvant parfois durer une minute. Si ce type de réutilisation d'images est particulièrement frappant, nous pouvons trouver de nombreux autres exemples. Dans *Sailor Moon*, l'antagoniste de la première saison, Reine Béryl, est toujours représentée en train de faire danser ses mains devant une boule de cristal : la même séquence est réutilisée de façon récurrente. Un autre exemple : dans *Makko*, les mêmes dessins d'une jeune fille qui danse sont utilisés dans divers épisodes, seuls le décor et les couleurs changent. Notons que les flashbacks sont également l'occasion de réemployer des séquences animées, comme dans le dernier épisode du *Monde enchanté de Lalabel* où l'objectif de l'antagoniste Biscus – à savoir récupérer la valise magique de la petite héroïne – est rappelé à travers les images du premier épisode où l'on voit Biscus et Lalabel tomber sur Terre lorsque le magicien tente de voler la valise de la petite fille¹⁵.



Les deux premières images sont issues des épisodes de *Makko* respectivement diffusés le 1^{er} janvier 1989 et le 17 janvier 1990 sur TF1. La troisième est issue du premier épisode de *Sailor Moon* (13 février 1995, TF1).

¹⁴ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 9. KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*, p. 120.

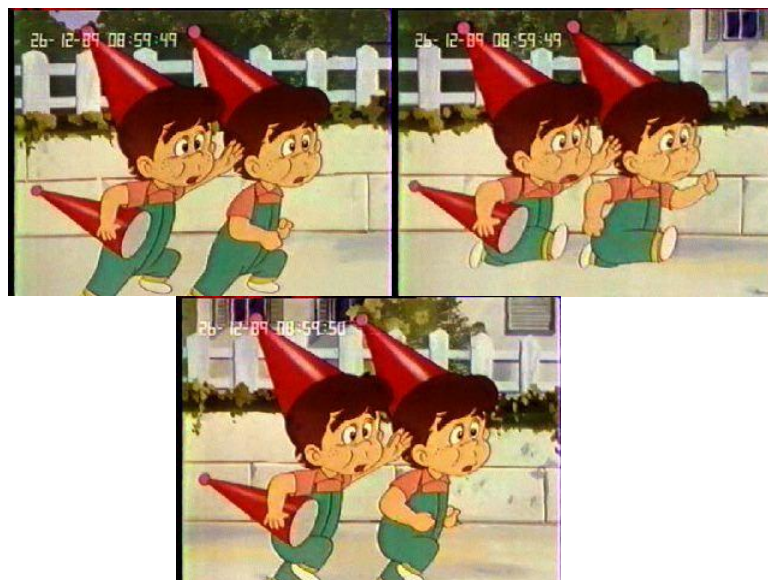
¹⁵ Un nouveau départ, 6 novembre 2007, Mangas.

D'autres techniques d'animation limitée sont utilisées et systématisées par Tezuka et continuent d'être employées¹⁶. Sur un plan représentant un personnage, les animateurs peuvent n'animer que sa bouche pour le dialogue : le reste de l'image demeure immobile.



Images respectivement tirées de l'épisode 45 de *Creamy, adorable Creamy* (28 avril 1995, TF1) et de l'épisode 2 de *Cherry Miel* (7 septembre 1988, TF1).

Les boucles ou cycles d'animation sont privilégiés : ils consistent en des éléments qui bougent selon un mouvement répétitif et périodique, en faisant glisser des celluloids qui représentent ce mouvement et en répétant le passage de cet assemblage¹⁷. Cette technique est particulièrement utilisée pour animer la marche ou la course de personnages. La succession des dessins représentant le mouvement est ainsi répétée en boucle sur toute la durée de la scène.



¹⁶ Voir SUVILAY Bounthavy, *art. cit.*, mars 2004, pp. 36-39.

¹⁷ PONCET Marie-Thérèse, *op.cit.*, p. 135.



Les trois premières images sont tirées d'un épisode de *Makko* (21 décembre 1989, TF1) et les quatre suivantes de l'épisode 28 de *Pichi Pichi Pitch* (15 mai 2011, Canal J). Les suites de dessins qui représentent respectivement une course dans *Makko* et une danse dans *Pichi Pichi Pitch* sont répétées pendant toute la durée de la scène.

Enfin, les animateurs font un grand usage de plans fixes, intercalés entre les passages animés, comme le plan d'un personnage immobile, qui pense, qui écoute ou qui parle en cachant sa bouche. Parfois, ces plans fixes sont utilisés tels quels avec une fonction bien particulière, par exemple insister sur l'expression d'un visage ou une action avec un effet dramatique. Dans *Chocola et Vanilla*, les plans fixes sont utilisés dans les flashbacks comme des successions de photographies du passé¹⁸. Dans l'épisode 44 de *Lalabel*, lorsque Clarine, l'amie de l'héroïne, raconte l'histoire de la pièce de théâtre qu'elle a écrite, une succession d'images fixes viennent illustrer son récit¹⁹.



Images issues de l'épisode 44 de *Lalabel* (29 octobre 2007, Mangas).

¹⁸ Voir par exemple l'épisode 48 diffusé le 26 août 2008 sur Canal J.

¹⁹ Les larmes de la princesse, 29 octobre 2007, Mangas.

Parfois, les plans fixes sont utilisés avec une volonté de créer l'illusion du mouvement : soit les animateurs font glisser un même celluloïd sur le décor, soit la caméra bouge sur un dessin avec force travellings et zooms. L'animation limitée permet donc d'exprimer un mouvement sans qu'il soit dessiné image par image, elle se fonde davantage sur ce que Thomas Lamarre appelle des techniques de « moving drawings » (« bouger les dessins »), contrairement à la « full animation » qui a pour objectif de dessiner le mouvement (« drawing movements »)²⁰.

2) L'influence esthétique

Les techniques de l'animation limitée ont des conséquences sur l'esthétique et la narration des séries animées japonaises, car elles imposent des contraintes que les animateurs utilisent pour donner naissance à un langage spécifique. L'emploi de ces techniques, donnant lieu à une mobilité réduite de l'image, a pour effet de privilégier la construction du récit, les dialogues, l'émotion, l'introspection, le suspense et la dramatisation. Les plans sont nombreux²¹ et variés, afin qu'il y ait moins de dessins à faire pour créer du mouvement. La complexité des éléments visuels est limitée : le graphisme des personnages est épuré, avec des traits simplifiés, afin qu'il soit plus facile pour n'importe quel animateur de les dessiner et de les animer. De plus, les fonds abstraits – lignes de vitesse et de tension par exemple – qui sont aussi très présents dans le manga permettent de faire l'économie d'un décor soigneusement dessiné. Un *topos* dans l'animation japonaise est le travelling de la caméra du bas vers le haut sur l'image fixe d'un personnage, souvent utilisé pour présenter un nouveau protagoniste ou la nouvelle apparence d'un personnage.

Dans les premières minutes du premier épisode de *Shugo Chara*, l'entrée en scène de l'héroïne est un bon exemple du langage spécifique de l'animation japonaise dû aux techniques d'animation limitée. L'épisode commence sur le racket d'un petit garçon. Arrive alors l'héroïne : on voit une succession de gros plans fixes sur des parties de son corps, puis la caméra fait un travelling du bas vers le haut sur l'image fixe de la jeune fille en pied. Il y a donc peu d'animation à proprement parler dans cette séquence qui emploie beaucoup d'images fixes. Mais la succession rapide

²⁰ LAMARRE Thomas, « From animation to anime: drawing movements and moving drawings », *Japan Forum*, n°14, septembre 2002, pp. 329-368.

²¹ Il y en a 30% de plus dans les dessins animés japonais que dans les dessins animés européens : voir VIKY, « Un langage animé - Osamu Tezuka l'animateur », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014, p. 44.

de gros plans et le dévoilement tardif du visage de l'héroïne permettent de créer dynamisme et dramatisation.



Images extraites de l'épisode 1 de *Shugo Chara* (4 septembre 2012, Télétoon +).

L'un des précurseurs de cette esthétique particulière du dessin animé japonais est Osamu Dezaki, qui instaure la répétition systématique de plans forts et généralise les jeux sur les ralentis et les accélérés par exemple²². On retrouve ce code dans l'épisode 10 de *Mew Mew Power* où, lorsque les héroïnes se font attaquer par des monstres (les cyniclons), des travellings de gauche à droite répétés plusieurs fois de façon rapide apportent du dynamisme au plan fixe qui montre l'attaque²³.

²² BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 10.

²³ La cinquième Mew Mew ?, 3 octobre 2006, Télétoon.

L'influence d'Osamu Tezuka sur l'animation japonaise à la télévision se mesure non seulement aux standards qu'il a imposés en termes technique et industriel, mais aussi à son style graphique repris et imité. Les codes graphiques apportés par Tezuka sont issus d'inspirations diverses²⁴. Il affirme notamment s'être inspiré de Disney et des frères Fleischer, en leur empruntant par exemple la taille démesurée de la tête et des yeux des personnages par rapport au reste de leur corps. Cet héritage est ensuite transmis à une grande partie de la production manga et animée²⁵ et fait l'objet d'interrogations de la part des détracteurs lorsque l'animation japonaise arrive en France. La culture visuelle de Tezuka ne se limite pas aux dessins animés occidentaux et puise dans les traditions artistiques japonaises. Par exemple, selon Paul Gravett, l'esthétique des grands yeux chez Tezuka lui vient aussi de sa fascination pour le théâtre de Takarazuka, troupe exclusivement féminine dont les comédiennes ont les yeux cernés par des traits épais de mascara²⁶. Frédéric Schodt montre que dessiner de grands yeux aux personnages est en réalité une convention artistique qui s'est installée depuis l'ère Meiji, et que l'on retrouve par exemple dans les illustrations de Junichi Nakahara et Kôji Fukiya dans les années 1920 et 1930²⁷.

Sur le plan esthétique et narratif, on doit aussi à Tezuka le lien entre le manga et l'animation puisque, avec *Astro le petit robot*, il inaugure l'association étroite entre l'industrie du manga et la télévision au Japon. Cette association perdure puisque les dessins animés japonais sont la plupart du temps adaptés de mangas²⁸ lorsque ce n'est pas l'inverse qui se produit. Sur les seize séries que nous étudions, seulement deux sont des créations originales, qui ne sont pas adaptées d'un manga préexistant (*Le monde enchanté de Lalabel*, *Magical Dorémi*). Mangas et *anime* partagent donc des codes graphiques et narratifs et des univers identiques.

²⁴ VIKY, *art.cit.*, mai-juin 2014, pp. 39-41.

²⁵ SUVILAY Bounthavy, « Kit de survie pour l'animation limitée », *AnimeLand*, n°99, mars 2004, p. 37.

²⁶ GRAVETT Paul, *Manga: soixante ans de bande dessinée japonaise*, Monaco, Ed. du Rocher, 2005, p.77.

²⁷ PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunuê, 2010, p. 101.

²⁸ 60% des dessins animés japonais sont tirés d'un manga, selon Kubo Masakazu, rédacteur en chef des éditions Shogakukan interrogé par Brigitte Koyama-Richard en 2009. Voir KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise : du rouleau peint aux pokémon*, Paris, Flammarion, 2010, p. 177.

Le principe du manga et de l'*anime* est de donner à voir les émotions, les sensations et le mouvement à travers des icônes symboliques comme la « goutte de la gêne » et la « croix de la colère » sur le front du personnage. Ces icônes sont parfois dissociées du personnage, car, si en Occident, la narration graphique fait du personnage parlant le vecteur essentiel des émotions, dans le manga, les émotions baignent la situation et le personnage y est immergé, ce qui se traduit par des fonds abstraits mais expressifs, avec des fleurs, des flammes, des lignes de tension, des lignes de mouvement etc., pour indiquer la tonalité de la scène.



Images extraites du premier épisode de *Sailor Moon* (13 février 1995, TF1) : sur la première, on peut voir une goutte sur l'arrière de la tête de Bunny qui traduit son embarras face à sa professeure qui la gronde pour sa mauvaise note, sur la seconde, le fond constitué de rouge et de lignes de tension et la croix sur le front de la mère de Bunny véhiculent sa colère lorsqu'elle découvre la mauvaise note de sa fille.

Le manga hérite des techniques des estampes, où seuls les yeux et la bouche sont mobiles, et du théâtre kabuki, où les émotions sont surjouées par des grimaces. Cet héritage est visible dans le privilège accordé, dans les séries pour adolescents, aux visages minimalistes, aux grands yeux dont la fonction est d'exprimer les émotions, l'état d'esprit du personnage, et, depuis les années 1980, au style du « super deformed » où le corps du personnage est complètement stylisé, au mépris du réalisme, pour représenter une émotion²⁹. Généralement, le « super deformed » consiste à dessiner les personnages en minuscule avec une tête d'une taille disproportionnée. Un exemple du « super deformed » : les shugo chara, gardiens de la personnalité, dans la série éponyme. Dans les séries magical girl, on remarque que les icônes symboliques et le « super deformed » abondent particulièrement dans les

²⁹ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, pp. 155-163.

séries les plus récentes depuis *Sailor Moon* alors que les séries les plus anciennes, antérieures aux années 1990, comme *Makko* et *Cherry Miel*, en étaient dépouillées.



Un exemple du « super deformed » : les shugo chara dans l'épisode 14 de *Shugo Chara* (29 septembre 2012, Télétoon +).

Sur les plans technique et esthétique, les séries magical girl portent donc la marque de l'influence de pionniers comme Osamu Tezuka. Marco Pellitteri remarque qu'il y a un certain degré d'unité dans les *anime* produits des années 1960 aux années 1990 sur le plan esthétique et narratif³⁰. En ce qui concerne les dessins animés magical girl, il y a effectivement une évolution des codes graphiques entre les séries antérieures aux années 1990 et celles qui succèdent à *Sailor Moon*, comme nous venons le voir pour les icônes symboliques et le « super deformed ». Toutefois, le langage de l'animation japonaise créé dès les années 1960, notamment en raison des contraintes de l'animation limitée, est utilisé dans les séries les plus anciennes comme dans les plus récentes.

³⁰ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p.67.

II. Croissance et stratégies économiques de l'industrie de l'animation japonaise des années 1960 aux années 2010

Après ses débuts en 1963, l'animation télévisée japonaise devient une véritable industrie. Cette dernière connaît un développement rapide avec une multiplication des acteurs économiques impliqués. Les séries magical girl illustrent l'évolution de cette industrie qui, dès le début, repose sur le développement transmédias et le merchandising.

L'industrie de l'animation connaît un développement spectaculaire avec l'apparition des séries télévisées³¹. Face au succès d'*Astro le petit robot* au début de l'année 1963, d'autres studios d'animation s'intéressent à la production de séries pour la télévision. Celui qui se constitue comme le principal concurrent de Mushi Pro est Tôei Dôga (renommé Tôei Animation en 1998) qui lance une série originale, *Okami shônen Ken (Ken l'enfant loup)*, à partir du 25 novembre 1963 sur NET TV. Mushi Pro fait faillite en 1973 tandis que Tôei Dôga devient le producteur le plus prolifique de séries animées jusqu'à nos jours³². Dans les années 1970, mis à part les « majors » que sont Tôei Dôga, Tatsunoko Production, Tôkyô Movie Shinsha et Nippon Animation qui contrôlent l'animation télévisée³³, de nombreux studios d'animation sont créés. Au fil des décennies, les studios se concentrent à Tôkyô – 365 des 419 sociétés d'animation japonaises sont situées dans la capitale en 2013, et plus particulièrement dans deux quartiers : Nerima, où l'on compte 79 studios dont les historiques Mushi Pro et Tôei Dôga (devenu Tôei Animation), et Suginami, qui regroupe 70 studios dont l'ancien TMS³⁴.

Dès ses débuts, la production de séries animées pour la télévision ne cesse de croître au point d'entraîner un déclin provisoire du cinéma d'animation – Tôei Dôga renonce à la production de longs-métrages dans les années 1970. Plus d'une quinzaine de séries inédites par an sont diffusées sur les chaînes de télévision japonaises à ce moment-là, nombre qui double la décennie suivante et qui augmente

³¹ Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, p. 2.

³² ROMERO Jacques, « Naissance de l'animation télévisée au Japon - Tôei VS Mushi, la guerre du feu », *AnimeLand*, n°147, décembre 2008-janvier 2009, pp. 42-43. Sur Tôei Doga, voir le chapitre 3 de ce mémoire.

³³ GINER Pierre, « Shingo Araki – Portrait », *AnimeLand*, n°18/19, juin 1995. COTTE Olivier, *100 ans de cinéma d'animation*, Paris, Dunod, 2015, p. 332.

³⁴ Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, p. 6.

jusqu'à atteindre la centaine au début des années 2000 puis frôler les deux cents en 2005 et en 2013 [Doc n°2]³⁵. En parallèle, le cinéma d'animation regagne en prestige à partir de la fin des années 1980. Ce prestige perdure jusqu'à nos jours, notamment grâce au succès des films de Hayao Miyazaki, comme *Le Voyage de Chihiro* qui lui donne accès à la reconnaissance mondiale en 2001. La fin des années 1980 est aussi le moment où apparaissent avec le magnétoscope les OAV (Original Animation Video), dessins animés réservés exclusivement à la vente en cassette VHS ou laserdisc, dont le marché explose dans les années 1990 avant de connaître un essoufflement à la fin de la décennie³⁶. De façon générale, les ventes physiques (VHS, laserdisc, puis DVD, Blu-ray) chutent depuis la fin des années 1990 et le financement d'un dessin animé repose de plus en plus sur la vente des produits dérivés, comme le révèlent les diverses interviews des professionnels de l'industrie de l'animation³⁷. Par exemple, Yûji Nunokawa, président du studio Pierrot et producteur, explique la frilosité des producteurs de la fin des années 1990 par le fait que le facteur financier est le plus important dans l'élaboration d'une série et que la plus importante garantie demandée par les sponsors est la fabrication et la vente de produits dérivés. Produire des remakes, à la place de séries originales, est alors une façon de minimiser les risques puisqu'une demande existe en amont³⁸. En 2013, le marché de l'animation japonaise a engendré 1 491 milliards de yen, dont la plus grosse part (614, 6 milliards) est issue de la vente des produits dérivés³⁹.

Les produits dérivés ont joué un rôle important dans la croissance et la pérennité de l'industrie de l'animation japonaise dès les débuts de l'animation télévisée. Peu à peu, les acteurs économiques qui prennent part à cette industrie se multiplient et les séries animées deviennent l'une des multiples facettes d'une industrie transmédiatique où les univers narratifs et les personnages sont déclinés sur divers supports médiatiques : magazines, *tankôbon* (tomes de mangas), séries animées,

³⁵ Voir le graphique (Doc. n°2) dans les Annexes.

³⁶ BASTIDE Julien, FALLAIX Olivier, « Réflexion sur la production de l'animation au Japon, son parcours, son avenir... », *AnimeLand*, n°99, mars 2004, pp. 44-45

³⁷ Voir les interviews de Thomas Romain, designer dans le studio d'animation Satelight, et Yûji Nunokawa, PDG du studio Pierrot. Pour la première, voir SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain : animation japonaise, conditions de travail et passage à la 3D », 21 mars 2016, sur bounthavy.com/wordpress/manga/interview-thomas-romain-animation-japonaise-conditions-de-travail-passage-a-3d/, consulté le 10 juillet 2016. Pour la seconde, voir GINER Pierre, « Visite au studio Pierrot - Interview de Yûji Nunokawa », *AnimeLand*, n°33-34, juillet-août 1997, pp. 30-31.

³⁸ GINER Pierre, *ibid.*

³⁹ Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, p. 3.

jouets, jeux vidéo, figurines, autocollants, etc.⁴⁰. C'est la stratégie du « media mix », initiée avec *Astro le petit robot*⁴¹. La vente des dessins animés ne permet pas de rentabiliser leur fabrication, étant donné leur très bas prix⁴². Mushi Pro adopte donc un modèle économique, qui est repris par Tôei Dôga et devient la règle ensuite, dans lequel la rentabilisation de la production des séries animées passe par la vente de licences, connue au Japon sous le nom de « character business », et par le merchandising. Les séries animées sont sponsorisées par des entreprises – par exemple, la marque de chocolat et de bonbons Meiji pour *Astro le petit robot* et la marque de confiserie Morinaga pour *Ôkami shônen Ken*, qui commercialisent des chocolats et confiseries à l'effigie des personnages – et l'image des personnages se décline sous toutes formes de produits vendus dans les confiseries, magasins de jouets, papeteries, boutiques de vêtements, boutiques de vaisselles, etc.⁴³. Ce n'est donc qu'après avoir trouvé un sponsor prêt à financer la production d'une série que la fabrication de cette dernière est lancée.

En 1972, un nouvel acteur économique d'une grande importance se lie à l'industrie de l'animation : l'entreprise de jouets Bandai. S'apercevant que les interruptions publicitaires ne suffisent pas à stimuler les ventes, Bandai décide de commercialiser un jouet en rapport avec la série *Mazinger Z*. Cette logique est étendue à l'industrie de la musique : les chanteurs font leur promotion en interprétant des génériques de séries ou des morceaux chantés par des personnages. C'est le cas de la série magical girl *Creamy, merveilleuse Creamy* qui met en scène une petite fille, Yû, qui se transforme en star de la chanson, Creamy. L'*anime* permet de promouvoir la chanteuse Takako Ôta qui double le personnage de Yû/Creamy et interprète les chansons chantées par Creamy dans la série. A partir des années 1990, l'industrie de l'animation se rapproche de celle des jeux vidéo avec les premiers jeux vidéo adaptés en séries animées⁴⁴.

⁴⁰ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 85.

⁴¹ Pour l'évolution de cette stratégie, voir STEINBERG Marc, *Anime's Media Mix : Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, 314 p.

⁴² Selon un article sur Tôei Dôga de 1980, le coût de production d'une série animée est de 130 000 francs et elle est achetée 80 000 francs par une chaîne télévisée japonaise. Voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, SABATIER P., « Tôei Dôga : les enfants de Goldorak et de Candy », *Libération*, 18 septembre 1980.

⁴³ BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, pp. 84-85. STEINBERG Marc, *op.cit.*, pp. 64-65.

⁴⁴ GINER Pierre, « Les stratégies de diffusion au Japon », *AnimeLand*, n°102, juin 2004, pp.36-37.

Aux débuts de l'animation télévisée, l'influence des sponsors sur les scénarios des séries animées est limitée puisque ces dernières sont la plupart du temps des adaptations de mangas à succès, mais les investisseurs peuvent intervenir à la marge⁴⁵. C'est par exemple le cas de *Himitsu no Akko chan*, une série magical girl de 1969 où l'héroïne se transforme grâce à un poudrier magique et dont le remake de 1989 a été adapté et diffusé en France sous le titre *Caroline*. Interrogé par Brigitte Koyama-Richard, Watanabe Yoshinori, l'ancien vice-président directeur général de Tōei Dōga, affirme que « le succès d'une œuvre tient parfois à un titre ou à un accessoire » et explique que le miroir en pied dont se sert la petite héroïne pour se transformer dans le manga original de *Himitsu no Akko chan* est trop grand pour en faire un jouet, d'où l'introduction du miroir de poche à la place du miroir en pied dans la série animée, avec l'accord de l'auteur du manga. Le poudrier s'est ensuite vendu sous forme de jouet⁴⁶.

Marco Pellitteri dresse une typologie des modèles de développement transmédiatique, selon que le personnage et l'univers se déclinent sur plusieurs supports médiatiques à partir d'un manga, d'un *anime* ou d'un jouet. Il montre que le « modèle synergique », installé dans les années 1970, est dominant depuis les années 2000 : la déclinaison d'un personnage ou d'un univers narratif sur plusieurs médias n'a plus lieu suite à son succès sur le *medium* initial mais est un projet commercial planifié en avance, et le concept du personnage est plus ou moins lancé simultanément sur plusieurs supports⁴⁷. C'est par exemple le cas de la série magical girl *Sailor Moon* où le manga, l'adaptation en *anime* et les produits dérivés sont lancés à peu près au même moment, selon un projet concerté des acteurs économiques (éditeur, studio d'animation, société de jouets). La création des personnages a été planifiée en avance par ces mêmes acteurs. En effet, la célèbre série est à l'origine un manga, *Code Name wa Sailor V*, écrit par Naoko Takeuchi, prépublié dans le magazine pour filles *Nakayoshi* et qui met en scène une seule héroïne. Ayant eu vent de ce manga, la société de jouets Bandai passe un contrat avec l'auteure pour qu'elle écrive un

⁴⁵ BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, pp.84-85.

⁴⁶ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*, p. 96.

⁴⁷ PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunué, 2010, p. 374.

nouveau manga à l'histoire semblable mais avec cinq héroïnes, à l'image des séries *sentai*⁴⁸. Ainsi, de façon simultanée à partir de 1992, le magazine pour filles *Nakayoshi* publie périodiquement des chapitres du manga écrit et dessiné au fur et à mesure par l'auteure Naoko Takeuchi, le studio Tôei Animation produit un épisode hebdomadaire de la série animée, et la poupée Sailor Moon est commercialisée par Bandai⁴⁹. Avec cette poupée, Bandai visait à détrôner Licca-chan, la poupée la plus vendue au Japon depuis 1967 et commercialisée par le concurrent Takara ; cet objectif est atteint dès 1992⁵⁰.

Le « modèle synergique » de développement transmédiasique est renforcé par l'apparition des comités de production. A l'origine, les séries animées sont des produits de commande, demandées aux studios d'animation par les chaînes de télévision, puis par d'autres acteurs (agence de publicité, éditeur de manga, entreprise de jouets...)⁵¹. A partir des années 2000, un système de comités de production se met en place⁵². Un comité de production est une réunion de sociétés qui ont des intérêts communs – éditeurs, producteurs, fabricants de produits dérivés, éditeurs de jeux vidéo, maisons de disque, chaînes de télévision, distributeurs, agences de publicité... – et s'associent pour réaliser un projet de dessin animé en définissant le budget, la part financière que chacun investit dans le projet et les dividendes que chacun récupèrera, le degré de droit que chacun possèdera sur l'*anime* et le studio d'animation qui sera chargé de la fabrication. Chacun a son mot à dire sur la réalisation du projet. Dans le cas des

⁴⁸ Voir Partie I, Chapitre 3.

⁴⁹ ALLISON Anne, « Fierce flesh : sexy schoolgirls in the action fantasy of Sailor Moon », p. 131, IN : ALLISON Anne, *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, 332 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 84. « Bilan de l'industrie de l'animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l'animation*, n° 1, avril 1991, p. 10.

⁵² Des articles sur des sites, blogs et forums détaillent ce système. Voir : Deluxe Fan, « Décryptage : le business de l'animation japonaise », *Anime-Kun*, 6 mai 2014, sur www.anime-kun.net/webzine/decryptage-le-business-de-lanimation-japonaise-1490, consulté le 10 juillet 2016; Yokathaking, « L'animation japonaise, entre gros sous et sakugas », Forum Thalie, 8 septembre 2014 sur forum-thalie.fr/thalie/viewtopic.php?f=4&t=3758#p118394, consulté le 10 juillet 2016.

Ces informations sont corroborées par des témoignages de professionnels de l'animation au Japon, voir les interviews de Thomas Romain, designer dans le studio Satelight : Kubo, « Thomas ROMAIN : l'industrie de la japanime en 2015 », *Mangamag*, 7 septembre 2015, sur www.mangamag.fr/dossiers/interview-thomas-romain-lindustrie-de-japanime-2015/, consulté le 10 juillet 2016, et SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain... », 21 mars 2016. Voir aussi Hanoko, « La création d'un anime (Tomohiko Itô et Shinichirô Kashiwada) », *Shoshosein*, 25 mai 2014, sur www.shoshosein.com/index.php?phppage=dossiers&mod=viewnews&news=86, consulté le 10 juillet 2016.

séries magical girl, la présence d'une entreprise de jouets comme Bandai dans le comité de production a pour effet que le design des accessoires de la magical girl doit être validé par l'entreprise qui créera des jouets sur le même modèle. Finalement, seule la moitié du budget est versée au studio d'animation pour la fabrication de la série, tandis que le reste est alloué au merchandising et au marketing. La plus grande partie des bénéfices revient aux membres du comité de production qui détiennent les droits, tandis que les studios d'animation ne sont que des prestataires qui ne bénéficient presque pas des retombées financières de la série produite. Cela explique les difficultés des professionnels de l'animation et la difficulté pour les studios de créer de leur propre chef des séries originales qui demandent plus de temps et une recherche d'investisseurs par rapport aux adaptations et aux commandes⁵³.

Les séries magical girl illustrent ainsi les différentes stratégies et logiques économiques et commerciales qui se sont mises en place progressivement depuis les années 1960 avec la croissance exponentielle de l'animation japonaise télévisée. Chaque série fait l'objet d'un développement transmédiatique et voit le jour grâce à des sponsors et à la vente de produits dérivés⁵⁴.

⁵³ Voir SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain... », 21 mars 2016.

⁵⁴ Pour avoir un aperçu de l'étendue des produits dérivés pour une série magical girl, voir le site qui recense un certain nombre de ces produits pour *Creamy, merveilleuse Creamy* : creamymagicalworld.free.fr/goodies.html, consulté le 9 juillet 2016.

III. Studios d'animation et professionnels de l'animation : conditions de fabrication d'un *anime* des années 1960 à nos jours, à travers l'exemple des producteurs des séries magical girl

La fabrication d'une série animée japonaise a lieu dans les studios d'animation, avec des méthodes de travail spécifiques à l'industrie japonaise. Quelques grandes évolutions se dégagent entre les débuts de l'animation télévisée et les années 2010 : une spécialisation et une professionnalisation croissantes des animateurs et l'abandon progressif du celluloïd au profit de l'ordinateur. Des constantes existent aussi, comme les conditions de travail difficiles des animateurs en raison du standard économique et industriel instauré par Osamu Tezuka. Les témoignages des professionnels qui ont travaillé sur les séries magical girl illustrent ce tableau historique et sociologique des conditions de fabrication des dessins animés télévisés japonais.

A leurs débuts, les premiers studios d'animation, comme Tōei Dōga, emploient des animateurs qui ont une large palette de compétences et peuvent se charger de tâches différentes (création des personnages, élaboration des décors, animation...) ⁵⁵. Au début d'une production, chacun peut proposer sa version graphique des personnages dans une forme de concours. En outre, en raison du manque de main d'œuvre, notamment à partir du moment où se multiplient les séries animées pour la télévision, les studios sont peu regardants sur les compétences et une partie des animateurs recrutés sont peu qualifiés, ils n'ont pas nécessairement fait d'études ou alors ont fait des études qui n'ont rien à voir avec l'animation – il n'existe à l'époque qu'une seule école d'animation située à Tôkyô ⁵⁶. Par exemple, Mushi Pro embauche à la fois des dessinateurs confirmés, débauchés d'autres studios, et des jeunes gens sortis de l'école ou de l'université et sans expérience dans l'animation, voire dans le dessin ⁵⁷. Ces derniers apprennent leur métier sur le tas, formés par les animateurs les plus talentueux. Par exemple, un grand nom de l'animation qui a

⁵⁵ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, « Aux sources de l'animation japonaise moderne - Entretien avec Ilan Nguyễn », *AnimeLand Hors série*, n°5, juin 2003, p. 14. Voir aussi le témoignage de Kanemori Yoshinori qui travaille chez Tōei Dōga à partir des années 1970 : FALLAIX Olivier, « Kanemori Yoshinori », *AnimeLand*, n°110, avril 2005, p. 33.

⁵⁶ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *ibid.* FALLAIX Olivier, *art.cit.*, avril 2005, p. 32. VIKY, « Kôzo Morishita », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014, p. 24.

⁵⁷ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 10.

notamment travaillé sur des séries magical girl, Shingo Araki (né en 1939)⁵⁸, n'a pas fait d'études, travaille dans la métallurgie le jour et dessine des mangas pour des revues la nuit, avant d'être engagé par Osamu Tezuka chez Mushi Pro et d'y apprendre à maîtriser l'animation sur le projet du *Roi Léo (Jungle Taitei)*⁵⁹.

Peu à peu, les animateurs se professionnalisent. Ils font des études dans les départements d'art ou de cinéma à l'université ou, depuis les années 1990, dans des écoles d'animation⁶⁰. Par exemple, Akemi Takada (née en 1955), *character designer* de *Creamy, merveilleuse Creamy*, a étudié à l'École privée des Beaux-Arts de Tôkyô dans les années 1970 et Jun'ichi Sato (né en 1960), réalisateur des deux premières saisons de *Sailor Moon* et de la première saison de *Magical Dorémi*, a étudié au département des arts de la Nihon Daigaku à partir de 1982⁶¹. Le studio Tôei Animation fonde sa propre école d'animation, Tôei Animation Institute, en 1995 et le recrutement se fait désormais sur diplôme⁶². La transmission du savoir-faire au sein du studio par un animateur confirmé reste une constante, mais, depuis les années 1990, les délais resserrés et les cadences de travail toujours plus rapides entraînent un manque de temps pour la formation des jeunes recrutés et le recours croissant à la sous-traitance en Chine et en Corée du Sud accentue la rupture dans la chaîne de transmission des savoirs et des techniques⁶³.

Une spécialisation des fonctions se met également en place progressivement. En 1962, est créé à Tôei Dôga le poste de directeur de l'animation, chargé de créer les personnages, corriger les défauts et maintenir une unité de style dans les dessins d'un film. Peu à peu, cette responsabilité se fragmente – plusieurs directeurs de l'animation peuvent travailler sur un même épisode de série – et la création des personnages lui est retirée avec l'apparition du poste – spécifique au Japon – de *character designer*, un dessinateur, pas nécessairement animateur, à qui est confié en amont le design d'un personnage qu'il n'anime pas en aval. Les *model sheets*, croquis dessinés par le *character designer* représentant des personnages dans plusieurs positions et avec des expressions différentes,

⁵⁸ Shingo Araki est directeur de l'animation pour *Makko*, *character designer* et directeur de l'animation pour *Cherry Miel*, *character designer* et réalisateur pour *Meg*, *character designer* pour *Le tour du monde de Lydie*. Voir les entrées de chaque dessin animé sur www.animenewsnetwork.com.

⁵⁹ GINER Pierre, « Une vie entière dédiée au dessin », *AnimeLand*, n°178, janvier 2012, p. 43.

⁶⁰ VIKY, « Je travaille dans l'animation », *AnimeLand*, n°138, février 2008, p. 26.

⁶¹ BRIANS Cristina, PERNACCH Béatrice, « Akemi Takada et les magical girls », *AnimeLand*, n°2, juin-juillet 1991. SN, « Staff – Jun'ichi Satô : l'artiste et l'artisan », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013, p. 18

⁶² SUVILAY Bounthavy, « Toei Animation », *AnimeLand Hors série*, n°10, juillet-août 2006, p. 73.

⁶³ *Ibid.* Voir aussi SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain... », 21 mars 2016, et FREAU Jérôme, « Nobuhiro Okaseko », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012, p. 171.

servent de référence aux animateurs tout au long de la fabrication d'une série de même qu'ils servent de modèles pour le merchandising⁶⁴. D'autres fonctions apparaissent comme celle de *mecha-designer*, qui conçoit les éléments mécaniques (robots, véhicules, armures...) d'une série, ou différentes fonctions liées aux décors comme le *designer* des décors et le chef décorateur couleur qui élaborent les modèles des décors qui servent de référence aux animateurs pour toute la durée de la série⁶⁵.

L'organisation du travail est similaire à d'autres industries de l'animation, avec quelques spécificités. Le travail se divise en trois phases : la pré-production (recherche de producteurs, écriture du scénario, création des personnages par le *character designer*, mise au point du story-board – *ekonte* au Japon, élaboration des *layout*⁶⁶), la production (animation) et la post-animation (mise en couleur et prise de vue). Un scénariste principal élabore le scénario et donne la ligne directrice de l'histoire en accord avec le réalisateur et les producteurs et confie l'écriture des épisodes à différents scénaristes⁶⁷.

Pour la production proprement dite, un animateur-clé se charge des *genga* : il esquisse les poses-clé, les phases principales d'un mouvement, donc les dessins les plus importants d'une séquence. Un assistant a pour tâche de redessiner proprement ces esquisses pour les transformer en dessins définitifs (les *dôga*) puis un intervalliste se charge de dessiner les dessins intermédiaires entre les poses-clé afin de créer un mouvement fluide⁶⁸. La répartition du travail est spécifique au Japon : tandis qu'aux Etats-Unis, et dans une certaine mesure en France, une même équipe se voit confier l'animation d'un personnage tout au long d'un épisode de série ou d'un film afin de conserver une cohérence dans la représentation du personnage, au Japon, une même équipe – choisie pour son talent pour animer un certain type de mouvement ou une certaine situation – s'occupe exclusivement d'une scène et anime donc tous les éléments d'une séquence⁶⁹. A la fin, le directeur de l'animation vérifie chaque dessin pour les corriger et les harmoniser, puis les dessins sont photocopiés sur des celluloids, lesquels sont peints puis photographiés sur les décors. Il faut noter que, depuis les années 1970, les intervalles mais aussi la colorisation sont de plus en plus sous-traités en Corée du Sud et en Chine.

⁶⁴ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 14. LAZZART Olivier, « Du storyboard au cellulo », *AnimeLand*, n°99, mars 2004, p. 41.

⁶⁵ DE LA CRUZ Bruno, VICKY, « Thomas Romain », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014, p. 22.

⁶⁶ Transcription du story board au format réel pour l'animateur où les détails sont peaufinés.

⁶⁷ VIKY, « Reikô Yoshida, conversation à bâtons rompus », *AnimeLand*, n°197, mars-avril 2014, p. 45.

⁶⁸ LAZZART Olivier, *art.cit.*, p. 40.

⁶⁹ BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p.15.

La fin des années 1990 marque le passage – tardif – de l’animation japonaise au numérique. Pour prendre l’exemple de deux studios qui ont produit plusieurs séries magical girl⁷⁰, le studio Pierrot crée un département spécifique pour le numérique en 1997 et Tôei Animation utilise le numérique à partir de 1998⁷¹. Les studios s’équipent en ordinateurs et n’utilisent plus de celluloïds : les dessins sont scannés et colorisés numériquement. L’ordinateur permet aussi de créer les décors et les effets spéciaux, de faire de l’animation 3D et de faire le *compositing* (étape d’assemblage des différents éléments que sont l’animation des personnages, les décors, les effets spéciaux). Il permet en outre de gagner du temps dans un contexte où les délais de production sont de plus en plus courts et d’améliorer la qualité esthétique et la fluidité de l’animation⁷². Toutefois, bien que les animateurs dessinent parfois sur des tablettes graphiques, le dessin à la main sur papier reste la technique dominante et la transition technologique vers l’animation 3D est lente en raison des budgets limités qui ne permettent pas de former les professionnels et de faire de la recherche et du développement. Les habitudes de travail restent donc largement héritées de celles instaurées dans les années 1960⁷³.



Un exemple d’animation 3D : la baguette magique de Vanilla dans cette image tirée du premier épisode de *Chocola et Vanilla* (29 octobre 2006, Canal J).

⁷⁰ Voir Partie I, Chapitre 3.

⁷¹ SUVILAY Bounthavy, *art.cit.*, juillet-août 2006, p. 75. KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op.cit.*, p. 97.

⁷² BASTIDE Julien, FALLAIX Olivier, *art.cit.*, p. 45. FALLAIX Olivier, *art.cit.*, avril 2005, p. 33. SUVILAY Bounthavy, *art.cit.*, juillet-août 2006, p. 75. GINER Pierre, « Visite au studio Pierrot - Interview de Yûji Nunokawa », *AnimeLand*, n°33-34, juillet-août 1997, pp. 30-31. PINON Mathier, SIGAL Den, « Maruyama Masao – Président du studio Madhouse », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003, p.31.

⁷³ SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain... », 21 mars 2016.

La carrière d'un professionnel de l'animation se fonde sur une progression dans la hiérarchie car, encore bien souvent, il apprend le métier sur le tas. Les animateurs commencent presque toujours par le métier d'intervalliste puis montent les échelons, en devenant animateur-clé, directeur de l'animation, *character designer*, réalisateur d'un épisode etc.⁷⁴. Les témoignages et parcours de plusieurs animateurs ayant travaillé sur des *anime* magical girl montrent cette progression de carrière. Akemi Takada commence comme intervalliste au studio Tastunoko en 1977, elle devient animatrice puis *character designer* pour des personnages secondaires et, à partir de 1983, pour des personnages principaux comme la magical girl Creamy de la série éponyme. Nobuhiro Okaseko, qui a notamment été directeur de l'animation pour *Cherry Miel*, a commencé à Tōei Dōga comme coloriste en 1960, puis intervalliste en 1962, avant de devenir animateur, directeur de l'animation en 1970 et finalement *character designer* à partir de 1973. Quant au célèbre Shingo Araki qui a travaillé sur plusieurs séries magical girl (*Cherry Miel*, *Makko*, *Le tour du monde de Lydie*,...), il a évolué du métier d'intervalliste en 1966 à celui de réalisateur en 1970 et de *character designer* en 1974⁷⁵.

Réalisateur d'une série est l'un des postes les plus élevés. Le réalisateur est chargé de diriger le projet, de gérer les équipes, le budget et les délais et de faire le lien avec le comité de production. Au cours de leur parcours, certains animateurs décident de fonder leur propre studio afin de gagner en indépendance : c'est le cas de Shingo Araki qui crée Araki Productions en 1975, de Gō Nagai, un mangaka dont les œuvres ont souvent été adaptées en séries animées comme les *anime* magical girl *Cherry Miel* et *Magique Tickle*, qui fonde Dynamic Productions en 1970 et de Toyoo Ashida (*character designer* de *Gigi*), qui fonde Studio Live en 1976⁷⁶.

Une carrière dans l'industrie de l'animation au Japon est réputée pour être difficile en raison des conditions de travail depuis l'apparition des séries télévisées. Avec *Astro le petit robot*, Osamu Tezuka instaure un certain standard : la fabrication par des équipes réduites d'un dessin animé de 20 minutes par semaine et sa vente à

⁷⁴ LAZZART Olivier, *art.cit.*, p. 41.

⁷⁵ Voir SUPERBIE Diane, « Portrait Akemi Takada », *AnimeLand*, n° 40, avril 1998 ; FALLAIX Olivier, « Okaseko Nobuhiro », *AnimeLand*, n°95, octobre 2003 ; GINER Pierre, « Interview – Shingo Araki », *AnimeLand*, n° 18-19, juin 1995.

⁷⁶ GINER Pierre, *ibid.* GINER Pierre, « Biographie-Gō Nagai », *AnimeLand Hors-Série*, n°1, 1997, p. 9. FALLAIX Olivier, « Toyoo Ashida, le fondateur de JANICA », *AnimeLand*, n°176, novembre 2011, p. 34.

un prix dérisoire aux chaînes de télévision. Par conséquent, pour tenir ce rythme, les animateurs ont peu de jours de congé et travaillent entre 8 et 15 heures par jour – parfois ils dorment sur leur lieu de travail – pour des bas salaires, ce qui explique une baisse des vocations depuis les années 1990 et le recours croissant à la sous-traitance dans des pays où la main d’œuvre est moins chère⁷⁷. En 2006, le mouvement JAniCA (Japan Animation Creators Associations) est lancé pour fédérer les professionnels de l’animation et revendiquer de meilleures conditions de travail. Toyoo Ashida, *character designer* de *Gigi*, en devient l’un des porte-paroles. Selon une étude publiée par JAniCA en 2015, sur la base d’un sondage sur 759 animateurs, le salaire moyen d’un animateur est d’environ 3,3 millions de yen, soit environ 26 000 euros par an, pour une moyenne de 11 heures de travail quotidiennes. Les situations les plus précaires sont celles des jeunes animateurs qui commencent au bas de l’échelle, en tant qu’intervallistes ou assistants chargés de dessiner proprement les esquisses des animateurs, puisque les intervallistes, âgés d’une vingtaine d’années pour la plupart, ont un revenu annuel d’environ 1,1 million de yen (environ 8 800 euros). Les salaires augmentent au fur et à mesure de l’avancée de la carrière : les animateurs-clés gagnent en moyenne 2,8 millions de yen par an (22 500 euros), les directeurs de l’animation 3,9 millions de yen par an (31 300 euros), les *character designers* 5,1 millions de yen par an (41 000 euros) et les réalisateurs plus de 6, 4 millions de yen par an (51 400 euros)⁷⁸. Les professionnels de l’animation évoquent ces conditions de travail dans des interviews : certains pointent du doigt leur dégradation due à la tendance de réduction des budgets et des délais⁷⁹.

Enfin, il est notable que l’animation japonaise est un milieu composé majoritairement d’hommes. C’est un constat qui apparaît dans plusieurs articles ou interviews du magazine *AnimeLand* et qui est confirmé par l’étude statistique des

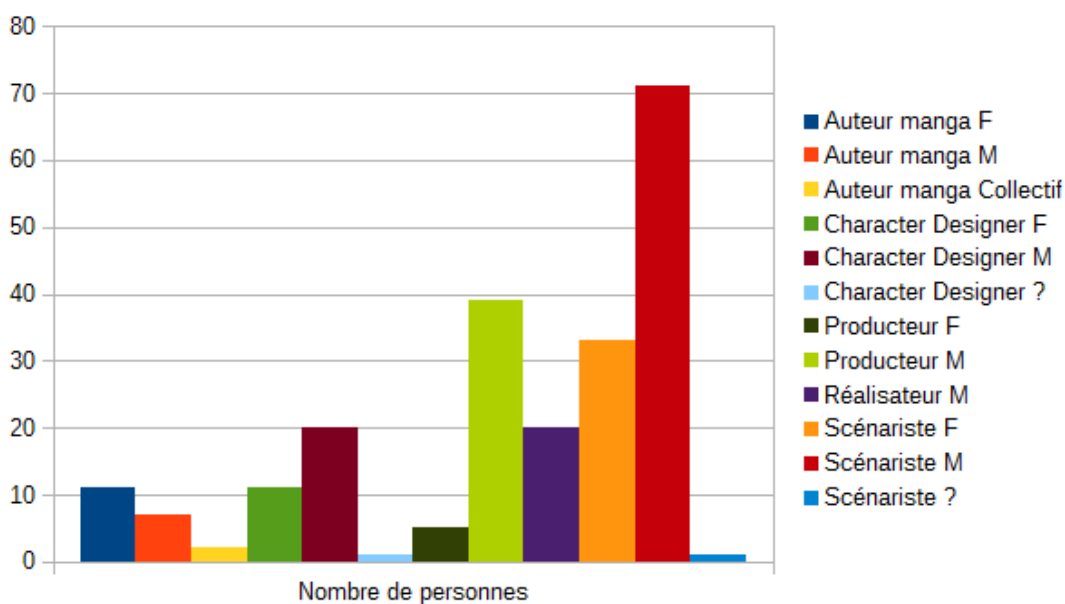
⁷⁷ VIKY, « Je travaille dans l’animation », *AnimeLand*, n°138, février 2008, pp. 26-27. Voir aussi « Bilan de l’industrie de l’animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l’animation*, n°1, avril 1991, p. 11. LAZZART Olivier, *art.cit.*, p.43. BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, *art.cit.*, p. 13.

⁷⁸ Voir le compte-rendu de l’étude de JAniCA dans les articles « Study: Animators Earned US\$28,000 on Average in Japan in 2013 », *Anime News Network*, 15 mai 2015, et SAJI Reith, « Les salaires dans l’industrie de l’animation japonaise, révélés », *Adala News*, 15 mai 2015, disponibles sur : www.animenewsnetwork.com/news/2015-05-15/study-animators-earned-usd28000-on-average-in-japan-in-2013/.87762 et adala-news.fr/2015/05/les-salaires-dans-lindustrie-de-lanimation-japonaise-reveles/, consultés le 10 juillet 2016.

⁷⁹ Voir les interviews de Thomas Romain et Nobuhiro Okaseko : SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain... », 21 mars 2016. FREAU Jérôme, « Nobuhiro Okaseko », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012, p. 171.

personnes créditées au générique des séries magical girl de notre corpus et recensées sur des sites web à vocation encyclopédique⁸⁰. Nous avons limité l'étude à certaines fonctions – producteur, réalisateur, scénariste, *character designer* – parce que le nombre d'animateurs peut être très conséquent sur certaines séries et que les intervallistes ne sont pas nécessairement crédités dans les génériques. Pour chacune de ces fonctions, qui font partie des plus élevées dans la hiérarchie, nous pouvons remarquer que les personnes qui les occupent sont majoritairement de sexe masculin. Les hommes représentent environ 2/3 des *character designers* et des scénaristes et 90% des producteurs. Aucune femme n'est réalisatrice de série. Pourtant, les auteurs des mangas desquels sont adaptés ces séries sont surtout des femmes, ce qui s'explique notamment par le fait que les mangas destinés aux filles sont majoritairement écrits par des femmes depuis les années 1970⁸¹. Il n'en est visiblement pas de même dans le milieu de l'animation.

Nombre de professionnels de l'animation ayant travaillé sur les séries magical girl de notre corpus



Graphique réalisé par nos soins⁸². F signifie « féminin », M signifie « masculin », « ? » signifie qu'il nous a été impossible de déterminer le sexe de la personne.

⁸⁰ Planète Jeunesse, Anime Guide et Anime News Network.

⁸¹ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, pp. 75-76.

⁸² A partir des informations trouvées sur les fiches de chaque série sur les sites Anime News Network et Planète Jeunesse.

D'après les témoignages et notre étude, les femmes sont donc moins nombreuses à travailler dans les studios d'animation. Mais si elles sont sous-représentées dans notre étude, c'est aussi parce qu'elles sont davantage présentes dans le bas de la hiérarchie que dans le haut. Dans deux articles écrits dans les années 1980, les journalistes qui ont visité le studio de Tôei Dôga – et ne manquent pas de souligner la vétusté du bâtiment et les conditions de travail difficiles des employés – notent la présence massive de femmes employées aux tâches ingrates que sont la colorisation et la mise au propre des dessins : « des femmes qui ont la quarantaine (c'est au Japon, celles qu'on paie le moins) et qui, pour l'équivalent du SMIC, s'usent les yeux sur de minuscules hiéroglyphes »⁸³, « les femmes de tout âge en gants blancs encrent et peignent avec un soin infini des milliers de dessins parfois minuscules »⁸⁴.

Si l'on fait l'étude d'un cas, la première saison de *Sailor Moon*, en prenant en compte tous les postes cette fois-ci, l'on s'aperçoit en effet que les postes les plus élevés, les plus prestigieux et les mieux rémunérés, sont majoritairement occupés par des hommes, et que c'est surtout aux postes les plus bas et les moins bien rémunérés (en l'occurrence au poste d'intervalliste) que les femmes sont en plus grand nombre.

Personnes qui ont travaillé sur la première saison de *Sailor Moon*.

	Nombre d'hommes	Nombre de femmes
Producteur	3	0
Réalisateur de la série	2	0
Réalisateur d'épisode	8	1
Character Designer	0	1
Scénariste	3	1
Directeur d'animation	7	3
Animateur-clé	34	7
Intervalliste	14	21

Tableau réalisé par nos soins⁸⁵.

L'étude des conditions de fabrication des séries magical girl et des professionnels de l'animation qui ont travaillé sur ces dessins animés nous permet donc de voir une situation globale de l'industrie de l'animation japonaise marquée notamment par la professionnalisation des animateurs, la dégradation de leurs conditions de travail, la masculinité de ce milieu et l'évolution vers le numérique.

⁸³ Voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, DUVAL Patrick, « La saga des mangas », *Télérama*, n°2030, 7 décembre 1988, p. 71.

⁸⁴ Voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, SABATIER P., « Tôei Dôga : les enfants de Goldorak et de Candy », *Libération*, 18 septembre 1980, pp. 19-20.

⁸⁵ A partir des informations trouvées sur la fiche *Sailor Moon* de Anime News Network : www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=363.

Chapitre 2 : L'exportation du dessin animé télévisé japonais : le cas de la France (années 1970 – 2010)

I. D'une initiative des distributeurs français à une politique des producteurs japonais (années 1970 – 2010)

L'exportation des dessins animés japonais en France, et plus largement en Europe, connaît deux phases identifiées par Marco Pellitteri : une période entre 1975 et 1995 (appelée « the dragon » par le sociologue italien) où cette exportation est à l'initiative des distributeurs et des diffuseurs français et au-delà européens, et une période de 1996 à nos jours (appelée « the dazzle ») où les producteurs japonais élaborent une politique d'exportation de leurs *anime* vers l'Europe¹.

Si l'on ne compte pas les dessins animés français sous-traités au Japon comme *Oum, le dauphin blanc*, les premières séries animées japonaises sont diffusées en France à partir du début des années 1970. *Le Roi Léo*, réalisé par Osamu Tezuka en 1966 est diffusé sur la première chaîne de l'ORTF en 1972. L'émission « La Une est à vous » le rediffuse en novembre 1974 et diffuse un autre dessin animé japonais de Tezuka, *Prince Saphir*, en décembre 1974². Mais c'est à partir de l'été 1978, lorsqu'Antenne 2 programme dans Récré A2 *Goldorak* qui obtient un énorme succès, que les séries animées japonaises se multiplient à la télévision française et commencent à provoquer des critiques de la part du public.

Les raisons de cette déferlante de l'animation japonaise en France sont essentiellement économiques. L'engouement des Français pour la télévision se traduit par la hausse de l'équipement en téléviseurs – le taux global d'équipement des foyers passe de 82% en 1974 à 91% en 1982 et 95% en 1990 – et par une hausse de la consommation télévisuelle qui quadruple entre 1980 et 1992³. Cette expansion est liée à la multiplication de l'offre en programmes. A partir de l'éclatement de l'ORTF

¹ Voir PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunué, 2010, 689 p.

² FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Ecrivains, 2010, pp. 16-20. WEST LAURENCE Yvan, BOLLUT Gersende, *Big bang Anim' : confessions du fondateur d'« AnimeLand »*, Chatillon, Omaké Books, 2013, p. 20.

³ RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France : le vingtième siècle, Le temps des masses*, vol. 4, Paris, Seuil, 2005, pp. 387-388.

en 1974, qui entraîne une libéralisation et une mise en concurrence des chaînes de télévision, et surtout à partir des années 1980 qui voient apparaître de nouvelles chaînes dans le contexte de la « libéralisation des ondes », l'offre en programmes augmente considérablement : on passe de 7500 heures de programmes par an en 1975 à 15 000 heures en 1985 puis 48 000 heures en 1991⁴. Quant au temps d'antenne consacré aux enfants, il double car le cahier des charges impose aux sociétés de programmes issues de l'éclatement de l'ORTF de tenir compte du jeune public⁵. Les diffuseurs français sont donc demandeurs de programmes, et en particulier de dessins animés pour alimenter leurs émissions pour les enfants, d'où le recours à l'exportation de productions étrangères : 80% des dessins animés diffusés par TF1 et Antenne 2 en 1984 sont d'origine étrangère⁶.

Tandis qu'il existe peu de dessins animés français, le Japon possède déjà un stock important d'*anime* et a une grande capacité de production par rapport à la France : les studios d'animation japonais produisent 1800 épisodes par an, tandis que ceux français produisent 450 épisodes par an et alors que les chaînes françaises en demandent plus de 1000⁷. De plus, les productions nippones ont un faible coût : les studios produisent pour moins de 3000 dollars la minute contre 5000 dollars la minute pour les studios français⁸ et les distributeurs achètent les dessins animés nippons pour, selon le numéro 45 d'*AnimeLand*, « quelques centaines de francs la minute contre plusieurs dizaines de milliers de francs pour une production française »⁹. Le faible coût de production est notamment dû aux faibles salaires des professionnels de l'industrie de l'animation japonaise et à la systématisation des techniques d'animation limitée¹⁰. Quant au coût d'achat, il est peu élevé car les séries animées sont peu chères à produire mais aussi parce qu'elles sont déjà rentabilisées

⁴ *Ibid.*, p. 388.

⁵ CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *L'enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1991, p. 24.

⁶ Selon une note du secrétariat d'Etat auprès du premier ministre chargé des techniques de la communication, voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, note écrite par Paul Florenson, du service d'observation des programmes audiovisuels.

⁷ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 125.

⁸ *Ibid.*

⁹ FALLAIX Olivier, « De Goldorak à Evangelion ! 20 ans d'animation japonaise en France », *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998, p. 38.

Lorsque l'on se penche sur les archives qui recensent les coûts des fictions et les gestions des droits dans le fonds La Cinq à l'INA, l'on s'aperçoit que le coût de diffusion d'un dessin animé japonais est moins cher que celui d'un dessin animé français ou américain au début des années 1990. Voir Inathèque, Fonds La Cinq, Carton n° 4, Dossiers n° 7 et 8.

¹⁰ BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p. 84. Voir Partie I, Chapitre 1 de ce mémoire.

sur le marché national : en effet, les chaînes japonaises n'émettent pas sur tout le territoire, ce qui entraîne qu'une production est revendue plusieurs fois¹¹. Ces facteurs permettent donc au Japon d'exporter massivement ces productions à bas prix.

Cependant, les producteurs japonais n'élaborent pas de stratégie d'exportation de leurs séries animées sur les marchés occidentaux avant les années 1990 et ce sont les distributeurs occidentaux qui, attirés par la profusion des séries animées japonaises et leur bas coût et se rendant compte de leur succès auprès du jeune public, ont « tiré » les productions japonaises en Europe et en Amérique¹². En effet, les producteurs et les animateurs japonais considèrent que les *anime* sont destinés au marché japonais interne qui est auto-suffisant, attitude qui prévaut encore aujourd'hui¹³. D'où leur étonnement face au succès de leurs productions en Europe, comme celui exprimé par Akemi Takada, *character designer* de *Creamy*, dans une interview donnée à *AnimeLand*¹⁴. Si les tout premiers *anime* diffusés en France au milieu des années 1970 ont été rachetés à des éditeurs américains qui avaient acquis les droits auprès des sociétés japonaises¹⁵, à partir de 1978, les distributeurs français entrent en contact avec des producteurs japonais pour acquérir les droits de diffusion de leurs séries. Cette prise de contact est rarement directe : les distributeurs doivent passer par des intermédiaires. Ainsi, selon toute vraisemblance¹⁶, Jacques Canestrier, producteur de programmes télévisés qui a été un temps directeur des programmes pour les télévisions d'Afrique, passe par Marubeni, une grande société d'import-export japonaise, afin d'entrer en contact avec Tōei Dōga et achète les droits de diffusion de *UFO Grendizer (Goldorak)*, puis ceux de *Candy Candy (Candy)* et *Capitaine Harlock (Albator)* pour l'Europe via sa société de distribution Pictural

¹¹ « Bilan de l'industrie de l'animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l'animation*, n° 1, avril 1991, p. 10-11.

¹² Selon une logique du « pull », pour reprendre les termes de Marco Pellitteri. Voir PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 392.

¹³ *Ibid.*, p.51, p.403. Voir aussi plusieurs articles d'*AnimeLand* comme « Bilan de l'industrie de l'animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l'animation*, n° 1, avril 1991, p. 11.

¹⁴ GINER Pierre, « Interview Akemi Takada », *AnimeLand*, n°36, octobre-novembre 1997, p.24.

¹⁵ LITTARDI Cédric, « France-Italie : Comment tout a commencé... », *AnimeLand*, n° 6, juillet 1992, p. 22.

¹⁶ Une controverse existe au sujet de l'arrivée des *anime* en France : plusieurs personnes s'en attribuent le mérite, comme Bruno-René Huchez, qui travaille pour Marubeni à la fin des années 1970 et prétend avoir acheté *Goldorak* via sa société IDDH, (voir l'interview de B-R Huchez dans *AnimeLand*, n°45, pp. 41-42) mais il semblerait que la version la plus plausible soit celle de Jacques Canestrier (PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 585).

Films, avant de s'occuper de l'adaptation et de signer des accords de merchandising, entre autres avec l'entreprise de jouets Mattel¹⁷.

Goldorak est vendu à Antenne 2, malgré les réticences de Jacqueline Joubert, responsable de l'Unité jeunesse. Son succès spectaculaire – parfois près de 100% des parts de marché sont atteints par l'émission Récré A2 – ouvre la voie à une multiplication des séries japonaises à la télévision française, d'abord testées en Italie¹⁸. La société IDDH devient le principal fournisseur de dessins animés japonais (elle possède dans son catalogue *Capitaine Flam*, *Rémi sans famille*, *Tom Swayer*, *Lady Oscar*...) jusqu'à la fin des années 1980 où la société se tourne vers la production de séries animées¹⁹. Les diffuseurs et distributeurs français peuvent aussi acquérir des séries japonaises *via* des distributeurs américains, comme c'est le cas pour la série magical girl *Gigi*, dont la version française est adaptée de l'américaine achetée au distributeur Harmony Gold²⁰.

La fin des années 1980 voit l'arrivée de deux distributeurs importants : la Cinq et AB Productions. En 1987, la chaîne la Cinq, créée en 1986, passe aux mains d'un nouvel actionnaire majoritaire, l'homme d'affaires italien Silvio Berlusconi. Elle commence à diffuser des dessins animés japonais du catalogue de Berlusconi qui les a déjà diffusés auparavant en Italie sur la chaîne qu'il possède²¹. La même année, TF1, fraîchement privatisée, nomme Dorothée (ex-animatrice de Récré A2) directrice des programmes jeunesse et confie la production de ses émissions jeunesse à AB Productions, maison de disques créée par Jean-Luc Azoulay et Claude Berda qui produit aussi quelques programmes télévisés depuis le début des années 1980 : c'est la naissance du Club Dorothée. Comme le catalogue de dessins animés de TF1 est très limité et que TF1 demande 7 heures d'émission par semaine, AB Productions devient une société de distribution : Jean-Luc Azoulay et Claude Berda rachètent les droits de certains *anime* (*Goldorak* et *Candy*) à Jacques Canestrier, puis vont au Japon rencontrer les présidents des studios d'animation pour acheter les droits de nouvelles séries ; tout ceci dans le but de concurrencer la Cinq qui a beaucoup de

¹⁷ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 298. PASCOAL Rui, « Jacques Canestrier, le distributeur de Goldorak », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003, p.76-77.

¹⁸ FALLAIX Olivier, *art.cit.*, octobre 1998, p. 38. LITTARDI Cédric, *art.cit.*, juillet 1992, p. 22.

¹⁹ FALLAIX Olivier, *ibid.*, pp. 41-42.

²⁰ SUPERBIE Diane, « Minky Momo, la princesse magicienne », *AnimeLand*, n°49, mars 1999, p. 42. Voir aussi le générique de *Gigi*.

²¹ FALLAIX Olivier, *art.cit.*, octobre 1998, p.39.

succès en diffusant des *anime*. Dans les interviews²², Jean-Luc Azoulay affirme que le choix s'est porté sur les dessins animés japonais car les budgets accordés par TF1 étaient peu élevés²³, d'où la nécessité de trouver des productions peu chères. Les programmes sont en effet livrés au diffuseur pour 170 000 francs l'heure, quand une émission de variétés coûte entre 2 et 4 millions de francs²⁴. AB Productions rachète le catalogue d'IDDH et devient le distributeur principal des séries japonaises en 1990 lorsque Silvio Berlusconi lui vend une grande partie du catalogue de la Cinq²⁵, ce qui permet la diffusion d'anciennes séries de la Cinq dans le Club Dorothée. Par exemple, la série magical girl *Creamy, merveilleuse Creamy* apparaît d'abord sur la Cinq en 1988, avant d'être diffusée à partir de 1994 sur TF1 qui la renomme *Creamy, adorable Creamy* pour l'occasion²⁶. A la fin des années 1990, AB Productions est concurrencé par les distributeurs Saban, Dynamic Visions et Manga Distribution en matière d'*anime*²⁷.

Il faut noter que jusque dans les années 1990, les contrats passés entre les diffuseurs et distributeurs français et les ayants-droits japonais sont simples et d'une durée assez longue, pouvant aller jusqu'à huit ou dix ans²⁸. Les séries sont souvent achetées en lots de deux, trois ou plus, à très bas prix²⁹, parfois sans que les distributeurs français ne les visionnent avant de les acheter³⁰. Par exemple, les droits de diffusion de *Gigi* que possède TF1 à partir de 1984 courent jusqu'à fin 1990 pour les 26 premiers épisodes, début 1992 pour les 26 suivants et début 1993 pour les 11

²² PASCOAL Rui, « Jean-Luc Azoulay - d'AB Productions à la TNT », *AnimeLand*, n°111, mai 2005, pp. 34-35. *Génération Club Dorothée : l'incroyable histoire d'une émission culte*, D8, production : Jean-Luc Azoulay, Ludovic Lestave, 16 décembre 2014.

²³ Les budgets alloués en général aux services jeunesse des sociétés de programme en France sont faibles par rapport au volume horaire des programmes jeunesse. Voir CORSET Pierre, MEISSONNIER Anne-Marie, « Les services jeunesse des sociétés de programmes », *Médias Pouvoirs*, janvier-mars 1992, p. 187.

²⁴ Inathèque, Fonds CSA : versement 2009, Carton n° 60, Dossier n° 71, CORDELIER Jérôme, « Dorothée, ma fée mal aimée », *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier-5 février 1992, p. 81.

²⁵ FAVIEZ Pierre, *op.cit.*, p. 60.

²⁶ Voir la fiche de la série sur le site Planète Jeunesse et voir l'état des sources.

²⁷ FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1997-1998, Un nouveau regard sur l'animation? », *AnimeLand*, n°100, avril 2004, p. 78. FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 2001-2004 Epilogue », *AnimeLand*, n°103, juillet-août 2004, p.70.

²⁸ Voir la réponse à la question 5 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe.

²⁹ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 458.

³⁰ Voir l'interview du comédien Philippe Ogouz, menée par des fans de la série *Ken le survivant*, qui révèle les dessous des adaptations des dessins animés japonais dans les années 1990 sur mangas2000.free.fr/ecrit.htm, consulté le 12 juillet 2016.

derniers³¹. Au 1^{er} janvier 1990, la Cinq détient les droits de diffusion de *Creamy, merveilleuse Creamy* et *Emi magique* jusqu'au 28 février 1996 et ceux du *Monde enchanté de Lalabel* et du *Tour du monde de Lydie* jusqu'au 31 août 1993 – la chaîne possède déjà ces droits depuis 1987 puisque ces dessins animés ont été diffusés à la fin des années 1980. *Creamy, merveilleuse Creamy* et *Emi magique* proviennent du studio Pierrot, et *Le monde enchanté de Lalabel* et *Le tour du monde de Lydie* de Tôei Dôga, il est donc fort probable que La Cinq ait acheté les séries en lot de deux (voire davantage) à chacun des studios – cela expliquerait pourquoi les droits de diffusion se terminent à la même date³².

Jusque dans les années 1990, l'arrivée des séries nippones sur le marché français, et plus largement européen, est donc le résultat d'une concomitance des facteurs économiques : un marché européen en demande de produits en raison de la multiplication des chaînes de télévision, des produits japonais à bas coût en raison de la valeur du yen et de la main d'œuvre japonaise peu chère, et le consentement des producteurs japonais à profiter d'une opportunité d'expansion sur un marché européen demandeur sans pour autant élaborer une stratégie délibérée d'exportation³³. A partir du milieu des années 1990, les sociétés de production japonaises, bien conscientes de l'attraction de leurs produits en Occident, élaborent des stratégies commerciales plus élaborées pour les exporter, notamment en préparant elles-mêmes les versions destinées à l'étranger. L'un des acteurs de l'industrie de l'animation japonaise, Kôzô Morishita, producteur et réalisateur, remarque d'ailleurs en interview que, comme les productions sont désormais envisagées à échelle mondiale, il y a moins de liberté qu'à l'époque où les producteurs pensaient uniquement au public japonais³⁴.

C'est aussi vers cette période que les producteurs et ayant-droits cherchent à avoir un meilleur contrôle de l'exploitation de leurs œuvres à l'étranger. En effet, selon Pierre Faviez, responsable éditorial de la chaîne Mangas, si pendant longtemps les producteurs japonais ne se souciaient pas des adaptations de leurs productions à l'étranger, désormais ils sont très attentifs à l'exploitation des séries animées en Europe et ils distribuent eux-mêmes leurs productions sans passer par des

³¹ Inathèque, Fonds TF1 : dossiers d'émissions, Carton n° 227, Dossier Gigi.

³² Inathèque, Fonds La Cinq, Carton n° 4, Dossiers n° 7 et 8, Sélection La Cinq 1990.

³³ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 302.

³⁴ VIKY, « Kôzo Morishita », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014, p. 25.

distributeurs intermédiaires [Doc.n°3]³⁵, ce qui est confirmé dans le magazine *AnimeLand*. Par exemple, comme on peut le voir dans une interview, Gô Nagai, auteur de beaucoup de mangas de robot comme *Goldorak* mais aussi de mangas magical girl comme *Cherry Miel* et *Magique Tickle*, a créé une société de production dans les années 1970, Dynamic Planning, qui ouvre une section internationale et fonde des filiales à l'étranger – Dynamic Visions en Belgique pour l'Europe – en 1996 afin de promouvoir et distribuer ses mangas et ses *anime* et d'assurer un meilleur contrôle de la diffusion de ses œuvres en dehors du Japon³⁶. Quant au studio Tôei Animation, s'il a ouvert un département « international » dès 1975³⁷, ce n'est qu'en 2004 qu'il fonde une filiale en Europe (Tôei Animation Europe à Paris) afin de gérer la distribution des séries de son catalogue en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique³⁸. La volonté des auteurs et des producteurs d'avoir un meilleur contrôle de la diffusion de leurs *anime* en dehors du Japon est notamment à l'origine du blocage du renouvellement des droits de diffusion de l'*anime* magical girl *Sailor Moon* au début des années 2000 : l'auteure du manga original, Naoko Takeuchi, souhaitait réviser son contrat avec Tôei Animation pour avoir un droit de regard sur les adaptations à l'étranger³⁹. Ainsi, depuis les années 2000, les diffuseurs français se fournissent en dessins animés japonais soit directement auprès des studios japonais *via* leurs filiales, soit auprès de distributeurs comme le français Arès-Films, l'américain Viz Media et toujours le groupe AB qui conserve un catalogue important.

En raison du changement de politique des producteurs japonais suite à leur prise de conscience de la grande demande autour de leurs produits, le coût des droits d'exploitation ont augmenté et les contrats sont moins simples et ont une durée moins longue qu'autrefois. Les diffuseurs et distributeurs détiennent les droits d'exploitation d'une série pour une durée de trois ou cinq ans et les contrats contiennent de nombreuses conditions exigées par les producteurs japonais⁴⁰. Un

³⁵ Voir les réponses aux questions 6, 12, 17, 19, 20 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe.

³⁶ FALLAIX Olivier, « Rencontre avec Nagai Gô, le créateur de Goldorak », *AnimeLand*, n° 54, septembre 1999, p. 25.

³⁷ GAULENE Matthieu, « Tôei Animation, l'usine à dessins animés », publié le 10 février 2012 sur le site d'Ina Global, www.inaglobal.fr/cinema/article/toei-animation-l-usine-dessins-animes. Consulté le 30 mars 2016.

³⁸ Voir le site de Tôei Animation Europe : www.toei-animation.com/fr/societe/toei_animation_europe, consulté le 11 juillet 2016.

³⁹ Voir le courrier des lecteurs dans *AnimeLand*, n°100, avril 2004.

⁴⁰ Voir les réponses aux questions 5, 12, 17 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe. Voir aussi PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 458.

exemple de ces conditions qui révèle la meilleure attention des producteurs japonais au devenir des œuvres à l'étranger, et notamment en France, est la conservation des génériques originaux. Jusqu'à la fin des années 1990, les distributeurs français créent de toutes pièces des génériques avec de nouvelles mélodies et de nouvelles paroles en français, sans que les studios japonais ne s'en préoccupent véritablement, voire ne le sachent. Par exemple, à la fin des années 1980, la Cinq fait appel à la chanteuse Claude Lombard pour interpréter plus de trente chansons de génériques adaptées des génériques italiens, et notamment les génériques du *Tour du monde de Lydie* et du *Monde enchanté de Lalabel* et les chansons que chante Creamy dans la série éponyme⁴¹. La société AB Productions demande aux chanteurs et chanteuses qu'elle produit de chanter les génériques des séries animées – Hélène Rollès interprète notamment les génériques de *Makko* et de *Magique Tickle* – dont les mélodies sont souvent composées par Gérard Salesses, le compositeur attitré de Dorothée, et les paroles écrites par Jean-Luc Azoulay sous le pseudonyme de Jean-François Porry, le tout étant souvent écrit, composé et enregistré à la va-vite et à la chaîne, comme le révèle l'interprète Bernard Denimal⁴². En 2001, M6 décide d'utiliser la chanson *No Nagging* de Froggy Mix pour le générique de *Sakura*, laquelle se hisse aux premières places des meilleures ventes de single. Toutefois, dès le début des années 2000, prenant conscience de la question des génériques et des droits qu'ils rapportent, les producteurs japonais imposent par contrat de conserver les génériques originaux des séries, autorisant seulement, de temps en temps, qu'ils soient interprétés en français sur la musique d'origine⁴³ comme c'est le cas pour *Magical Dorémi*, *Chocola et Vanilla*, *Shugo Chara* et *Pichi Pichi Pitch*.

⁴¹ FALLAIX Olivier, « Interview Claude Lombard », *AnimeLand*, n°3, janvier 1992, p. 44.

⁴² FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1992 : Sitcoms et animation, la cohabitation », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003, p.63. PASCOAL Rui, « Portrait de Voix, Bernard Denimal », *AnimeLand*, n°101, mai 2004, pp.28-29.

⁴³ « Génériques », *AnimeLand*, n°99, mars 2004, pp.76-77.

II. Des années 1970 aux années 2000 : une adaptation et une diffusion peu respectueuses des œuvres et une mauvaise réception critique

Suite au succès de *Goldorak* et des séries diffusées dans la foulée (*Candy*, *Maya l'abeille*, *La bataille des planètes*, *Albator...*), les dessins animés japonais se multiplient dans les émissions jeunesse de la télévision française jusqu'à atteindre un pic à la fin des années 1980 et au début des années 1990 et avant de connaître un déclin et un changement de mode de diffusion au tournant du siècle. Jusqu'aux années 2000, l'adaptation des *anime* est le résultat d'une stratégie des diffuseurs qui souhaitent rendre neutres d'un point de vue culturel ces produits et édulcorer leur contenu. Leur diffusion massive et, parfois, à l'aveugle suscite une mauvaise réception de la part de plusieurs acteurs sociaux mis à part les enfants qui, au vu des audiences, constituent un public fidèle. Les séries magical girl fournissent un bon exemple de l'évolution de l'adaptation et de la diffusion des dessins animés japonais en France.

Au tournant des années 1990, les deux diffuseurs qui ont le plus de succès auprès du jeune public sont ceux qui se fournissent le plus en dessins animés japonais, TF1 et la Cinq. A partir de 1992, la Cinq cesse d'émettre, faisant du Club Dorothée de TF1 l'émission leader pour la jeunesse. Les dessins animés exportés du Japon ou coproduits « [représentent] 36,5% de la programmation de Récré A2 (1978-1988), et [...] 78,5% de celle du Club Dorothée (1987-1997) »⁴⁴. L'apogée est atteint en 1988 avec 30 séries japonaises diffusées par les deux émissions qui bataillent pour avoir la meilleure audience, Le Club Dorothée de TF1 et Youpi l'école est finie ! de La Cinq⁴⁵. En dix ans d'existence, le Club Dorothée jouit d'une énorme plage de diffusion hebdomadaire et d'une grande popularité auprès du public cible : elle est diffusée environ 20 heures par semaine – jusqu'à 40 heures par semaine lors des vacances scolaires – et réalise 60% de parts d'audience sur les enfants de 4 à 14 ans – ce qui correspond à environ 6 millions de téléspectateurs quotidiens. En comparaison, les Minikeums, l'émission jeunesse de France 3 à partir de 1993, peine à obtenir les

⁴⁴ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 125.

⁴⁵ FALLAIX Olivier, « De Goldorak à Evangelion ! 20 ans d'animation japonaise en France », *AnimeLand*, n°45, octobre 1998, p. 38.

10% de parts de marché en 1993⁴⁶. Ce n'est qu'à partir de 1995 que les audiences du Club Dorothée commencent à chuter pour atteindre 30% lors de la dernière année, en 1997, tandis que les audiences des Minikeums augmentent considérablement⁴⁷.

1) Les défauts des adaptations françaises des dessins animés japonais à travers l'exemple des séries magical girl

Produit par AB Productions, le Club Dorothée se heurte à de nombreuses critiques, autant de la part des parents et éducateurs qui critiquent son omniprésence, sa bêtise, son aspect mercantile et les séries animées japonaises qu'elle diffuse, que de la part des fans de janimation en raison de l'exploitation peu respectueuse des *anime*. En effet, l'adaptation et la diffusion des dessins animés japonais opérées par les sociétés de doublage⁴⁸, les distributeurs et les diffuseurs obéissent à certaines stratégies qui manifestent un faible respect par rapport aux œuvres originales jusqu'aux années 2000, en particulier en ce qui concerne les *anime* diffusés dans le Club Dorothée selon *AnimeLand*⁴⁹.

On notera que selon les cas, l'adaptation est plus ou moins fidèle à la version originale. Premièrement, les éditeurs français, comme ceux des Etats-Unis et d'autres pays d'Europe, modifient les séries pour neutraliser leur « odeur culturelle »⁵⁰ et les occidentaliser. Cela, ajouté au fait que les intrigues de certains *anime* sont issues de la littérature occidentale ou se déroulent dans un cadre occidental, a pour effet que le public français a longtemps cru que les auteurs et producteurs japonais cherchaient à effacer l'origine de leurs productions pour mieux les exporter, ce qui n'est pas vrai pendant la première phase d'exportation des *anime* puisque, comme on l'a vu, les *anime* étaient destinés au marché national. Un journaliste de *Libération* va jusqu'à

⁴⁶ La comparaison se fait sur la diffusion en semaine sur la tranche 16h45-17h45 et sur le public des enfants de 4-10 ans, voir Inathèque, Fonds CSA : versement 2009, Carton n° 60, Dossier n° 71, MORINI-BOSC Isabelle, LATIL Philippe, « Club Dorothée : la fin d'un règne ? », *TVSD*, 8 juin 1995, source : Médiamétrie.

⁴⁷ *Génération Club Dorothée : l'incroyable histoire d'une émission culte*, D8, production : Jean-Luc Azoulay, Ludovic Lestave, 16 décembre 2014. Inathèque, Fonds CSA : versement 2009, Carton n° 60, Dossier n° 72, BRILLET Frédéric, « Dorothée : au revoir les enfants », *Stratégie*, n°1019, 4 juillet 1997.

⁴⁸ Comme la société SOFI qui double la majorité des *anime* à l'époque.

⁴⁹ LHOSTE Philippe, « (Mauvaise) humeur », *AnimeLand*, n°3, janvier 1992, p.4.

⁵⁰ Pour reprendre le terme du sociologue Koichi Iwabuchi selon lequel les produits technologiques et culturels exportés par le Japon à partir des années 1990 sont « inodores » (*mukokuseki*) car ils atténuent leur ancrage culturel, ne laissent pas penser qu'ils sont japonais. Voir PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 61.

écrire en 1980 que, sur l'ensemble de la production de Tôei Dôga, une seule série se déroule dans un contexte japonais, ce qui est bien sûr une information erronée⁵¹.

La neutralisation culturelle opérée par les éditeurs français peut passer par la relocalisation géographique de l'intrigue, la francisation des noms des personnages, le fait de cacher les caractères japonais en coupant la scène ou en les recouvrant d'un texte en français, l'omission des crédits dans les génériques. Par exemple, la francisation, ou du moins l'occidentalisation, des noms est presque systématique dans les séries magical girl. Dans certains cas, tous les noms sont changés. Caroline, de la série éponyme, s'appelle Akko dans la version originale et sa meilleure amie Moko est renommée Léa dans la version française. Dans *Le monde enchanté de Lalabel*, les amies de l'héroïne, Toko et Teko, sont renommées Clarine et Praline, les prénoms choisis reproduisant la consonance des prénoms originaux. Dans certains cas, certains prénoms de la version originale sont conservés : c'est le cas de Sally dans *Sally la petite sorcière*, dont le prénom est d'ores et déjà occidental – ses amies Sumire et Yoshiko sont en revanche renommées Elisa et Patricia – ou de Yû dans *Creamy, merveilleuse Creamy* – son ami Toshio est en revanche renommé Charlie. *Magique Tickle* apparaît comme un cas unique d'avant les années 2000, puisqu'aucun prénom n'est francisé (Tickle, Cheko, Donta, Satomi, M. Takakura...)⁵².

Outre la stratégie d'effacement de l'origine japonaise des dessins animés qui peut avoir pour but de rassurer les annonceurs ou de ne pas attirer les plaintes des parents, les doubleurs, distributeurs et diffuseurs font subir de nombreuses modifications aux séries. Dans les années 1990, ces dernières sont dénoncées à diverses reprises par les rédacteurs d'*AnimeLand*, défenseurs de la janimation, qui

⁵¹ Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, SABATIER P., « Tôei Dôga : les enfants de Goldorak et de Candy », *Libération*, 18 septembre 1980, pp. 19-20.

⁵² D'autres exemples : Gigi, de la série du même nom, s'appelait Minky Momo dans la version japonaise ; son nom dans l'adaptation française est repris de la version américaine. Lydie s'appelait Lunlun, ses ennemis Togenishia et Yabôki sont respectivement devenus Sabrina et Boris, et Serge, Cateau et Nouveau – qui avaient pourtant déjà des noms français dans la version originale – sont renommés Florent, Cathy et Cador. Dans *Cherry Miel* (nom francisé de Cutey Honey), Seiji est devenu Serge et Junpei est devenu John. Dans *Sailor Moon*, Usagi (qui signifie « lapin ») est justement renommée Bunny, Chibiusa devient Camille, Ami devient Molly, et Mamoru est appelé Bourdu, par exemple.

les associent à une dénaturation des œuvres⁵³. Les épisodes des séries font l'objet de coupes diverses, et notamment des coupes de scènes de nudité, de violence ou à caractère sexuel. La censure du caractère érotique peut également passer par une édulcoration des dialogues qui peut parfois modifier l'intrigue. C'est par exemple le cas dans *Cherry Miel* et *Sailor Moon* où certaines scènes de combat et de nudité ont été supprimées. La première série, destinée au Japon à un public de jeunes hommes, est issue d'un manga de Gô Nagai où abondent des scènes à tendance érotique, lesbienne et sado-masochiste. On peut apercevoir le ton tendancieux de la série dans certaines scènes de l'adaptation française, comme celle où la principale, Melle Adolf, se délecte de fouetter ses élèves, Cherry Miel et Nathalie, dans l'épisode 14⁵⁴. Toutefois, on peut supposer que plusieurs scènes de ce type ont dû être coupées dans la mesure où, comme nous avons pu l'observer à l'Inathèque, les épisodes de la version française ont une durée de 17 à 19 minutes, selon les cas, alors qu'un épisode de série dure en général entre 20 et 25 minutes. Dans *Sailor Moon*, certains personnages sont ouvertement homosexuels : c'est le cas de Zoisite et Kunsite, les deux généraux de la reine Béryl dans la première saison, et de Sailor Neptune et Sailor Uranus dans la troisième saison. Leur homosexualité est supprimée dans les versions occidentales. Dans la version française, les dialogues sont doublés de telle sorte que Zoisite et Kunsite sont présentés comme des frères et Sailor Neptune et Sailor Uranus comme partageant une forte amitié⁵⁵.

D'autres scènes sont coupées sans que cela ne soit justifié par une volonté de censure. Peut être ainsi supprimé le début d'un épisode, constitué du résumé de l'épisode précédent mais aussi parfois de scènes d'exposition. Par exemple, dans l'épisode 10 de *Sakura*, le générique est précédé du résumé de l'épisode précédent et d'une première scène où Sakura gagne une course à pied, ce qui a été supprimé de la version telle qu'elle a été diffusée par M6 où l'épisode commence directement après le générique⁵⁶.

⁵³ Voir LHOSTE Philippe, « (Mauvaise) humeur », *AnimeLand*, n°3, janvier 1992, p. 6 ; Akemi et Shinobu, « Une réflexion sur la censure », *AnimeLand*, n° 10, avril 1993, pp. 10-13 ; SUVILAY Bounthavy, « Censure », *AnimeLand*, n°22, février 1996, p. 42-44.

⁵⁴ Dorothee matin : émission du 30 novembre 1988, TF1.

⁵⁵ FALLAIX Olivier, « Version française et censure », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013, p. 17.

Pour une liste détaillée des passages censurés dans *Sailor Moon*, voir le site waterysilence.free.fr/censure.htm.

⁵⁶ *Sakura et le champion de sport*, 20 juin 2001, M6.

Mis à part les censures et autres coupes et les importants changements de sens par rapport à la version originale, les doublages sont parfois peu soignés, avec des erreurs – par exemple, dans l'épisode 6 du *Tour du monde de Lydie*, l'héroïne dit « mon chien et mon chien » en parlant de son chat et son chien⁵⁷ – des voix ridicules qui annulent les effets dramatiques, des changements de noms de personnages en cours de série – comme dans *Cherry Miel* où le père de Serge s'appelle Monsieur Dan au début de la série avant de devenir Monsieur Tatami, etc. La programmation se révèle aussi peu respectueuse de l'intégrité des œuvres et des téléspectateurs : une série peut être abandonnée en cours de diffusion – *Makko* s'arrête ainsi après la diffusion de 25 épisodes sur 48⁵⁸ – les génériques sont parfois tronqués ou supprimés comme c'est le cas pour certains épisodes de toutes les séries magical girl diffusées dans le Club Dorothée, des épisodes ne sont pas diffusés dans l'ordre original et d'autres ne sont pas diffusés du tout – par exemple, l'épisode 40 de *Sally la petite sorcière* et ceux à partir de l'épisode 53 ne sont ni diffusés ni doublés⁵⁹ – des résultats de jeux peuvent être affichés pendant un épisode, un épisode peut être interrompu par une page de publicité – par exemple, les épisodes de *Cherry Miel* – certains épisodes peuvent être coupés en deux et les deux moitiés diffusées indépendamment – par exemple, la première moitié de l'épisode 25 de *Makko* est diffusée le 7 mars 1990 et la deuxième moitié le 14 mars 1990 dans le Club Dorothée⁶⁰.



Jeu et publicité pour la marque Benco dans l'épisode 1 de *Makko* (8 novembre 1989, TF1).

⁵⁷ La gardienne des vignes, 11 juin 2004, Mangas.

⁵⁸ Voir la fiche de *Makko* sur le site Anime Guide.

⁵⁹ Voir la fiche de *Sally la petite sorcière* sur le site Anime Guide.

⁶⁰ Voir le chapitre Sources.

Les raisons de toutes ces modifications dans les adaptations sont diverses et peuvent aller d'une volonté d'édulcorer un dessin animé originellement destiné à des adolescents ou des jeunes adultes pour le diffuser dans une émission adressée à un public cible qu'est celui de la plupart des émissions jeunesse (à savoir 4-14 ans) jusqu'à une faible considération du public par les diffuseurs et un mépris des comédiens de doublage pour les dessins animés japonais considérés comme des « sous-produits » de mauvaise qualité⁶¹, en passant par un faible budget obligeant à bâcler les adaptations dont les doublages sont enregistrés rapidement et à la chaîne et ne sont pas vérifiés avant diffusion⁶².

2) La mauvaise réception critique des séries animées japonaises

De toute évidence, la tentative de neutralisation culturelle et d'édulcoration de contenus jugés subversifs n'a pas eu toujours eu l'effet escompté au vu de la mauvaise réception des dessins animés japonais chez les parents, éducateurs, psychologues⁶³, journalistes – en particulier ceux de *Télérama* – chercheurs, décideurs politiques, associations⁶⁴ puis, à partir des années 1990, des actions du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). On note que, si *Goldorak* a provoqué beaucoup de réactions négatives⁶⁵, ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980, avec la diffusion massive des *anime* – dont certains ne sont pas appropriés pour un jeune public – dans le Club Dorothée, que les critiques s'intensifient, s'inscrivant dans un ancien débat sur la vulnérabilité des enfants face aux médias et des effets de la télévision sur leur construction psychique⁶⁶. Par exemple, la sociologue Liliane Lurçat et la femme politique Ségolène Royal ont écrit chacune un livre pour dénoncer la violence des séries animées japonaises et leurs effets néfastes sur les

⁶¹ Voir l'interview de Philippe Ogouz qui révèle ce mépris des comédiens pour les dessins animés japonais sur mangas2000.free.fr/ecrit.htm, consulté le 12 juillet 2016. Philippe Ogouz est un comédien qui a notamment dirigé le doublage de *Sailor Moon*.

⁶² Voir l'interview de Vincent Ropion et Danielle Douet, dans LANDEL Audrey, « Le doublage », *AnimeLand*, n°6, juillet 1992, pp. 8-9. Les comédiens, qui doublaient des *anime*, révèlent qu'ils découvrent leur texte en le jouant et qu'ils peuvent prendre des libertés avec le texte d'origine.

⁶³ MANDEFIELD Charles-Edouard, « Psychanalyse des dessins animés », *AnimeLand*, n°85, octobre 2002, pp. 42-43.

⁶⁴ Par exemple, l'association En Jeu Télé, voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n° 119, Audience au CSA pour revendiquer une meilleure télévision pour la jeunesse.

⁶⁵ Par exemple, dans *Lui*, n°182, mars 1979, l'article « Goldorackett » de Louis Valentin dénonce l'exploitation commerciale intensive de *Goldorak* et accorde une page entière à un montage qui associe *Goldorak* à Hitler.

⁶⁶ JEANNENEY Jean-Noël, CHAUVEAU Agnès, *L'Echo du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littérature, 1999, p. 442.

enfants⁶⁷, tandis que d'autres auteurs ont remis en cause l'idée d'un jeune public passif et sans défense face aux médias⁶⁸. Les articles de journaux abondent de reproches à l'encontre des *anime*, regorgent de termes péjoratifs récurrents, « japonaiserie » et autre « péril jaune », et jouent sur la métaphore guerrière et la rhétorique de « l'invasion » de la télévision française par les dessins animés japonais⁶⁹. Les émissions télévisées ne sont pas en reste pour dénoncer les productions culturelles importées du Japon – que ce soit les *anime* ou les mangas à partir des années 1990, le terme « la manga » étant d'ailleurs incorrectement utilisé dès le milieu de la décennie pour désigner les dessins animés nippons⁷⁰.

Les critiques adressées aux dessins animés japonais portent sur leur fabrication – on critique leur caractère industriel et donc, non artistique – leur forme – on leur reproche d'être de mauvaise qualité notamment à cause des techniques d'animation limitée et on critique leur esthétique privilégiant les grands yeux ronds et une allure jugée occidentale pour les personnages⁷¹ – sur le fond – on dénonce leur violence, leur érotisme ou leur niaiserie – et sur leur marketing – on dénonce la politique commerciale intensive organisée autour de ces dessins animés à travers les produits dérivés (magazines, jouets, CD des musiques de générique...). Le fait que ces dessins animés soient massivement diffusés dans le Club Dorothée, également très critiqué, et que le développement du marché des *anime* en VHS s'accompagne d'une forte hausse des

⁶⁷ LURCAT Liliane, *À cinq ans, seul avec Goldorak: le jeune enfant et la télévision*, Paris, Syros, 1981, 130 p.

ROYAL Ségolène, *Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, Paris, Robert Laffont, 1989, 192 p. Voir aussi l'article « Ségolène Royal : "Halte à la violence à la télévision" », *Télé 7 Jours*, n° 1495, 31-27 janvier 1989, pp. 96-97.

⁶⁸ CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *L'enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1991, 178 p.

⁶⁹ Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, DU ROY Nicole, « Les petits Poucet à l'assaut de Goldorak », *Télérama*, n°1611, 26 novembre 1980, CUSIN Philippe, « Dessin animé : péril jaune », *Le Figaro*, 2 février 1988, DUVAL Patrick, « La saga des mangas », *Télérama*, n°2030, 7 décembre 1988.

Inathèque, Fonds CSA : versement 2009, Carton n° 60, Dossier n° 71, F.G., « Des desseins très animés », *Le Nouvel Observateur*, 14 août 1997.

LE LEURCH Vincent, « Dessins animés : les mangas attaquent », *Télérama*, n° 2380, du 26 août-1^{er} septembre 1995, p. 52

« Ce que nous disent les mangas », *Le Monde diplomatique*, décembre 1996, cité par BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p. 12.

⁷⁰ Par exemple, « Lignes de mire » (1994-1998), France 3, production : Jacques Clément, Jacques Chancel, animation : Jacques Chancel, 4 février 1996 ; « Le monde de Léa » (1996-1997), sujet « La déferlante manga », TF1, production : Pascale Breugnot, Bernard Bouthier (TF1), animation : Paul Amar, 22 octobre 1996.

⁷¹ Les spécialistes du manga et de l'animation japonaise ont démontré que les producteurs d'*anime* ne cherchaient pas à donner une apparence « occidentale » aux personnages et que les grands yeux des personnages avaient pour fonction de donner à voir l'état d'esprit du protagoniste et relevaient aussi bien d'une inspiration dysnéenne que de traditions artistiques japonaises. Voir Partie I, Chapitre 1.

titres pornographiques au milieu des années 1990 ne contribue pas à donner une meilleure image de l'animation japonaise. La profonde méconnaissance de l'industrie de l'animation japonaise entraîne des erreurs grossières de la part des détracteurs qui nourrissent des fantasmes d'invasion culturelle : les journalistes véhiculent l'idée que les dessins animés japonais sont entièrement faits à l'ordinateur, qu'ils sont « occidentalisés » par les producteurs japonais en vue de l'exportation en Occident⁷² – tout ceci alors que les *anime* sont destinés au marché japonais en priorité et que les Japonais considèrent que leurs dessins animés sont très « japonais » et ne comprennent pas leur succès à l'étranger⁷³.

L'une des raisons qui explique le rejet massif de l'animation japonaise est l'imaginaire des Français, et des Européens, sur le Japon à partir des années 1970. Alors que le Japon est en train de se constituer comme puissance économique de premier ordre, les Japonais sont accusés par la presse de mener une guerre économique et de vouloir « conquérir l'Europe » à travers l'exportation croissante de leurs produits (acier trempé, voitures, motos, ordinateurs et composants électroniques) ; l'arrivée massive de dessins animés japonais est donc perçue à travers ce même prisme – sauf qu'à l'invasion commerciale se substitue l'invasion culturelle – et est d'autant plus crainte que la cible est désormais les enfants⁷⁴. Des divergences culturelles peuvent aussi expliquer ce rejet. Par exemple, le rapport à la sexualité plus libéré et le goût de l'irrationnel au Japon, en raison de l'héritage shintô⁷⁵ et de l'absence de l'héritage judéo-chrétien et cartésien, peuvent expliquer le foisonnement dans la culture populaire japonaise du sexe, du politiquement incorrect, de créatures étranges, de fantaisies absurdes qui ont heurté les sensibilités des parents et éducateurs en Occident⁷⁶.

⁷² CORMIER RODIER Béatrice, FLEURY VILATTE Béatrice, « Animation et télévision », p. 46 in : Numéro spécial « Les émissions pour enfants », *Cinémaction TV*, octobre 1993. Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, SABATIER P., « Tôei Dôga : les enfants de Goldorak et de Candy », *Libération*, 18 septembre 1980, pp. 19-20.

⁷³ Le mangaka Leiji Matsumoto considère que la psychologie de ses personnages est japonaise et assure que le public ne perçoit pas les personnages comme étrangers, voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, SABATIER P., « Tôei Dôga : les enfants de Goldorak et de Candy », *Libération*, 18 septembre 1980, pp. 19-20.

La *character designer* Akemi Takada trouve que les sujets et approches de certains *animes* sont très japonais, voir GINER Pierre, « Interview Akemi Takada », *AnimeLand*, n°36, octobre-novembre 1997, p.24.

⁷⁴ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 391.

⁷⁵ Religion de la fertilité où il n'existe pas de tabou sur la sexualité et constituée de nombreuses créatures surnaturelles.

⁷⁶ BOUISSOU Jean-Marie, « Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global », *Esprit*, n°7, 2008, pp. 42-55.

Parallèlement, au début des années 1990, le nombre d'amateurs de la janimation augmente et des réseaux de fans se constituent à travers l'achat de produits dérivés, l'échange de copies pirates des dessins animés sur VHS, l'apparition de fanzines et de conventions d'*anime*⁷⁷. Le fanzine puis magazine *AnimeLand*, créé en 1991, se fait défenseur de l'animation japonaise et répond avec véhémence aux critiques, par exemple en mettant en avant le fait que, au Japon, les dessins animés ne sont pas réservés aux enfants et peuvent s'adresser à des publics différents et souvent ciblés et en démontant les clichés liés aux *anime*⁷⁸. Le Club Dorothée fait également l'objet de vives critiques en raison des adaptations et de la diffusion jugées mauvaises.

Face à ce qui est considéré comme une invasion – 91% des dessins animés diffusés à la télévision française sont étrangers (surtout japonais et américains) selon un article de *l'Humanité* de 1985 – des mesures de soutien gouvernementales du ministre de la Culture, Jack Lang, puis de la ministre déléguée de la Communication, Catherine Tasca, et de nouvelles politiques des diffuseurs permettent le développement de l'animation française tout au long des années 1980, d'abord *via* les coproductions (*Il était une fois, Ulysse 31...*)⁷⁹. Le CSA nouvellement créé s'en mêle à partir des années 1990. L'une des missions de l'organisme est de contrôler le respect des lois par les diffuseurs, et notamment la loi du 17 janvier 1989 modifiant la loi Léotard (1986) qui impose des quotas de diffusion⁸⁰ et une contribution des chaînes de télévision à la production audiovisuelle. Le CSA a aussi pour mission la protection des mineurs⁸¹ et il met en place en 1996 la signalétique jeunesse pour les

⁷⁷ Voir les témoignages de fans qui ont créé des fanzines : RICHARD Olivier, KHAN Alain, *Les Chroniques de « Player One »*, Paris, Pika, 2010, 299 p. ; WEST LAURENCE Yvan, BOLLUT Gersende, *Big bang Anim' : confessions du fondateur d'« AnimeLand »*, Chatillon, Omaké Books, 2013, 279 p.

⁷⁸ Voir LITTARDI Cédric, LHOSTE Philippe, « Préjugés », *AnimeLand*, n° 4, janvier 1992, p. 6 ; LHOSTE Philippe, « Pourquoi les personnages de D.A. ou de manga ont-ils (souvent) de grands yeux ? », *AnimeLand*, n°7, octobre 1992, pp. 38-39 ; TOMKAT, « Du péril jaune au renouveau exotique », *AnimeLand*, n° 14, mai 1994, p. 41-44 ; SUVILAY Bounthavy, « Top Ten des préjugés », *AnimeLand*, n° 20, octobre 1995, pp. 24-26 ; FAVIEZ Pierre, « L'animation, ce n'est pas que pour les enfants », *AnimeLand*, n°84, septembre 2002, pp. 70-71.

⁷⁹ Voir Inathèque, Fonds SFP, Carton n° 183, Dossier n° 542 et Carton n° 281, Dossier n° 727.

⁸⁰ « dans le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'œuvres audiovisuelles, au moins 60 % à la diffusion d'œuvres européennes et au moins 40 % à la diffusion d'œuvres d'expression originale française », voir le site web du CSA : www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-oeuvres-audiovisuelles, consulté le 10 juillet 2016.

⁸¹ Il se préoccupe de « la violence, l'érotisme, la pornographie présents dans certains programmes, ainsi que [de] la pression publicitaire » Voir le site web du CSA : www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/Jeunesse-et-protection-des-mineurs, consulté le 10 juillet 2016.

programmes violents sous la forme de cinq pictogrammes de couleurs différentes. TF1 subit plusieurs pressions et sanctions de la part du CSA dès 1989 et tout au long de la décennie suivante en raison de son non-respect des quotas de diffusion et des obligations de production⁸², de la promotion des disques et des spectacles de Dorothée au sein du Club Dorothée, de certaines séries jugées trop violentes pour les enfants (*Ken le survivant*, *Dragon Ball Z*, *Très cher frère* etc.⁸³). Malgré les tentatives du Club Dorothée de se rattraper – des psychologues sont engagés par AB Production pour visionner les dessins animés avant leur diffusion⁸⁴ – la campagne hostile menée contre les dessins animés japonais, les pressions du CSA vis-à-vis de TF1 et le renouveau de l'industrie française de l'animation entraînent la suppression du Club Dorothée en 1997 et le déclin des dessins animés japonais sur les chaînes hertziennes⁸⁵.

Il faut noter que les critiques portent sur les dessins animés japonais en général, et quelques exemples en particulier. A ce titre, les séries magical girl sont considérées comme tout dessin animé japonais, mais nous n'avons trouvé aucune critique ciblée sur une série magical girl. Il semblerait qu'en dehors des magazines spécialisés comme *AnimeLand*, ce type de dessin animé n'ait pas fait l'objet d'articles dans la presse généraliste et dans la presse jeunesse, au vu des résultats de sondages que nous avons effectués (par exemple dans les magazines jeunesse *Okapi*, *Julie* et *Les Petites Sorcières*).

⁸² Inathèque, *Bilans de la société privée TF1*, études du CSA, de 1988 à 2005.

⁸³ Par exemple, *Ken le survivant* provoque de vives critiques lors de sa diffusion en 1989, ce qui entraîne sa censure par AB Productions puis sa déprogrammation. Voir PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1989 : Japonaiserie! ». En janvier 1991, TF1 fait l'objet d'une sanction pour la violence d'un épisode de *Dragon Ball Z* et d'un épisode de *Super Boy*. Voir « Club Dorothée, une procédure de sanction », *La lettre du CSA*, n° 17, février 1991, p. 13. *Dragon Ball Z* est ensuite déprogrammé en 1996 peu de temps après la mise en place de la signalétique jeunesse par le CSA.

⁸⁴ *Génération Club Dorothée : l'incroyable histoire d'une émission culte*, D8, production : Jean-Luc Azoulay, Ludovic Lestave, 16 décembre 2014.

⁸⁵ Voir le sujet consacré à la question « Pourquoi France 3 ne diffuse plus de dessins animés japonais ? » posée par un téléspectateur dans l'émission *On se dit* tout diffusée sur France 3 le 13 décembre 1998 à 13 heures.

III. A partir des années 2000 : vers la reconnaissance

A partir des années 2000, un changement s'opère dans l'adaptation et le mode de diffusion des séries animées et l'animation japonaise connaît une légitimation culturelle progressive en France qui passe d'abord par la reconnaissance du cinéma d'animation. On repère ces changements à l'échelle des séries magical girl.

A la fin des années 1990, les dessins animés japonais sont en disgrâce à la télévision française et disparaissent presque des chaînes hertziennes. C'est le résultat d'un déclin amorcé depuis 1993 – en raison de la disparition de la Cinq, de la loi sur les quotas et de la mauvaise image des *anime* – et accéléré par la fin du Club Dorothée en 1997. Les dessins animés japonais ne représentent plus que 4% des dessins animés diffusés sur les chaînes hertziennes en 2000, quand ils en représentaient 35% en 1990⁸⁶. Ce déclin est concomitant avec un changement du paysage audiovisuel français : le développement de la télévision par câble et par satellite au cours des années 1990 et la multiplication de chaînes thématiques « jeunesse » à la fin du siècle, ces dernières remportant un franc succès puisqu'elles sont celles, avec les chaînes généralistes, qui obtiennent le plus d'audience parmi les chaînes du câble et du satellite⁸⁷.

Alors que les dessins animés japonais ont peine à subsister sur les diffuseurs hertziens – hormis dans les émissions Manga Manga de Canal + et Récré Kids de TMC⁸⁸ – les chaînes du câble et du satellite prennent le relais en la matière car elles n'ont pas le budget nécessaire pour acheter uniquement des productions françaises, européennes ou américaines⁸⁹. AB Cartoons, chaîne détenue par AB Productions et renommée Mangas en 1998, se spécialise d'ailleurs dans l'animation japonaise et profite du catalogue d'AB pour diffuser des anciennes séries du Club Dorothée (dont les *anime* magical girl *Caroline* et *Sally la petite sorcière*) et quelques inédits, ce qui

⁸⁶ Inathèque, Fonds Jean Pierre Jézéquel, carton n° 50, dossier n° 86, KERVIEL Sylvie, « Le dessin animé sur les chaînes hertziennes », *Le Monde Télévision*, 10-11 juin 2001, p. 5. Sources : SPFA.

⁸⁷ FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les chaînes jeunesse, Introduction », *AnimeLand*, n°107, décembre 2004-janvier 2005, pp. 34-35.

⁸⁸ FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1997-1998, Un nouveau regard sur l'animation? », *AnimeLand*, n°100, avril 2004, p. 78-79.

⁸⁹ FALLAIX Olivier, « De Goldorak à Evangelion ! 20 ans d'animation japonaise en France », *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998, p. 40.

lui vaut une amende du CSA en 2002 pour non-respect des quotas⁹⁰. Ce n'est qu'à partir de 2000 que les grandes chaînes généralistes se remettent à diffuser des *anime*. Des séries à grand succès sont alors d'abord diffusées sur le câble et le satellite avant d'arriver sur les diffuseurs hertziens : c'est le cas de *Pokémon* et de la série magical girl *Sakura* diffusées sur Fox Kids en 1999 puis, respectivement, sur TF1 en 2000 et sur M6 en 2001, ou encore du dessin animé magical girl *Magical Dorémi* diffusé sur Fox Kids en 2000 puis sur France 5 en 2004⁹¹.

Globalement, dans les années 2000, l'animation japonaise est diffusée sur les deux canaux de diffusion à la fois, mais elle l'est surtout sur les chaînes payantes telles que Canal J, Mangas, Fox Kids (devenue Jetix puis Disney XD), Télétoon (devenue Télétoon +), Game One, Virgin 17, AB1, ainsi que sur les chaînes de la TNT comme France 4 et NT1⁹² – France 5 faisant figure d'exception parmi les chaînes hertziennes en programmant beaucoup d'anciennes séries nippones et de façon prolongée dans son émission pour enfants *Midi les Zouzous* (2002-2013)⁹³. France 5 rediffuse ainsi *Gigi* et *Magical Dorémi*. Cette tendance se prolonge dans les années 2010 : les *anime* sont majoritairement diffusés sur Game One, Mangas, et les nouvelles chaînes spécialisées dans l'animation japonaise, Gong (fondée en 2007), KZTV (fondée en 2009) et J-One (fondée 2013), avec de faibles audiences⁹⁴.

A la quasi-disparition des *anime* sur les diffuseurs historiques, il faut ajouter une autre nouveauté dans le mode de diffusion des dessins animés japonais en lien avec le développement d'Internet : la hausse des pratiques de téléchargement, de *streaming* et de *fansub*⁹⁵ et l'apparition de plateformes légales de diffusion, parfois en *simulcast*⁹⁶, de séries en *streaming*, telles que les sites français Anime Digital Network (créé en 2013) et Wakanim (créé en 2009) ou le site américain Crunchyroll (créé en 2006). Le marché des VHS des années 1990 a quant à lui fait place au

⁹⁰ « Action, Mangas, Polar, Ciné palace, 13ème rue : suite de procédures de sanction », *La lettre du CSA*, n° 163, juin 2003, p. 19.

⁹¹ PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1999, à l'aube du 21e siècle... », *AnimeLand*, n°101, mai 2004, pp.62-63. PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 2000-2001, L'odyssée animée », *AnimeLand*, n°102, juin 2004, pp. 62-63.

⁹² JARNO Stéphane, « La télé folle des mangas : la manne mangas », *Télérama*, n° 3044, 17-23 mai 2008, p. 30.

⁹³ FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 2001-2004 Epilogue », *AnimeLand*, n°103, juillet-août 2004, p.70-72.

⁹⁴ Voir la réponse à la question 27 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe.

⁹⁵ Les *anime* sont copiés, sous-titrés par les fans et diffusés illégalement sur Internet. La pratique existait déjà dans les années 1990 avec les cassettes VHS.

⁹⁶ Diffusion quasi-simultanée d'une série au Japon et en France.

marché des DVD et des Blu-ray dans les années 2000. Le public dispose donc désormais d'un plus grand nombre de voies d'accès aux séries animées japonaises et, selon une étude publiée en 2014 sur la consommation de l'animation japonaise en France, il a tendance à recourir à plusieurs de ces canaux, légaux et illégaux, à la fois – la télévision n'est plus quant à elle le moyen privilégié pour regarder un *anime*⁹⁷. Certaines séries *magical girl* sont ainsi connues du public français sans avoir bénéficié d'une diffusion télévisuelle, comme c'est le cas pour la franchise *Pretty Cure* et *Puella Magi Madoka Magica*.

Au cours des années 2000, les adaptations des dessins animés japonais sont de plus en plus fidèles aux œuvres originales. Tout d'abord, le malentendu qui avait causé les polémiques dans les années 1990 s'est dissipé : il est de mieux en mieux admis par les programmeurs et le grand public que l'animation n'est pas uniquement destinée aux enfants et que certaines productions visent clairement un public adulte. Cette nouvelle conception des séries animées japonaises entraîne une programmation plus adéquate, et donc un abandon des censures de l'époque du Club Dorothée, dès la fin des années 1990 sur Canal + et sur France 3 qui diffuse cinq émissions spéciales en soirée entre 1998 et 2000, sous le nom Génération Albator, dont le but est la rediffusion des anciennes séries nippones des années 1970 et 1980 pour un public de nostalgiques⁹⁸. Aujourd'hui, mises à part les émissions et les chaînes jeunesse qui programment des *anime* pour enfants, le public-cible des diffuseurs d'animation japonaise est plus âgé. Depuis le milieu des années 2000, France 4 programme des séries animées japonaises qui ciblent un public de trentenaires⁹⁹. Quant à Mangas qui s'adressait originellement à un jeune public de 2 à 15 ans, elle vise aujourd'hui un public de 15-35 ans, également ciblé par J-One, KZTV, Gong et Game One¹⁰⁰.

Par conséquent, tandis que la censure peut toujours opérer sur des séries diffusées sur les chaînes et émissions jeunesse, les séries inédites sont proposées en version intégrale et d'anciennes séries sont rediffusées en version non censurée sur le

⁹⁷ Voir l'étude conduite par deux associations non professionnelles dédiées à l'animation japonaise, APAMI et AEUG sur www.animefrance.fr/enseignements-generaux/loffre-legale-une-place-encourageante-dans-les-pratiques/

⁹⁸ FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, *art.cit.*, avril 2004, p. 78-79.

⁹⁹ FALLAIX Olivier, « Entretien avec Frédéric Prallet Dujols », *AnimeLand*, n°118, février 2006, p.32

¹⁰⁰ Voir la réponse à la question 24 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe. Voir les fiches de chaînes sur le site du CSA.

câble et le satellite¹⁰¹. Mangas a opéré un travail en ce sens dès le début des années 2000 sur le catalogue d'AB Productions en programmant des anciennes séries non censurées, dans leur meilleure version possible et avec les génériques originaux quand ils sont retrouvés¹⁰². On peut constater que les *anime* magical girl *Caroline* et *Le tour du monde de Lydie* sont diffusés avec leur générique français tandis que *Sally la petite sorcière* a retrouvé son générique japonais et que *Le monde enchanté de Lalabel* s'accompagne tantôt de son générique français tantôt de son générique original.

Ce meilleur respect des œuvres originales résulte aussi d'un abandon de la stratégie de neutralisation culturelle de la part des adaptateurs et des diffuseurs, qui est visible dans le choix de garder les titres et les génériques originaux, de ne plus franciser systématiquement les prénoms, de traduire fidèlement les dialogues et, surtout quand il s'agit de *fansub*, d'explicitier des termes ou des situations peu compréhensibles pour le spectateur occidental¹⁰³. En ce qui concerne les *anime* magical girl, la conservation des titres originaux et des noms de personnages intervient tardivement. Les années 2000 représentent un moment de transition. Les titres de séries sont occidentalisés, si ce n'est francisés : *Ojamajô DoReMi* devient *Magical Dorémi* et *Sugar Sugar Rune* est renommée *Chocola et Vanilla*. Les noms de personnages sont tantôt conservés, tantôt occidentalisés : Ichigo Momomiya, l'héroïne de *Mew Mew Power*, est renommée Zoey Hanson, les petites apprenties-sorcières de *Magical Dorémi* sont nommées Dorémi Harukaze (*idem* dans la version originale), Emilie Fujiwara (Hazuki Fujiwara dans la version originale) et Sophie Senoo (Aiko Senoo dans la version originale), et la plupart des personnages de *Chocola et Vanilla* gardent leurs prénoms originaux (Chocola, Vanilla, Akira, Jun...). Un pas de plus est fait vers l'abandon de la stratégie de neutralisation culturelle dans les années 2010 avec les séries *Pichi Pichi Pitch* et *Shugo Chara*, qui associent le titre original et un sous-titre français (« La mélodie des sirènes » pour la première, « Les gardiens des rêves » pour la seconde) et qui conservent les prénoms japonais des personnages – *Pichi Pichi Pitch* met en scène les princesses sirènes Lucie (le prénom original était Lucia), Hanon, Rina, Karen, Noel, Coco et Sara et Seira tandis que *Shugo Chara* a pour héroïne Amu Hinamori, et pour personnages Tadase, Ikuto, Nadeshiko, Rima, etc.

¹⁰¹ FALLAIX Olivier, *art. cit.*, février 2006, p.32. Voir la réponse à la question 16 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 404.

La tendance vers une adaptation plus fidèle des séries animées japonaises est due à une meilleure opinion à leur sujet des professionnels de la télévision dont certains ont pu être des amateurs de ces séries dans leur jeunesse, voire le sont toujours¹⁰⁴. Une professionnalisation des fans de la première heure a pu avoir lieu, comme le montrent les parcours de Pierre Faviez, journaliste, pigiste pour *AnimeLand* devenu responsable éditorial de la chaîne Mangas et de Cédric Littardi, cofondateur d'*AnimeLand*, qui fonde et dirige en 1994 le label Kazé, éditeur de manga et d'*anime* en VHS puis DVD.

Les séries animées japonaises bénéficient également d'une meilleure réception de la part de la critique et de l'opinion publique. Les fans de la première heure ont pu être des précurseurs dans les années 1990 avec l'apparition de fanzines et de magazines (*AnimeLand* déjà cité, mais aussi *Player One*, *Tsunami* et *Coyote magazine*), des cycles de programmation au cinéma et des conventions annuelles de japanimation organisées par des amateurs qui rassemblent les fans et les professionnels comme Cartoonist à Toulon à partir de 1993 et la désormais célèbre Japan Expo à Paris à partir de 1999¹⁰⁵. Cependant, ces événements touchaient peu le grand public dans les années 1990, et c'est à travers la bonne réception critique et le succès commercial du cinéma d'animation japonais, et notamment des films du studio Ghibli, que les productions culturelles japonaises commencent à être mieux acceptées avec le succès de *Princesse Mononoke* en 2000 mais surtout du *Voyage de Chihiro* en 2002 et l'organisation à Paris à partir de 1999 de Nouvelles images du Japon, une biennale du film d'animation japonais¹⁰⁶. Les *anime* – mais aussi les mangas arrivés en France dans les années 1990 et subissant les mêmes critiques que les séries animées – perdent donc peu à peu leur aura négative dans les médias. Arte est précurseur avec la diffusion d'un documentaire sur l'animation japonaise qui démonte les préjugés en 1998¹⁰⁷. La presse généraliste emboîte le pas avec un retournement notable de *Télérama* qui passe d'abord par des articles positifs sur les films de Miyazaki puis par des articles neutres, voire positifs, sur les séries

¹⁰⁴ *Ibid.* Par exemple, Frédéric Prallet Dujols (FALLAIX Olivier, « Entretien avec Frédéric Prallet Dujols », *AnimeLand*, n°118, février 2006, p. 32) et Pierre Faviez (voir la réponse à la question 28 dans l'entretien avec Pierre Faviez, Doc. n°3 en Annexe).

¹⁰⁵ FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Ecrivains, 2010, p. 86.

¹⁰⁶ « Animé japonais », *Mauvais genre*, France Culture, production : François Angelier, 18 décembre 1999.

¹⁰⁷ « Théma. Manga, Mangaka, du dessin à l'animation au Japon », Arte, production : Arte GEIE, Télévision suisse romande, 3 mars 1998.

animées¹⁰⁸. Ce changement de regard sur les productions culturelles japonaises s'inscrit dans et se nourrit d'un engouement récent pour la culture japonaise et plus largement « asiatique » en France¹⁰⁹.

Toutefois, la réception de l'animation japonaise est à double vitesse : si le cinéma d'animation japonais jouit d'une reconnaissance de la part des instances culturelles légitimes et d'une image positive pour l'opinion publique depuis les années 2000, les séries animées (et les mangas) sont l'objet d'une réception plus ambiguë, avec parfois le retour d'une certaine condescendance à leur égard et de critiques anciennes sur leur violence, leur mauvaise qualité, le graphisme des personnages, notamment leurs « grands yeux »¹¹⁰. Il reste que les mangas et les *anime* ont fortement influencé les bandes dessinées et les séries animées françaises sur le plan esthétique et narratif, avec l'apparition de ce que certains appellent « manfras » et de dessins animés comme *Code Lyoko*, *Skyland*, *Martin Mystère* et *Totally Spies*¹¹¹.

¹⁰⁸ Par exemple, GENIN Bernard, « Princesse Mononoké », *Télérama*, n°2702, 24 octobre 2001, JARNO Stéphane, « La télé folle des mangas : la manne mangas », *Télérama*, n° 3044, 17-23 mai 2008, p. 30. DHOTEL Gérard, « Faut-il brûler les mangas ? », *L'hebdo des juniors*, 28 février-6 mars 1998. GATTI Frank, « Manga et fier de l'être », *L'Humanité Hebdo*, n°15, 26 février-4 mars 1998.

¹⁰⁹ Voir GARRIGUE Anne, *L'Asie en nous*, Arles, Philippe Picquier, 2004, 304 p.

¹¹⁰ Une condescendance que l'on retrouve dans l'ouvrage de Sébastien Denis, DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215, ou encore dans l'émission « Les mangas : la culture japonaise qui fait peur », *Ce soir (ou jamais !)*, France 3, production : Rachel Kahn, animation : Frédéric Tadeï, 24 octobre 2006.

¹¹¹ FALLAIX Olivier, « L'animation française et ses influences asiatiques », *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003, p. 75. Les « manfras » sont les bandes dessinées d'auteurs francophones qui ressemblent aux mangas du fait de leur format, style graphique et/ou narratif.

Chapitre 3 : Magical girl : évolutions du genre depuis les années 1960 et diffusion en France depuis les années 1980

I. De la magical girl aux magical girls : le tournant *Sailor Moon*

Né à la même époque que les dessins animés télévisés au Japon, le genre magical girl¹ – *mahō shōjo* en version originale – est propre à l’animation japonaise² et est l’un des éléments de base de la culture populaire japonaise³. Il perdure jusqu’à nos jours tout en connaissant des évolutions qui le transforment profondément.

L’animation au Japon, à l’instar du manga, est un marché économique qui repose sur la segmentation des publics selon l’âge et le sexe : par exemple, les *shōjo* s’adressent aux jeunes filles, les *shōnen* aux jeunes garçons, les *seinen* aux jeunes adultes de sexe masculin. Dans un souci de ciblage éditorial, des genres et sous-genres sont créés avec des codes spécifiques qui permettent aux lecteurs et téléspectateurs de les identifier. « Magical girl » est à l’origine un genre qui appartient à la catégorie *shōjo* et qui a pour héroïne une petite ou jeune fille dotée de pouvoirs magiques qu’elle active au moyen d’un objet et d’une formule, souvent accompagnée d’adjudants sous forme d’animaux ou de créatures qui la guident et apportent une touche comique.

¹ Pour un panorama de plusieurs séries magical girl des années 1960 aux années 2000, voir SUPERBIE Diane, « Magical Girls et Compagnie », *AnimeLand*, n°48, février 1999, pp. 38-43.

² Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, p. 2.

³ Selon la chercheuse en medias et études de genre Akiko Sugawa. Voir SUGAWA Akiko, « Children of Sailor Moon: The Evolution of Magical Girls in Japanese Anime » sur www.nippon.com/en/in-depth/a03904/. Consulté le 30 mars 2016.



Sur la première image, Gigi, de la série éponyme, et ses amis chien, singe et oiseau, dans le premier épisode (5 février 1988, TF1) ; sur la deuxième image, la console magique de Dorémi qui lui permet de faire apparaître son habit, son balai et sa baguette d'apprentie sorcière dans *Magical Dorémi* (21 décembre 2004, France 5).

Le style graphique est typique du *shôjo* qui se caractérise par des couleurs vives, des arrière-plans chargés en fleurs et formes abstraites et par le style *kawaii* (« mignon », en japonais) qu'on peut définir comme ce qui est « rond, lisse, simple et souriant – non menaçant en d'autres termes »⁴, avec des personnages qui ont « un visage rond, des longs cheveux, de grands yeux et des accessoires à base de rubans et de boutons en forme de bonbons sur les costumes », avec « des compositions de couleurs vives et éclatantes, rouge, jaune, rose, et bleu ciel, pour donner une image de chaleur, d'enthousiasme et de bonne humeur »⁵.

Le genre magical girl apparaît dans les années 1960 au Japon, avec *Himitsu no Akko chan* (« Le secret de Akko-chan »), manga publié dès 1962 et adapté en série animée en 1969⁶, et *Maho Tsukai Sally* (*Sally la petite sorcière*)⁷ publié en manga et diffusé à la télévision japonaise en 1966⁸. Non seulement *Sally la petite sorcière* apporte le genre magical girl à la télévision, mais c'est aussi le premier dessin animé qui met en scène un personnage principal féminin

⁴ SHIOKAWA Kanako, « Cute but Deadly », p. 97, in: LENT John A. (dir.), *Themes and Issues in Asian Cartooning : Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999. La traduction est la nôtre, de même que pour les autres traductions.

⁵ FAN SHEN Lien, « The Dark, Twisted Magical Girls », p. 181, in : BAJAC-CARTER Maja, BATCHELOR Bob, JONES Norma, *Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

⁶ *Himitsu no Akko chan* a fait l'objet de plusieurs adaptations télévisées : la première en 1969, la deuxième en 1988 et la troisième en 1998. La deuxième version a été diffusée en France sur TF1 en 1990 puis rediffusée par la suite sous le titre de *Caroline*.

⁷ Comme *Himitsu no Akko chan*, *Sally la petite sorcière* a été adapté plusieurs fois à la télévision : en 1966 et en 1989. La seconde version a été diffusée en France sur TF1 en 1990 puis rediffusée par la suite.

⁸ THOMPSON Jason, *Manga: The Complete Guide*, Ballantine Books/Del Rey, 2007, p. 199.

et qui est destiné à un public de petites filles⁹ – les *anime* visant à l’origine les petits garçons. *Sally la petite sorcière* s’inspirerait de la série télévisée américaine populaire auprès des petites filles au Japon à l’époque, *Bewitched* (*Ma sorcière bien-aimée*) – inspiration dont Mitsuteru Yokoyama, l’auteur du manga, se revendique – mais aussi peut-être d’une autre série, *Jinny de mes rêves* (*I dream of Jeannie*) et du film américain *Mary Poppins* qui sort au cinéma en 1965 au Japon¹⁰. Fujio Akatsuka, l’auteur du manga *Himitsu no Akko chan*, aurait également affirmé s’être inspiré de *Ma sorcière bien aimée*¹¹. Or son manga est publié avant la création de la série américaine, ce qui suppose d’autres sources d’inspiration pour le genre magical girl.

Dans *Ma sorcière bien-aimée*, Samantha doit cacher ses pouvoirs et tente d’aider autrui avec sa magie mais son action produit souvent le contraire ; ces thèmes se retrouvent au cœur des premiers *anime* magical girl. Le secret quant aux pouvoirs magiques est peut-être même le seul élément qui se retrouve systématiquement dans les séries du genre. C’est un *topos* qui a son importance et qui a des effets dramatiques : dans le premier épisode de *Caroline*, lorsque la reine du pays des miroirs offre le poudrier magique à Caroline, elle lui apprend qu’elle ne pourra plus jamais voir son reflet dans un miroir si ses pouvoirs sont découverts¹², tandis que, dans l’épisode 27 de *Creamy*, Yû perd ses pouvoirs le jour où Charlie assiste à l’une de ses transformations en Creamy, ce qui l’oblige à accomplir une mission dangereuse sur l’étoile merveilleuse pour pouvoir réutiliser la magie¹³.

Sally et Akko¹⁴, les deux premières magical girls, sont aussi deux modèles d’héroïnes différents qui font des émules les décennies suivantes¹⁵. Sally est une sorcière, princesse d’un royaume enchanté, qui vient habiter sur Terre où elle utilise sa magie – c’est une étrangère et ses pouvoirs sont innés,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ CLEMENTS Jonathan, MCCARTHY Helen, *The Anime Encyclopedia, Revised & Expanded Edition: A Guide to Japanese Animation Since 1917*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006, p. 204. SUGAWA Akiko, *art. cit.*

¹¹ Selon l’article « Magical girl » du site tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MagicalGirl, consulté le 15 mars 2016.

¹² Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

¹³ Club mini : [programme du 7 janvier 1995], TF1.

¹⁴ Pour une bonne compréhension, il faut garder en tête que Akko et Caroline sont la même magical girl, voir note 6.

¹⁵ SUGAWA Akiko, *art. cit.*

tout comme ce sera le cas pour Gigi, Tickle, Makko et Lalabel. Akko est une petite fille ordinaire à qui l'esprit d'un miroir ou la reine du pays des miroirs – selon les versions – confie un poudrier magique qui lui confère le pouvoir de se transformer – c'est donc une humaine et ses pouvoirs sont acquis, comme ce sera le cas pour Creamy et Lydie. Cette distinction entre magicienne de naissance/petite fille devenue magicienne est également opérante pour les séries plus récentes, même si entre-temps le genre a connu beaucoup de changements – auquel cas *Pichi Pichi Pitch*, *Chocola et Vanilla* relèveraient plutôt du modèle Sally et *Magical Dorémi*, *Mew Mew Power*, *Shugo Chara* et *Sakura* seraient plutôt les héritières d'Akko, tandis que *Sailor Moon* est un cas particulier qui relève un peu des deux puisque les héroïnes ont acquis leurs pouvoirs mais sont des réincarnations de guerrières d'un ancien royaume de la Lune. Outre Sally et Akko, d'autres pionnières du genre sont Chappy (1972), la première magical girl à combattre un ennemi et Meg (1974), la première magical girl garçon manqué et partageant l'affiche avec une autre héroïne, comme ce sera le cas dans *Magique Tickle* et *Chocola et Vanilla*¹⁶.

L'un des *topoi* du genre magical girl qui se met en place à partir des années 1970-1980 est la séquence de la métamorphose du corps de l'héroïne. La métamorphose corporelle est déjà présente chez Akko, qui a la capacité de se transformer en ce qu'elle désire, que ce soit un objet, un animal ou un humain, mais c'est *Cherry Miel* (1973)¹⁷ qui introduit le concept de la métamorphose en tant que séquence presque rituelle, plus ou moins longue, où le corps de l'héroïne est dénudé avant d'être recouvert par son costume¹⁸ – ce dévoilement du corps étant plus ou moins explicite selon les *anime* et selon les publics visés. *Gigi* (1982) reprend l'idée de la séquence rituelle de la métamorphose-dénudement, mais c'est véritablement à partir de *Sailor Moon* (1992) qu'elle

¹⁶ DUFFIELD Patricia, « Witches in Anime », *Animerica Extra*, Vol. 3, n°11, octobre 2000, voir www.mindspring.com/~theduffields/resume/articles/features/witches.htm, consulté le 15 mars 2016. Voir aussi l'article « Magical girl » du site vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MagicalGirl, consulté le 15 mars 2016.

¹⁷ *Cherry Miel* est un cas particulier : la série est référencée en tant que magical girl par Toei Animation, mais elle s'éloigne des dessins animés du genre à l'époque où elle est diffusée en ce que l'héroïne n'est pas une magicienne, mais un cyborg, et en ce qu'elle est d'abord destinée à un public masculin. Pourtant, on ne peut ignorer l'influence qu'elle a pu avoir sur le genre magical girl, comme nous pouvons le voir ici. *Cherry Miel* est aussi la première héroïne d'un manga qui ne soit pas une héroïne de *shôjo*. Voir GREG MASQUE, « Cutey Honey », *AnimeLand Hors Série*, n°1, 1997, p.34.

¹⁸ THOMPSON Jason, *op. cit.*, p. 200.

s'impose. A partir de là, la séquence de transformation, qui est toujours la même et peut donc être réutilisée à l'envi en faisant faire par la même occasion aux studios d'animation des économies de temps et d'argent, devient alors un passage quasi obligé des dessins animés magical girl et se schématise : chaque partie du corps, qui est dénudée puis recouverte par le costume, fait l'objet d'un gros plan¹⁹.



Extraits de la séquence de transformation de Sailor Moon dans le premier épisode de la série éponyme (13 février 1995, TF1).

Dans de nombreux *anime* magical girl des années 1980, la métamorphose consiste d'ailleurs en la transformation du corps de la petite fille en corps de jeune fille voire de jeune femme. Ce concept est introduit par *Gigi* (1982) et est repris dans les productions du studio Pierrot des années 1980 comme

¹⁹ Voir Partie II, chapitre 6.

Creamy, merveilleuse Creamy, mais il est abandonné ensuite pour n’être repris plus que ponctuellement (*Fancy Lala* en 1998 et *Full Moon wo sagashite* en 2002).



Transformation de Yû, 10 ans, en son alter ego Creamy, 16 ans, dans l’épisode 27 de *Creamy, adorable Creamy* (7 janvier 1995, TF1).

Sailor Moon (1992) constitue un tournant pour le genre magical girl à bien des égards. En plus d’être la série magical girl la plus connue au monde²⁰, elle a apporté un renouveau au genre. La magical girl, qui était jusqu’ici une bienveillante petite fille utilisant sa magie pour aider autrui ou à des fins personnelles, devient une superhéroïne, avec un costume spécifique, dont le but est de combattre le mal et de sauver le monde²¹ – Cherry Miel était déjà pionnière en la matière. De plus, elle n’est plus seule et l’*anime* met en scène une équipe de plusieurs héroïnes. *Sailor Moon* est en réalité le résultat d’une politique d’hybridation de plusieurs genres lancée par le studio Tôei Dôga pour élargir le public des magical girls et répondre à une crise de la créativité dans les années 1990²². Le dessin animé se rapproche des séries *shônen* du fait de la mise en avant de thèmes et de valeurs semblables (la lutte contre le mal, l’amitié) mais

²⁰ Elle a été diffusée dans 40 pays et se place en 3^{ème} position parmi les 30 dessins animés les plus connus dans le monde selon un classement annoncé sur une émission télévisée japonaise. Une seule autre série magical girl apparaît dans le classement : il s’agit de *Magical Dorémi* qui arrive à la 25^{ème} place. Voir GINER Pierre, « Les 30 Dessins animés nippons les plus connus dans le monde », *AnimeLand*, n°103, juillet-août 2004, p. 63.

²¹ SUGAWA Akiko, *art. cit.*

²² DUPUY FROMY Serge, « Bishôjo Sentai Sailor Moon - Les guerrières de l’hybridation des genres », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013, pp. 22-23.

aussi des séries *tokusatsu* qui mettent en scène des superhéros, sont riches en effets spéciaux et dont les épisodes sont construits autour de l'affrontement d'un ennemi. Il s'inspire plus spécifiquement d'une catégorie de *tokusatsu* : les *sentai*, séries qui apparaissent en 1975 avec *Go Ranger* et qui mettent en scène cinq superhéros aux costumes colorés, comme ce qui est connu en Occident sous le nom *Power Rangers*²³. *Sailor Moon* emprunte aux *sentai* certains codes comme l'invocation des techniques pendant les affrontements et les poses de l'équipe avant le combat²⁴, cet enchaînement de poses s'inspirant du théâtre kabuki²⁵. De même que dans le théâtre kabuki, les comédiens se figent dans une pose caractéristique pour appuyer un moment-clé de la pièce, de même, dans les *sentai* et dans *Sailor Moon*, les personnages adoptent une pose figée à la fin de leur transformation (voir ci-dessus la dernière image de la séquence de transformation de *Sailor Moon*).

Avec *Sailor Moon*, le genre magical girl se subdivise entre le lignage originel de petites filles magiciennes et un nouveau lignage de magiciennes guerrières. Le succès de *Sailor Moon* entraîne des déclinaisons du concept des multiples guerrières : *Mew Mew Power*, *Pichi Pichi Pitch* et plusieurs séries de la franchise *Pretty Cure*. Même dans les séries qui ne mettent pas en scène plusieurs guerrières, l'influence de *Sailor Moon* est palpable à travers la dimension de combat contre le Mal qui était absente dans la plupart des dessins animés magical girl antérieurs à *Sailor Moon*, et qui se trouve désormais de façon plus ou moins explicite dans la plupart des séries postérieures comme *Sakura*, *Chocola et Vanilla* et *Shugo Chara*. *Sailor Moon* a également contribué à créer un certain type d'héroïne, maladroite, fainéante, mauvaise élève, gourmande, intéressée par les garçons, qui n'existait pas avant et qui se retrouve ensuite dans des productions comme *Mew Mew Power*, *Magical Dorémi* et *Pichi Pichi Pitch*.

Dans les années 2000 et 2010, le genre connaît une importante diversification. La plupart des séries, tout en reprenant des éléments classiques du genre, les tournent en dérision²⁶, les subvertissent ou s'en éloignent en développant des intrigues qui diffèrent

²³ ALLISON Anne, « Sailor Moon : Japanese superheroes for global girls », IN : CRAIG Timothy J. (dir.), *Japan pop! : inside the world of Japanese popular culture*, Armonk, M.E. Sharpe, 2000, p. 263.

²⁴ DUPUY FROMY Serge, *art. cit.*, pp. 22-23.

²⁵ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise : du rouleau peint aux pokémon*, Paris, Flammarion, 2010, p. 95.

²⁶ Comme dans *Magical Dorémi* où le réalisateur, Junichi Satô, s'amuse avec les codes du genre, notamment pour la scène de métamorphose où l'héroïne doit revêtir sa tenue avant que la musique ne s'arrête car, sinon, la tenue disparaît. La scène a quelque chose de comique : ce n'est plus la tenue qui apparaît par magie sur le corps de la magical girl comme dans les séries magical girl traditionnelles, mais l'héroïne qui doit « sauter » dans sa tenue pour l'enfiler.

beaucoup des dessins animés produits des années 1960 aux années 1980. Certaines déclinaisons du genre apportent un renouveau et l'éloignent encore plus de ce qu'il était à l'origine, avec l'apparition de ce que Jean-Marie Bouissou appelle les « armagiciennes²⁷ » – les héroïnes ont des armes magiques comme dans *Magical Girl Lyrical Nanoha* (2004) – ou l'ajout d'une dimension d'horreur comme dans *Puella Magi Madoka* (2011). Ces *anime* développent des thèmes plus sombres et visent un public plus âgé. Plus récemment, des séries magical boy sont apparues (*Binan kōkō chikyū bōei-bu Love!*, 2015)²⁸. Parallèlement, les anciennes magical girls qui ont eu du succès font l'objet de parodies et de remakes, et sont récupérées pour apparaître dans des mangas et dessins animés érotiques²⁹. C'est notamment le cas de Cherry Miel et Sailor Moon. La première, « personnage d'animation légendaire au Japon »³⁰, apparaît dans plusieurs OAV, une nouvelle série, deux films et une série live dans les années 1990 et 2000³¹, tandis que la seconde, après cinq saisons, fait l'objet d'une comédie musicale et d'une série live en 2003 et d'un remake en 2014³². Enfin, le genre magical girl a été exporté dans le monde entier, notamment ses avatars les plus célèbres comme Sailor Moon, engendrant des séries animées occidentales qui s'en rapprochent comme *The PowerPuff Girls (Les SuperNanas)*³³ et *Princess Gwenevere and the Jewel Riders (Starla et les bijoux magiques)* aux Etats Unis, la série française *W.I.T.C.H* (adaptée d'une bande dessinée italienne) et la série italienne *Winx Club*.

Loin d'être homogène, le genre magical girl a donc connu d'importantes mutations au fil des décennies, à tel point qu'il est désormais difficile de trouver une définition qui englobe tous ses avatars, si ce n'est en ayant recours à une tautologie : le genre magical girl met en scène des « filles magiques ». Les codes du genre, présents dans de nombreuses productions qui s'en revendiquent, sont toutefois importants car ils participent de sa spécificité. Le foisonnement du genre magical girl témoigne de sa vitalité et explique qu'il soit l'objet d'emprunts et de circulations transnationales.

²⁷ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 196.

²⁸ SUGAWA Akiko, *art. cit.* NAUMANN Steve, « Puella Magica Madoka - Les fans ont choisi », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012, p. 61.

²⁹ SUPERBIE Diane, *art.cit.*, p. 43.

³⁰ SIGAL Den, « Re : Cutie Honey », *AnimeLand*, n° 109, mars 2005, p. 54.

³¹ SUPERBIE Diane, *art. cit.*, p. 41.

³² PENEDO Nicolas, « Portrait : Naoko Takeuchi », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012, p. 73. KIMBERGT Sébastien, « Sailor Moon Crystal : du pour et du contre », *AnimeLand*, n°200, septembre-octobre 2014, p. 8-9.

³³ THOMPSON Jason, *op. cit.*, p. 200.

II. La production des séries magical girl : du monopole de Tōei Dōga à la diversification des studios d'animation (1960-2010)

Les séries magical girl ont été l'apanage du studio Tōei Dōga jusqu'à la fin des années 1970, puis celui des studios Ashi Productions et Pierrot jusqu'au début des années 1990, avant que divers studios ne s'approprient le genre.

Il est impossible de traiter de l'animation japonaise sans évoquer l'un de ses pionniers et leaders sur le marché, la maison de production Tōei Animation (Tōei Dōga jusqu'en 1998), qui totalisait plus de 4100 heures de dessins animés et 21 milliards de yen (environ 167 millions d'euros) de chiffre d'affaires en 2006, producteur de grands succès internationaux comme *Dragon Ball*, *Sailor Moon* et *One Piece*³⁴. C'est le premier studio à s'être implanté en dehors du Japon et chez lequel les distributeurs européens se fournissent lors de l'arrivée en Europe des dessins animés japonais : il a produit les premiers *anime* à succès diffusés en France tels *Goldorak*, *Albator*, *Candy* et *Capitaine Flam*, trente de ses séries sont diffusées sur le territoire français en 1990 et dans les années 1990 il est le principal fournisseur de AB Productions, société à laquelle il vend les dessins animés qui font le succès du Club Dorothée (*Dragon Ball*, *Les Chevaliers du zodiaque*, *Sailor Moon*)³⁵.

Tōei Dōga est la section animation créée en 1956 par le studio de cinéma Tōei Co et issue du rachat du studio d'animation existant depuis les années 1940, la Nichidō eiga-sha³⁶. A l'origine, le studio produit des long-métrages d'animation en « full animation » dans le but de devenir le « Disney de l'Orient »³⁷ : son premier long-métrage est *Hakujaden (Le serpent blanc)* sorti en 1958 et 19 long-métrages sont produits en 15 ans. Dans les années 1960, Tōei se met aux dessins animés télévisés après le succès d'*Astro*

³⁴ SUVILAY Bounthavy, « Toei Animation », *AnimeLand Hors série*, n°10, juillet-août 2006, p. 72. Voir aussi GAULENE Matthieu, « Tōei Animation, l'usine à dessins animés », publié le 10 février 2012 sur le site d'Ina Global, www.inaglobal.fr/cinema/article/toei-animation-l-usine-dessins-animes. Consulté le 30 mars 2016.

³⁵ SUVILAY Bounthavy, *art. cit.*, p. 74. « Bilan de l'industrie de l'animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l'animation*, n°1, avril 1991, p. 10.

³⁶ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op. cit.*, p.86.

³⁷ C'est la politique fixée par son premier président Hiroshi Ôkawa. Voir BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, « Aux sources de l'animation japonaise moderne - Entretien avec Ilan Nguyen », *AnimeLand Hors série*, n°5, juin 2003, p. 12.

le petit robot et passe à l'animation limitée, même pour ses films destinés au cinéma, afin de réduire les coûts de production et d'augmenter la productivité³⁸.

Les années 1970 marquent alors les débuts de ce que Brigitte Koyama-Richard appelle l'« anime business » : Tōei choisit une politique de rentabilisation immédiate, parfois au détriment de la création d'univers artistiques singuliers, et fonde son modèle économique sur la production en masse de dessins animés, la réduction des coûts et l'exploitation des droits d'auteur sur les personnages (ou « character business ») qui passe par la production en masse de produits dérivés³⁹. Cela explique l'exploitation des licences sur une longue durée lorsque le succès est au rendez-vous, comme c'est le cas pour *Dragon Ball* et pour les magical girls *Sailor Moon* (une série de 5 saisons, un remake, une série live, trois films, des comédies musicales, des CD, des poupées, des jeux vidéo etc.), *Magical Dorémi* (une série de 4 saisons, une série d'OAV, deux films, un roman, etc.), et surtout la franchise *Pretty Cure* qui, depuis 2004, se décline en 13 séries animées (une par an), plus de 20 films et une multitude de produits dérivés.

Le terme magical girl est une invention de Tōei Dōga qui en fait une sorte de franchise dans les années 1970 pour désigner tous les avatars de la première série de magicienne, *Sally la petite sorcière* produite par le studio en 1966, qui se succèdent année après année après le succès de *Himitsu no Akko chan* en 1969⁴⁰. En 1980, après la diffusion de *Mahō shōjō Lalabel (Le monde enchanté de Lalabel)*, le studio arrête ce type de production pendant une dizaine d'années⁴¹.

La première magical girl créée par un autre studio est Minky Momo (Gigi) d'Ashi Productions (Production Reed depuis 2007) en 1982, puis la relève est prise par le studio Pierrot qui diffuse sa première série magical girl, dont l'héroïne s'appelle Creamy, quelques mois après la fin de diffusion de la série sur Minky Momo pour profiter du succès de cette dernière. Ces deux studios s'approprient et monopolisent le concept pendant toute la décennie. Ashi Productions, créé en 1975, produit les deux séries de *Mahō no Princess Minky Momo* (1982 et 1991) puis *Mahō no angel sweet Mint* et *Hana*

³⁸ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *op. cit.*, pp. 86-90, SUVILAY Bounthavy, *art. cit.*, pp.72-74.

³⁹ *Ibid.* Voir aussi GAULENE Matthieu, *art. cit.*

⁴⁰ *Mahō no Mako-chan (Makko)*, 1970), *Sarutobi E-chan* (1971), *Mahōtsukai Chappi* (1972), *Miracle shōjō Limitto-chan* (1973), *Cutey Honey (Cherry Miel)*, 1973), *Majōkko Megu-chan (Meg)*, 1974), *Majōkko Chikkuru (Magique Tickle)*, 1978), *Hana no ko Lun-Lun (Le tour du monde de Lydie)*, 1979).

⁴¹ Voir le catalogue des séries produites par Tōei Animation sur les sites japonais et français du studio : corp.toei-anim.co.jp/en/film/ et www.toei-animation.com/fr/catalogue/thematique/4. Consultés le 31 mars 2016.

no mahō tsukai Marybell au début des années 1990. Pierrot est un jeune studio fondé en 1979 et dirigé par Yûji Nunokawa, qui a été animateur et réalisateur chez Tatsunoko avant de devenir producteur. C'est le studio Pierrot qui invente le concept d'OAV (Original Anime Video) en produisant en 1983 *Dallos*, le premier *anime* produit exclusivement pour le marché de la vidéo⁴². Après une succession continue de séries magical girl sur quatre ans⁴³, Pierrot arrête ce type de production à cause de la perte du sponsor, le fabricant de jouets Bandai, qui met fin à la fabrication des jouets dérivés de ces séries, probablement en raison d'une baisse des ventes⁴⁴. Tôei Dôga fait son grand retour en produisant des remakes de ses deux premières séries magical girl – connues en France sous les titres de *Caroline* en 1988 et *Sally la petite sorcière* en 1989 – et surtout en lançant en 1992 la magical girl la plus célèbre, *Sailor Moon*, qui domine le marché des magical girls pendant toute la décennie, puis en 1999 *Magical Dorémi*, une autre série du genre qui remporte du succès.

Le genre magical girl est donc pris en charge par seulement trois studios de production qui produisent beaucoup de séries de ce type jusqu'au début des années 1990. A partir de là et jusqu'à nos jours, de nombreux studios différents créent une ou deux séries magical girl seulement. Par exemple, les anciens Nippon Animation (fondé en 1975), Madhouse (fondé en 1972) et Shaft (créé en 1975), produisent, le premier, *Ai to yuuki no Pig Girl Tonde Buurin* (1994) et *Cosmic Baton Girl Princess Comet* (2001), le deuxième, une célèbre magical girl *Card Captor Sakura* (*Sakura, chasseuse de cartes*, 1998) et le troisième, la série magical girl la plus récente qui a obtenu du succès *Puella Magi Madoka Magica* (2011), tandis que les studios plus jeunes Satelight (fondé en 1995) et Seven Arcs (créé en 2002) produisent, le premier, les trois saisons de *Shugo Chara !* (2007-2010) et, le second, les différentes déclinaisons de *Magical Girl Lyrical Nanoha* (2004-2007). Le studio Pierrot est revenu sur le marché des séries magical girl à partir de 1998 avec *Mahō no stage Fancy Lala*, puis *Tokyo Mew Mew* (*Mew Mew Power*, 2002) et *Sugar Sugar Rune* (*Chocola et Vanilla*, 2005). Tôei Animation reste le studio le plus prolifique de séries magical girl depuis les débuts du genre avec, dans les années 2000 et 2010, la franchise *Pretty Cure*.

⁴² FALLAIX Olivier, NAUMANN Steve, « Pierrot - Yûji Nunokawa, le clown blanc de l'animation », *AnimeLand*, n°167, décembre 2010-janvier 2011, p.40.

⁴³ *Mahō no Tenshi Creamy Mami* (*Creamy, merveilleuse Creamy*, 1983), *Mahō no fairy Pelsia* (*Vanessa ou la magie des rêves*, 1984), *Mahō no sutā majikaru Emi* (*Emi Magique*, 1985), *Mahō no idol Pastel Yumi* (*Susy aux fleurs magiques*, 1986).

⁴⁴ *Ibid.* SUVILAY Bounthavy, *art. cit.*, p. 60.

Il semblerait donc que jusque dans les années 1990-2000, le genre magical girl consistait en une recette que Tôei Animation, Ashi Productions et le studio Pierrot répétait en apportant chacun leur touche et des variantes – par exemple, toutes les magical girls du studio Pierrot des années 1980 relèvent du modèle d’Akko, et Tôei Animation introduit la variante des héroïnes multiples avec *Sailor Moon*. Au tournant du siècle, l’importante diversification du genre que nous avons observée est peut-être liée à la diversification des studios d’animation qui le prennent en charge et l’enrichissent chacun à leur manière.

III. La diffusion des séries magical girl en France : de l’apogée au déclin (1984-2014)

Le genre magical girl s’exporte à la télévision française à partir de 1984 et jusqu’en 2014, avec un pic de séries inédites entre la fin des années 1980 et le début de la décennie suivante et un déclin continu depuis.

La première magical girl à arriver en France est Gigi, dont la série éponyme est achetée par TF1 au distributeur américain Harmony Gold pour une durée de sept ans⁴⁵ et qui est diffusée à partir du 11 avril 1984 dans Vitamine (1983-1987), rediffusée dans Croque Vacances (1980-1987) puis dans le Club Dorothée (1987-1997)⁴⁶. Elle fait figure d’exception jusqu’en 1987, date qui constitue un tournant de l’histoire de l’animation japonaise à la télévision française puisque sont créées Youpi l’école est finie ! sur la Cinq et le Club Dorothée sur TF1, deux émissions qui se fournissent majoritairement en dessins animés japonais⁴⁷. La Cinq choisit une programmation de séries pour enfants, dénuées de violence, et tournées vers le sport, l’humour et la magie⁴⁸, tandis que le Club Dorothée lance des séries davantage centrées sur l’action et avec une part de violence qui visent un public plus masculin⁴⁹. C’est donc d’abord La Cinq qui diffuse en masse des séries magical girl, et notamment les plus récentes – les deux dernières nées de Tôei Dôga avant la décision du studio

⁴⁵ A en croire les dates de fin de droits, dans Fonds TF1 : dossiers d’émissions, carton n°227.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Voir Partie I, Chapitre 2.

⁴⁸ FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Spécial La Cinq - Séquence souvenir », *AnimeLand*, n°80, avril 2002, p.76.

⁴⁹ FALLAIX Olivier, « De Goldorak à Evangelion ! 20 ans d’animation japonaise en France », *AnimeLand : le premier magazine de l’Animation et du Manga*, n° 45, octobre 1998, p. 38.

d'arrêter le genre en 1980 et toutes les magical girls du studio Pierrot⁵⁰. TF1 se tourne à son tour vers les magical girls à partir de la rentrée de 1988 en programmant des séries de Tôei Dôga plutôt anciennes, datant des années 1970 et ayant peu de succès⁵¹ et les deux remakes récents de Tôei qui remportent plus de succès : *Caroline* dès le 5 avril 1990 et *Sally la petite sorcière* dès le 22 décembre 1990⁵². Entre 1987 et 1992, ce ne sont donc pas moins de douze séries magical girl inédites diffusées sur TF1 et la Cinq. Au vu de l'évolution de la diffusion de ce type de dessins animés ensuite, on peut considérer cette période comme l'âge d'or des magical girls en France. Les séries proposées par la Cinq semblent être préférées par le public à celles programmées sur TF1 car elles sont plus récentes et actuelles dans leur graphisme et leur sujet⁵³.

La disparition de la Cinq en 1992 entraîne le déclin du genre magical girl à la télévision française. AB Productions rachète le catalogue de la Cinq, dont les droits pour les séries magical girl courent jusqu'à 1993 et même 1996 pour *Emi Magique* et *Creamy, merveilleuse Creamy*⁵⁴. Mais hormis cette dernière, que la société de production renomme *Creamy, adorable Creamy* et programme au Club Dorothée en 1994-1995, aucune ancienne série magical girl de la Cinq n'est rediffusée. AB achète les droits de *Sailor Moon* et la fait diffuser dans le Club Dorothée du 23 décembre 1993 jusqu'en 1997, date à laquelle l'arrêt du Club Dorothée entraîne la quasi disparition des dessins animés japonais sur les chaînes hertziennes⁵⁵. Ce changement dans le mode de diffusion des *anime* s'observe au niveau du genre magical girl : après *Sailor Moon* et jusqu'à nos jours, la plupart des séries magical girl sont diffusées sur des chaînes du câble ou du satellite où, bien souvent, elles font l'objet de multiples rediffusions. Exploitant le catalogue d'AB et n'ayant aucune ligne éditoriale à ses débuts, la chaîne Mangas se contente de rediffuser pratiquement toutes les anciennes

⁵⁰ Sont ainsi diffusées *Emi magique* dès le 29 août 1987, *Le monde enchanté de Lalabel* dès le 21 décembre 1987, *Le tour du monde de Lydie* dès le 9 janvier 1988, *Vanessa et la magie des rêves* dès le 13 février 1988, *Creamy, merveilleuse Creamy* dès le 29 avril 1988, *Susy aux fleurs magiques* dès le 5 septembre 1988 et *Malicieuse Kiki* dès le 17 septembre 1990⁵⁰.

⁵¹ Comme *Cherry Miel* dès le 31 août 1988, *Makko* dès le 8 novembre 1989 et dont les épisodes 27 à 48 ne sont pas diffusés, *Magique Tickle* dès le 15 février 1991 et qui s'arrête aussi assez rapidement, *Meg la sorcière* dès le 17 février 1992 et qui s'arrête au bout de 19 épisodes

⁵² Le premier épisode de *Sally la petite sorcière* fait partie des meilleurs scores d'audience de 1991 sur les 6-10 ans. Voir Fonds CSA : versement 2009 Carton n° 57, Dossier n° 69.

⁵³ SUPERBIE Diane, *art. cit.*, p. 39.

⁵⁴ Fonds La Cinq, Carton n° 4, Dossiers n° 7 et 8.

⁵⁵ Voir Partie I, Chapitre 2.

séries de Youpi l'école est finie ! et du Club Dorothée à la fin des années 1990 et au début des années 2000⁵⁶.

Les années 2000 et 2010 marquent la poursuite de la disparition des magical girls à la télévision française. Mangas rediffuse quelques anciennes séries tout au long des années 2000⁵⁷. Les désormais rares inédits se font du côté des autres chaînes du câble et du satellite. Fox Kids programme *Sakura, chasseuse de cartes* dès le 4 septembre 1999 et *Magical Dorémi* à partir du mois de septembre 2000. Cette dernière est ensuite reprise par Télétoon à partir de 2006. Canal J diffuse *Chocola et Vanilla* dès le 29 octobre 2006 et *Pichi Pichi Pitch, La mélodie des sirènes* dès le 30 août 2010. Cartoons Network retransmet *Les Supers Nanas Zeta* dès le 5 janvier 2009, et Télétoon diffuse *Mew Mew Power* dès le 29 mars 2006 – après un passage éclair de cette série sur France 3 qui n'en diffuse que 8 épisodes à la rentrée 2005 – et *Shugo Chara ! les gardiens des rêves* dès le 4 septembre 2012. Parmi les diffuseurs hertziens, seuls M6 et France 5 ont programmé des *anime* magical girl, le premier rediffusant *Sakura* à partir de 2001 et le deuxième rediffusant *Magical Dorémi* pendant plus de quatre ans à partir de 2004 et *Gigi* en 2006-2007 puis en 2013-2014. Depuis 2014, les séries magical girl ont déserté la télévision française, à l'exception du remake de *Sailor Moon*, *Sailor Moon Crystal*, qui fait son apparition à la rentrée 2015 sur Canal J⁵⁸. Les amateurs de magical girls regardent donc les anciens dessins animés et les plus récents non diffusés en France sur Internet, notamment sur les plateformes de visionnage en *streaming*.

Cette quasi disparition des magical girls du petit écran français fait écho à ce qui se passe sur le marché du manga en France : le *shôjo*, catégorie de mangas destinés aux filles, est un marché de niche dont l'offre, le chiffre d'affaires et les parts de marché diminuent régulièrement dans les années 2010. En 2013, il ne représente plus que 13,5% des ventes de mangas⁵⁹. De la même manière, les

⁵⁶ *Emi magique, Creamy, Lydie, Lalabel, Susy, Vanessa, Gigi, Cherry Miel, Caroline, Sally, Malicieuse Kiki*. Voir PASCOAL Rui, « Il était une fois les chaînes jeunesse : Mangas », *AnimeLand*, n°108, février 2005, pp. 70-71.

⁵⁷ *Le tour du monde de Lydie, Le monde enchanté de Lalabel, Caroline et Sally la petite sorcière*. Voir l'état des sources.

⁵⁸ FRAU Jérôme, « Sailor Moon Crystal en automne 2015 sur Canal J », publié le 10 avril 2015 sur le site d'AnimeLand : www.animeland.com/2015/04/10/sailor-moon-crystal-en-automne-2015-sur-canal-j/. Consulté le 31 mars 2016.

⁵⁹ KIMBERGT Sébastien, « Shôjo - La fin d'un Eldorado », *AnimeLand*, n°197, mars-avril 2014, p 77.

dessins animés *shōnen* (pour garçons) dominent à la télévision et les diffuseurs ne semblent plus vouloir miser sur des séries *shōjo*, comme les magical girls. Cette attitude est visible à travers le nouveau positionnement de Mangas. A l'origine, Mangas faisait partie des chaînes jeunesse et diffusait pêle-mêle des séries *shōjo* et *shōnen* avec des tranches horaires genrées (« Le royaume des filles » puis « Kooki mangas » d'un côté, « L'empire des garçons » puis « Katana mangas » de l'autre⁶⁰), des séries pour enfants et d'autres pour adultes, à l'image de ce que faisait le Club Dorothée dans les années 1990. A la fin des années 2000, face à la montée de la concurrence, avec la création de nouvelles chaînes spécialisées dans la janimation (Gong, KZTV, J-One), Mangas adopte un nouveau public-cible de 15-35 ans et principalement masculin – 80% du public de cette chaîne est masculin – et une programmation centrée sur les séries *shōnen* d'action et d'aventure qui, selon Pierre Faviez, fédèrent les audiences⁶¹. Ce positionnement repose sans doute sur l'idée longtemps admise dans le milieu de la télévision que, si les filles regardent volontiers des séries destinées à des garçons, l'inverse n'est pas vrai⁶².

La diffusion des séries magical girl à la télévision française, après avoir connu des périodes fastes dans les années 1980-1990 et dans une moindre mesure au début du siècle, connaît donc un essoufflement depuis la fin des années 2000. Cet essoufflement est compensé par la diversification des modes de visionnage des *anime* : les téléspectateurs peuvent désormais se tourner vers Internet et la télévision n'est plus le *medium* dominant pour regarder les séries animées japonaises⁶³. On peut toutefois s'étonner que certains dessins animés magical girl, comme la franchise *Pretty Cure* qui a du succès depuis 2004 au Japon, ne soient jamais arrivés à la télévision en France. D'autant plus que, comme nous allons le voir, les séries magical girl n'attirent pas uniquement un public féminin.

⁶⁰ FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Ecrivains, 2010, pp. 138-140.

⁶¹ Voir l'entretien avec Pierre Faviez, et plus particulièrement les réponses aux questions 13, 14, 15, 23, 24, 25.

⁶² Voir Partie II, Chapitre 4.

⁶³ Voir Partie I, Chapitre 2.

IV. La réception des séries magical girl en France : un public varié

La réception des séries magical girl est difficile à appréhender rien que par le fait que, la plupart étant destinées à un jeune public, la parole d'un enfant laisse moins de traces que celle d'un adulte et qu'on ne saisit l'enfance qu'à travers le prisme des adultes⁶⁴. Néanmoins, l'étude du courrier des lecteurs d'*Animeland* et de quelques forums du web⁶⁵ peut nous donner des indices. Bien qu'appartenant à la catégorie des *shôjo*, les séries magical girl sont regardées par des personnes de tout sexe et de tout âge.

Le courrier des lecteurs d'*Animeland* contient des réactions « à chaud » des amateurs d'*anime* des années 1990 à nos jours. Le lectorat de ce magazine – qui n'est « pas (...) un magazine pour enfants »⁶⁶ – est principalement composé d'adolescents et de jeunes adultes dont certains affirment être fans de certaines séries magical girl et/ou cherchent des correspondants qui regardent ces séries : pour ne donner que quelques exemples, Ludo, 15 ans, Nicolas, 19 ans, Edmond, 19 ans, Vanessa, 17 ans, Elodie, 16 ans, Emilie, 14 ans⁶⁷. De façon peut-être plus surprenante, les magical girls peuvent aussi intéresser un public plus âgé, dont nous avons retrouvé une trace rare : Suzanne, « plus de soixante ans », affirme dans sa lettre regarder les dessins animés japonais avec sa petite fille :

« (...) elle était encore sur mes genoux quand nous avons commencé à regarder ensemble les histoires charmantes des attendrissantes (sic) des petites héroïnes que sont Creamy, Gigi, Gwendoline ou Princesse Sarah. Puis le temps passant, nous nous sommes passionnées pour Sailor Moon (j'ai même cousu son costume pour le Mardi Gras) (...) »⁶⁸

⁶⁴ Voir les travaux de Philippe Ariès sur l'histoire de l'enfance et BECCHI Egle, JULIA Dominique (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident*, 2 vol., Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 1054 p.

⁶⁵ www.anime-kun.net/forums/index.php Forum spécialisé dans la culture populaire japonaise. Consulté le 17 mars 2016.

www.dessins-animes.net/ Forum spécialisé dans l'animation japonaise, et surtout les anciens dessins animés japonais. Consulté le 17 mars 2016.

⁶⁶ Voir le courrier des lecteurs dans *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003.

⁶⁷ Voir le courrier des lecteurs des numéros 18/19 (juin 1995), 36 (octobre-novembre 1997), 39 (février-mars 1998) et 67 (décembre 2000-janvier 2001) d'*AnimeLand*.

⁶⁸ Voir le courrier des lecteurs dans *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998.

Les forums spécialisés dans l'animation japonaise permettent également de voir que les séries magical girl ont un public élargi, puisqu'ils regroupent des personnes pouvant avoir entre 10 et 50 ans évoquant leurs souvenirs d'enfants et commentant les dessins animés qu'ils regardent à présent. En ce qui concerne les dessins animés diffusés avant les années 2000, des hommes et des femmes – la plupart ayant entre 25 et 40 ans – déclarent ceux qu'ils ont vus et aimés lorsqu'ils étaient enfants, ce qui nous permet de déduire que les dessins animés magical girl diffusés entre 1984 et 2000 étaient regardés par des enfants (entre 4 et 14 ans, le public cible de nombreuses émissions et chaînes jeunesse) qui pouvaient aussi bien être des petits garçons que des petites filles⁶⁹. Par exemple, Nikko (homme, 32 ans en 2009) déclare qu'il a regardé *Creamy* lors de sa diffusion sur la Cinq en 1988⁷⁰ tandis que Carine (femme, 29 ans en 2009) affirme qu'elle a regardé *Gigi* en 1984 :

« *Gigi* (Minky Momo en VO) est la première magical girl que j'ai regardée... et que j'ai aimée, avant d'être détrônée par *Creamy Mami* ! Je l'ai découverte aussi lors de sa première diffusion sur la 1 (dans *Vitamine*, je crois), j'avais 5 ans, et j'adorais sa bagnole !!! Même que je me souviens en avoir rêvé !!! »⁷¹

Ces anciens téléspectateurs des vieux dessins animés regardent toujours des séries animées japonaises, que ce soit les plus anciennes qu'ils visionnent sur Internet ou en DVD ou les plus récentes sur lesquelles ils peuvent également s'exprimer. Les dessins animés magical girl ne sont donc pas seulement des séries que l'on regarde étant enfant. Par exemple, Tyra (homme, âge inconnu) affirme, à propos de *Sakura* (CCS signifiant *Card Captor Sakura*) :

« Je dois être le seul sur Terre à ne pas avoir vu CCS dans sa jeunesse. Pourtant, même en le regardant adulte je trouve que ça fonctionne assez bien. »⁷²

⁶⁹ Ce qui est aussi confirmé par le Joueur du Grenier, vidéaste ayant mis en ligne sur Youtube une vidéo sur les dessins animés pour filles, qui déclare avoir regardé certains épisodes de *Creamy* et *Emi magique* dans son enfance. Voir www.youtube.com/watch?v=Uk110_eoTKg. Consulté le 14 avril 2016.

⁷⁰ www.dessins-animes.net/t126-creamy-merveilleuse-creamy. Consulté le 31 mars 2016.

⁷¹ www.dessins-animes.net/t283-gigi. Consulté le 31 mars 2016.

⁷² www.anime-kun.net/forums/index.php/topic,1182.30.html. Consulté le 20 mars 2016.

Pour les séries diffusées après 2000, on trouve également des adolescents ou des jeunes adultes qui s'expriment à leur sujet. Par exemple, *Shugo Chara* (diffusé en 2012) a été commenté par Anarisha et bunnylove, filles de 12/13 ans à l'époque⁷³.

Les tribunes et les sondages – dans *Animeland* ou sur les forums – sont l'occasion pour les amateurs d'*anime* de déclarer quelles séries ils aiment et les raisons pour lesquelles ils les aiment. Il est donc possible d'estimer, selon la quantité de commentaires sur un dessin animé, les séries magical girl les plus connues et les plus appréciées : il s'agit de *Sailor Moon* et de *Sakura* et, dans une moindre mesure, de *Creamy* et *Magical Dorémi* – sans oublier *Gigi* qui garde une place emblématique du fait qu'elle soit la première magical girl arrivée en France et qu'elle ait été rediffusée à de multiples reprises à la fin des années 1980 et entre 2006 et 2014.

Sailor Moon et *Sakura* semblent véritablement avoir marqué la génération des jeunes téléspectateurs des années 1990 : ce sont celles qui sont le plus citées dans le courrier des lecteurs d'*Animeland* et qui alimentent le plus de commentaires de la part des internautes qui affirment les avoir vues quand ils étaient enfants et/ou qui les (re)découvrent plus tardivement⁷⁴. Ce sont aussi celles qui apparaissent systématiquement dans les sondages menés par *Animeland* chaque année. Par exemple, en 1994, *Sailor Moon* arrive à la 4^{ème} place de la catégorie « meilleure série » et *Bunny*, l'héroïne, à la 5^{ème} place de la catégorie « meilleur personnage féminin », suivie par *Molly*, une autre *Sailor* guerrière, à la 11^{ème} place⁷⁵. Dix ans plus tard, bien qu'il ne soit plus diffusé depuis la fin des années 1990, ce dessin animé apparaît encore au classement des meilleures séries dites classiques (par opposition aux nouvelles séries), à la 10^{ème} place⁷⁶. Quant à *Sakura*, le dessin animé est à la 7^{ème} place du classement des séries et l'héroïne en 4^{ème} position dans la catégorie « meilleur personnage féminin » en 2002⁷⁷, et la série est à la 10^{ème} place de la « meilleure série classique » en 2007⁷⁸. Les seules autres séries magical girl qui apparaissent dans les résultats de ces sondages sont *Creamy*, à la 34^{ème} place de la

⁷³ www.dessins-animes.net/t1715p30-shugo-chara. Consulté le 20 mars 2016.

⁷⁴ www.anime-kun.net/forums/index.php/topic,1182.0.html ; www.dessins-animes.net/t35p30-sakura-la-chasseuse-de-cartes ; www.dessins-animes.net/t1026-sailor-moon. Consulté le 20 mars 2016.

⁷⁵ Tanus, Olivier, « Anime Grand Prix Français '94 », *Animeland*, n° 15, septembre 1994, pp. 11-15.

⁷⁶ « 11^{ème} Anime Grand Prix Français », *Animeland*, n° 105, octobre 2004, pp. 38-42.

⁷⁷ « 9^{ème} Anime Grand Prix Français », *Animeland*, n° 85, octobre 2002, pp. 38-42.

⁷⁸ « 14^{ème} Anime Grand Prix Français », *Animeland*, n° 131, mai 2007, pp. 38-42.

catégorie « meilleure série » en 1994⁷⁹ et *Magical Dorémi*, à la 37^{ème} place de cette même catégorie en 2002⁸⁰. Notons toutefois que les votants des sondages d'*Animeland* sont à chaque fois majoritairement des garçons entre 15 et 25 ans : les séries citées sont donc les préférées de cette catégorie de téléspectateurs, et pas nécessairement celles de tous les téléspectateurs.

Creamy semble l'ancienne magical girl la plus aimée des téléspectateurs de la fin des années 1980 et du début des années 1990 : elle fait l'objet de nombreux commentaires sur le forum spécialisé dans les (anciens) dessins animés de la part d'internautes qui déclarent qu'elle était leur magical girl préférée quand ils étaient enfants (et qu'elle l'est toujours), comme Tom (homme, 27 ans en 2009) et Caline (femme, 22 ans en 2009)⁸¹. *Magical Dorémi* fait également l'objet d'une grande quantité de commentaires de la part des internautes (jeunes et moins jeunes), comparée aux autres séries récentes qui semblent moins connues – ce qui s'explique aussi par le fait que c'est la seule série magical girl produite après 2000 qui soit diffusée sur une chaîne hertzienne (France 5), donc accessible au plus grand nombre⁸². En revanche, certaines séries semblent très peu connues : par exemple, *Magique Tickle* et *Makko* dont les internautes affirment ne pas se souvenir ou encore *Pichi Pichi Pitch* dont nous n'avons trouvé aucune mention dans le courrier des lecteurs d'*Animeland* ni sur les forums visités – cela pourrait s'expliquer par le fait que *Magique Tickle* et *Makko* n'ont pas été diffusées entièrement lors de leur passage dans le Club Dorothée et n'ont pas été rediffusées ensuite et que *Pichi Pichi Pitch* n'a été diffusée que sur une chaîne du câble et du satellite (Canal J) et a peut-être été regardée par des enfants qui n'ont pas accès aux forums.

Qu'est-ce que les amateurs de magical girls ont à dire sur les dessins animés appartenant à ce genre ? Ils évaluent le graphisme, la qualité esthétique, mais aussi la beauté et la personnalité des personnages et la qualité de l'intrigue. Selon les *anime*, les éloges portent donc sur la qualité de l'animation et du *character design*, la beauté des personnages, leurs personnalités fouillées, leurs relations, la diversité des histoires sentimentales, l'intérêt de l'intrigue, etc. Un lecteur d'*Animeland*, Ludo 15

⁷⁹ TANUS Olivier, *art. cit.*

⁸⁰ « 9^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand*, n° 85, octobre 2002, pp. 38-42.

⁸¹ www.dessins-animes.net/t126-creamy-merveilleuse-creamy. Consulté le 31 mars 2016.

⁸² *Mew Mew Power* a également été diffusée sur une chaîne hertzienne (France 3), mais s'est arrêtée au bout de 8 épisodes. Voir l'état des sources.

ans, explique aimer les *anime* pour leur « graphisme expressif » et l' « émotion qui nous fait frissonner, tressaillir ou bien pleurer », et déclare que *Sailor Moon* est son dessin animé préféré car il est « sur le plan de l'émotion (toujours l'émotion) le plus représentatif »⁸³. Le public masculin, en particulier, peut aussi apprécier la qualité des scènes de combat⁸⁴ – on constate ainsi l'effet escompté de la stratégie d'hybridation des genres lancée à partir de *Sailor Moon* qui permet d'attirer un public masculin vers des séries estampillées magical girl grâce aux combats et un public féminin vers des séries avec des combats grâce au label magical girl⁸⁵.

Les internautes, en particulier féminines, parlent parfois d'identification aux personnages grâce à un caractère jugé semblable⁸⁶. Ce type de commentaires est facilité par la présence de multiples héroïnes aux caractères différents dans les séries où les magical girls sont en groupe. Il faut d'ailleurs noter à ce sujet que les *anime* qui mettent en scène plusieurs magical girls s'intègrent bien dans l'environnement matériel et symbolique des petites filles en France dans les années 1990 et 2000 dans la mesure où les années 1990 voient à la fois l'apparition des premières magical girls qui agissent en groupe et le lancement des girls bands comme les Spice Girls, groupe formé en 1994, et des premières poupées en groupe, les Bratz commercialisées à partir de 2001. Le concept de groupe continue à se décliner dans les années 2000 avec, outre les dessins animés, des séries live (*Charmed...*), des groupes de chanteuses (Pussycat Dolls, L5...), des jouets (les poupées My Scene). Comme le note la sociologue Catherine Monnot, chaque fille d'un groupe incarne une facette de la féminité, la somme des individualités du groupe formant l'idéal féminin⁸⁷. Ainsi, n'importe quelle téléspectatrice peut se reconnaître en au moins l'une des héroïnes.

Les amateurs de magical girls nomment volontiers leur personnage préféré, notamment quand il s'agit de séries avec plusieurs héroïnes. Par exemple, dans *Sailor Moon*, si Bunny reste le personnage préféré selon les sondages d'*Animeland* et des forums, une autre Sailor guerrière est très appréciée : Molly *alias* Sailor Mercury.

⁸³ Voir le courrier des lecteurs dans *AnimeLand*, n°18/19, juin 1995.

⁸⁴ www.anime-kun.net/forums/index.php/topic,3207.0.html. Consulté le 14 avril 2016.

⁸⁵ Dans une enquête sur les lecteurs et lectrices de manga, C Detrez montre que les combats et l'action sont le socle commun qui intéresse les garçons qui lisent des shonen <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-4-page-165.htm>

⁸⁶ www.dessins-animes.net/t1026-sailor-moon. Consulté le 14 avril 2016.

⁸⁷ MONNOT Catherine, *Petites filles: l'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, 2013, pp. 57-60.

Elle apparaît juste après Bunny dans les sondages et de nombreux fans affirment qu'elle est leur personnage préféré comme Ludo (homme, 15 ans) dans *Animeland* en 1995⁸⁸ et Rose Bleue (femme, 23 ans en 2009) sur un forum :

« J'ai voté pour Sailor Mercure également! C'est ma préférée, elle n'est pas la plus forte physiquement mais c'est elle la plus intelligente de la bande. »⁸⁹

Les critiques peuvent porter sur l'intrigue, parfois jugée répétitive à cause du caractère épisodique propre à la sérialité des *anime*, mais elles s'attaquent surtout à la fidélité de l'*anime* par rapport au manga – les internautes regrettent à de nombreuses reprises que la version animée soit plus enfantine que le manga et que son intrigue soit plus répétitive, par exemple pour *Sailor Moon*⁹⁰ et *Chocola et Vanilla*⁹¹ – et à l'adaptation française par rapport à la version originale – les doublages sont souvent jugés mauvais, sont aussi critiquées les censures visant, par exemple, à édulcorer des relations ambiguës à tendance homosexuelle dans *Sailor Moon*⁹² et *Sakura*⁹³. Les lecteurs d'*Animeland* critiquent aussi la diffusion télévisée, notamment à l'époque du Club Dorothée : par exemple, Tristan déplore la diffusion irrégulière et l'arrêt brutal de *Sailor Moon* sur TF1⁹⁴.

Pour finir, il faut noter que ces réactions de lecteurs et d'internautes nous permettent de constater la diversité des modes de visionnage des séries magical girl. Si les *anime* étaient surtout regardés à la télévision avant les années 2000 – mais aussi enregistrés par le soin des téléspectateurs sur des cassettes VHS – ils font ensuite l'objet d'un visionnage sur de multiples supports médiatiques. Les internautes évoquent parfois ce support qui peut être Internet (*streaming* ou téléchargement), les DVD produits par un éditeur ou bien des copies gravées par les amateurs eux-mêmes, parfois encore des cassettes VHS, et la télévision.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ www.dessins-animes.net/t1026-sailor-moon. Consulté le 20 mars 2016.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ www.dessins-animes.net/t7605-chocola-et-vanilla. Consulté le 20 mars 2016.

⁹² Pour les relations ambiguës dans *Sailor Moon*, voir Partie I, Chapitre 2. www.dessins-animes.net/t1026-sailor-moon. Consulté le 20 mars 2016.

⁹³ Ces relations concernent Lionel et Mathieu, et Sakura et Tiffany. Sans oublier les étranges sentiments que le frère de Sakura éprouve pour sa sœur. Voir www.dessins-animes.net/t35p30-sakura-la-chasseuse-de-cartes. Consulté le 20 mars 2016.

⁹⁴ Voir le courrier des lecteurs dans *AnimeLand*, n°35, septembre 1997.

Bien que nous ne puissions pas réaliser de statistiques, en l'absence de chiffres d'audience détaillés, nous pouvons toutefois constater de façon empirique que les séries magical girl ont été et sont regardées par un public plus varié que ce que l'appartenance à la catégorie *shôjo* ne pourrait le faire croire. Christine Détrez l'a aussi montré dans son étude sur les pratiques de lecture de mangas par les jeunes filles et garçons⁹⁵, tout en soulignant la difficulté pour les garçons d'assumer devant leurs pairs la lecture de « mangas pour filles » ou le visionnage d'*anime shôjo* – l'exemple de *Sailor Moon* est d'ailleurs évoqué⁹⁶. Cette difficulté n'apparaît pas sur les forums et dans le courrier des lecteurs d'*AnimeLand* que nous avons analysés⁹⁷, peut-être parce que ces forums et ce magazine réunissent exclusivement des fans de la janimation qui n'ont pas à justifier leurs goûts ou parce que les commentaires des internautes et des lecteurs d'*AnimeLand* restent plutôt anonymes, d'où l'absence d'une mise en scène de soi que l'on peut trouver dans des entretiens sociologiques, sans parler du fait que nous n'avons aucune idée de l'origine sociale de ces personnes⁹⁸. Ainsi, le public des séries magical girl est varié et leur réception n'est pas univoque.

⁹⁵ DETREZ Christine, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles ? Apprendre son genre en lisant des mangas », *Réseaux*, n° 168-169, 2011, p. 165-186.

⁹⁶ *Ibid.* : « La réaction de Nabil quand Moussa « avoue » avoir apprécié Sailor Moon est explicite sur les enjeux qu'il y a à cacher les troubles dans le genre : « Non, arrête, Sailor Moon, c'était nul à chier, arrête. C'était mes sœurs qui regardaient ça... ». »

⁹⁷ Elle apparaît cependant dans la vidéo du Joueur du Grenier déjà citée : le vidéaste déclare qu'ils étaient beaucoup de garçons à regarder *Sailor Moon* sans pouvoir l'avouer « aux potes » dans la cour de récréation. Voir www.youtube.com/watch?v=Uk110_eoTKg. Consulté le 14 avril 2016.

⁹⁸ Lire ou regarder des *shôjo* est moins accepté dans les milieux les moins favorisés. DETREZ Christine, *art.cit.*

Partie 2 :

La construction du genre par les dessins animés magical girl : permanences et changements dans la représentation de l'héroïsme féminin et des rapports sociaux de sexe



Fan art sur les magical girls de 1994 à 2004.

Source : magicalgirlheadcanons.tumblr.com/

Chapitre 4 : Héroïsme féminin : héritages et spécificités

I. La place du féminin dans l'animation télévisée : vers le rôle principal et l'héroïsme

L'animation télévisée a connu des évolutions depuis ses débuts quant à la place qu'elle accorde aux figures féminines. Dans les productions culturelles en général, et dans l'animation télévisée en particulier, les femmes ont d'abord occupé une place subalterne, avant que ne se développent une présence plus conséquente des personnages féminins ainsi que des rôles plus importants pour ces protagonistes. Le sexe féminin accède progressivement au statut d'héroïne dans ses deux acceptions : protagoniste principal d'une intrigue et personnage remarquable par ses qualités (courage, grandeur d'âme...) et ses actes exceptionnels.

Les productions culturelles destinées aux enfants, que ce soient les légendes et les contes anciens, la littérature enfantine qui émerge au XIX^{ème} siècle et, plus récemment, les productions audiovisuelles, privilégient le masculin et répètent des modèles anciens quant aux rapports de sexe, comme le montrent des enquêtes sociologiques depuis les années 1970. Les vieux récits (*Blanche-Neige, Cendrillon, Le Petit chaperon rouge...*) offrent des images de femmes douces, passives, incapables, muettes, seulement préoccupées par leur beauté, tandis que les figures masculines sont actives, fortes, courageuses, loyales, intelligentes, et les personnages féminins appartiennent soit à la catégorie des bonnes et incapables, soit à celle des malveillantes – les personnages négatifs étant plus souvent des femmes que des hommes¹. Pour autant que l'on sache, les légendes du folklore japonais diffèrent peu sur ce point : la plupart des légendes ont pour protagoniste principal une figure masculine, et quand c'est une figure féminine, elle est plutôt passive². La littérature du XIX^{ème} siècle fait de la petite fille une victime à sauver, passive, misérable, mal aimée, parfois d'une pureté idéale, une

¹ GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles*, Paris, Editions des Femmes, 1976, pp. 128-129.

² Par exemple, le conte de la princesse Kaguya et celui du miroir.

enfant à éduquer et à marier³. Les productions destinées aux enfants, encore aujourd'hui, continuent de véhiculer de telles représentations et de privilégier les protagonistes principaux masculins : dans les années 1970, parmi des textes de littérature et des films français étudiés, ceux qui sont destinés aux garçons contiennent des personnages exclusivement masculins, ceux qui sont destinés aux petites filles contiennent 57% de personnages masculins et ceux destinés aux deux sexes voient aussi prédominer les protagonistes masculins⁴ ; dans les années 2000, les héros d'albums pour enfants de 0 à 9 ans sont deux fois plus souvent de sexe masculin⁵.

De façon similaire, depuis les années 1970, des études américaines ont montré que les dessins animés diffusés aux Etats Unis étaient marqués par une sous-représentation des personnages féminins et par des stéréotypes de genre : les femmes sont moins nombreuses (seulement 21% des personnages de dessins animés sont féminins en 1983⁶) et apparaissent moins à l'écran, elles ont rarement le rôle principal et sont souvent en position de demoiselle en détresse, elles parlent moins que les personnages masculins, ont moins de responsabilités, ont des occupations typiquement « féminines », elles ont davantage tendance à recourir à la séduction pour accomplir leur but tandis que les hommes utilisent la violence ou la ruse, etc.⁷. Des études menées dans les années 1990⁸ montrent que les personnages féminins sont toujours en minorité et sont toujours soumis aux stéréotypes de genre, mais que des progrès ont été faits en la matière. Par exemple, en 1995, Teresa L. Thompson et Eugenia Zerbinos notent que les dessins animés produits avant 1980 incluaient 8 rôles principaux féminins, 121 rôles principaux masculins, 7 rôles secondaires féminins et 65 rôles secondaires

³ Voir KREYDER Laura, *La passion des petites filles: histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, France, Artois Presses Université, 2004, p. 13.

⁴ Elena Gianini Belotti cite des chiffres publiés dans la revue française *L'école des parents*, n°3, 1972, in : GIANINI BELOTTI Elena, *op.cit.*, pp. 112-113.

⁵ DAFFLON NOVELLE Anne, « Littérature enfantine : entre image et sexisme », cité dans BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 140.

⁶ Chiffres publiés dans une étude de 1983 de F.E. Barcus citée dans THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, « Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years? », *Sex Roles*, n° 32, 1995, p. 654.

⁷ Etudes de H.W. Streicher (1974), S.H. Sternglanz et L.A. Serbin (1974), R.M. Levinson (1975), F.E. Barcus (1983) citées dans THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, *art. cit.*, pp. 653-654.

⁸ Celle de Teresa L. Thompson et Eugenia Zerbinos déjà citée et celle de Kelly Eick, « Gender Stereotypes in Children's Television Cartoons », Cal Poly CLA – College of Liberal Arts, 1998, non paginé.

masculins, tandis que ceux produits après 1980 comptabilisent 75 rôles principaux féminins, 170 rôles principaux masculins, 107 rôles secondaires féminins et 354 rôles secondaires masculins⁹. Elles remarquent aussi que les personnages féminins sont davantage forts, indépendants, affirmés, intelligents, compétents et sont moins émotifs, sensibles et plaintifs que dans les séries produites avant les années 1980¹⁰.

De telles études sont plus rares en ce qui concerne l'animation à la télévision française. Toutefois, on note une semblable sous-représentation de personnages féminins, et notamment de personnages féminins ayant un rôle de premier plan, dans les dessins animés diffusés en France depuis les débuts de la télévision. Elle est visible, par exemple, à travers le combat d'Hélène Fatou, responsable du service jeunesse de FR3 entre 1975 et 1985, pour que les personnages féminins ne soient plus de simples faire-valoir passifs comme dans le vieux dessin animé *Oum le dauphin blanc* (1971), mais des personnages actifs, qui prennent des initiatives et ont des responsabilités autres que celle de gardienne du foyer, dans les dessins animés que France 3 coproduit avec le Japon au début des années 1980 (comme *Il était une fois la vie* et *Ulysse 31*)¹¹. Toutefois, la figure féminine n'a toujours pas le premier rôle, et c'est avec les dessins animés importés du Japon que les premières héroïnes (au sens de protagoniste principal), comme Candy ou les jeunes femmes de *Signé Cat's Eyes*, apparaissent sur le petit écran français, à partir de la fin des années 1970¹². Aujourd'hui, la parité entre protagonistes masculins et protagonistes féminins semble mieux respectée dans les dessins animés diffusés en France. Selon une étude du CSA en 2014, sur 24 séries animées françaises et étrangères diffusées entre le 1^{er} janvier et le 15 mai 2014, 50% des personnages et 53% des premiers rôles sont féminins¹³. L'organisme note toutefois la persistance de certains stéréotypes de genre comme l'attribution d'un caractère plus docile aux figures féminines. Dans son étude de 2014 sur quatre séries animées françaises, Mélanie Lallet montre, quant à elle, que bien que l'on

⁹ THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, *art. cit.*, p. 663.

¹⁰ *Ibid.* p. 669.

¹¹ Inathèque, Fonds Hélène Fatou, Carton n° 1, Dossier n° 2, FATOU Hélène, « Héroïne de dessins animés, qui es-tu », *Revue de l'UER*, janvier 1982.

¹² CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *L'enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1991, p. 118.

¹³ Inathèque, *Etude sur les stéréotypes féminins véhiculés dans les séries d'animation*, une étude du CSA, 2014, non paginé.

compte plus de personnages féminins qu'auparavant dans les productions animées – sur un total de 115 personnages, 43% sont féminins et 55% sont masculins – ils sont davantage cantonnés aux rôles secondaires que les protagonistes masculins – il y a seulement 35% d'héroïnes dans son corpus de dessins animés¹⁴.

La sous-représentation de personnages principaux féminins aussi bien de productions littéraires qu'audiovisuelles est justifiée par les éditeurs, auteurs et diffuseurs par une même raison : les garçons ne lisent pas de livres/ne regardent pas de dessins animés qui mettent en scène des figures féminines en rôle principal et/ou qui sont destinés à des petites filles, alors que les filles lisent des livres/regardent des dessins animés qui mettent en scène des figures masculines en rôle principal et/ou qui sont destinés à des petits garçons¹⁵. Cette idée explique le changement de positionnement de certaines chaînes jeunesse vers un public plus masculin et donc, l'abandon de séries animées *shôjo*¹⁶.

Qu'en est-il de la place du féminin dans les *anime* ? Tout dépend de quel type de séries il s'agit. Comme on l'a vu, la particularité de l'animation japonaise réside dans sa fragmentation en catégories éditoriales, empruntées à l'industrie du manga. Cette division repose sur l'idée néo-confucianiste que les filles et les garçons sont intrinsèquement différents et requièrent donc une éducation et des distractions différentes¹⁷. En général, une production destinée aux garçons met en scène un héros et une production destinée aux filles privilégie une héroïne. Dans les mangas et *anime shônen* (pour jeunes garçons), les figures féminines ont longtemps été des personnages secondaires et passifs, définis en fonction de leur relation aux figures masculines (mère, fiancée, fille, sœur...) : le personnage féminin typique est à l'origine la femme inaccessible dont le héros est amoureux, puis, à partir du milieu des années 1970, la petite amie du héros, impuissante mais d'un grand soutien, qui joue un rôle de plus en plus significatif. Dans les années 1980, le personnage féminin

¹⁴ LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA, coll. « Etudes et controverses », 2014, pp. 70-74

¹⁵ GIANINI BELOTTI Elena, *op.cit.*, p.112. THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, *art. cit.*, p. 653. Anne Allison cite un cadre de l'entreprise de jouets Mattel qui tient ses propos dans ALLISON Anne, « Sailor Moon: Japanese Superheroes for Global Girls », IN: J. CRAIG Timothy (dir.), *Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 2000, p. 274.

¹⁶ Voir Partie I, Chapitre 3.

¹⁷ SHIOKAWA Kanako, « Cute but Deadly », in: LENT John A. (dir.), *Themes and Issues in Asian Cartooning : Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 99.

des *shōnen* passe du statut de simple intérêt amoureux du héros à celui de collègue du héros, membre de son équipe, qui combat à ses côtés, est plus autonome qu'auparavant mais est toujours marqué par certains stéréotypes – l'élément féminin de l'équipe passe son temps à embêter son amoureux et ses collègues masculins¹⁸. Très tôt, la catégorie *shōjo* permet aux filles et aux femmes de devenir des héroïnes dans le sens de protagoniste principal d'une intrigue, et dès 1953, est publié ce qui est considéré comme le premier *shōjo* manga, *Ribon no Kishi (Princesse Saphir)* de Tezuka, puis en 1966, est produit le premier *anime* avec un premier rôle féminin, *Sally la petite sorcière*, qui est aussi la première série magical girl.

Selon Bounthavy Suvilay¹⁹, les personnages féminins des *anime* ont pu accéder dans les premiers temps au rôle principal soit en mettant en avant leur féminité et en devenant des personnages « fleur bleue » qui attendent le prince charmant, soit en se travestissant et en devenant des personnages déchirés entre deux identités comme Prince Saphir dans la série éponyme de Tezuka (adaptée de son manga) produite en 1967 et diffusée en France en 1975²⁰. Le travestissement est une commodité narrative qui permet à une fille d'être une héroïne, au sens premier de personnage courageux et combattant, et d'accomplir ainsi des actions que l'on estime réservées aux garçons, à une époque où l'image prégnante de la femme est celle d'un être fragile et futile, mineur sous la responsabilité du père puis du mari et confiné aux travaux ménagers dans le Japon de l'après-guerre²¹. Les héroïnes des *shōjo* connaissent une évolution : d'abord adhérent au modèle de vulnérabilité et d'abnégation, plutôt passives et tragiques, elles deviennent progressivement des protagonistes plus libres, actifs, tenaces, insouciantes et légèrement égocentriques²².

Le succès du *shōjo* ouvre la voie à l'introduction d'héroïnes, fortes et indépendantes, dans les productions destinées aux garçons et aux hommes, essentiellement à partir des années 1980 où se multiplient les productions qui font

¹⁸ *Ibid.* pp. 109-110.

¹⁹ Ancienne rédactrice d'*AnimeLand* devenue chercheuse, notamment dans le domaine des mangas et des *anime*.

²⁰ SUVILAY Bounthavy, « Des femmes au masculin de Prince Saphir à Iria », *AnimeLand*, n° 21, décembre 1995, p. 29.

²¹ SUVILAY Bounthavy, « L'héroïne travestie dans le *shōjo* manga : entre création d'un genre et revendication féministe », *Image&Narrative*, n°7, octobre 2003, sur : www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/bounthavysuvilay.htm. Consulté le 5 juin 2016.

²² FUJIMOTO Yukari, « A Life-Size Mirror : Women's Self-Representation in Girls' Comics », *Review of Japanese Culture dans Society, Women's Self Representation and Culture*, n°4, décembre 1991, p.57. SHIOKAWA Kanako, *art.cit.*, p. 103.

du personnage féminin le protagoniste central et non plus seulement un élément isolé d'une équipe masculine. Certains dessins animés mettent désormais en scène des équipes féminines où c'est l'élément masculin qui devient minoritaire (*Signé Cat's Eyes, Silent Möbius, Bubblegum Crisis...*)²³. Cette explosion des héroïnes d'action dans les dessins animés, mangas et séries *live* à partir des années 1980 est propre au Japon, et est liée à l'augmentation de femmes mangakas ainsi qu'à un important public féminin, selon Anne Allison²⁴. Pour Bounthavy Suvilay, l'une des principales innovations de l'*anime* et du manga est de représenter le corps féminin comme une entité puissante, possédant une force physique supérieure à l'homme, notamment à travers les personnages de robots²⁵, comme celui de la magical girl Cherry Miel, un personnage pionnier puisqu'il apparaît dès le début des années 1970. Mais comme on l'a vu précédemment, c'est à partir des années 1990, avec Sailor Moon, que les magical girls deviennent véritablement des héroïnes d'action.

Finalement, dans l'histoire de la place des personnages féminins dans l'animation télévisée au Japon, le genre magical girl a son importance puisqu'il a permis, en tant que *shôjo*, de privilégier des personnages principaux féminins – et ce, dès les années 1960 – mais aussi de mettre en avant des héroïnes dans le sens de personnage remarquable par son courage et ses exploits, surtout avec l'apparition des magical girls guerrières. Le genre magical girl illustre la tendance – et se place en tant que pionnier dans cette tendance – qui mène les personnages féminins des productions animées vers le premier rôle combiné à l'héroïsme. Tendance que l'on n'observe plus seulement dans l'animation japonaise, puisque ce type de protagonistes apparaît dans des séries et films d'animation occidentaux, par exemple dans les films Disney²⁶.

²³ *Ibid.*, p.112. SUVILAY Bounthavy, *art.cit.*, décembre 1995, p.31.

²⁴ ALLISON Anne, *art.cit.*, 2000, p. 268.

²⁵ SUVILAY Bounthavy, « La représentation du corps féminin dans le manga et le dessin animé japonais : robots, cyborgs, intelligences artificielles », 6 janvier 2014, sur bounthavy.com/wordpress/manga/la-representation-du-corps-feminin-dans-le-manga-et-le-dessin-anime-japonais-robots-cyborgs-intelligences-artificielles/

²⁶ *Mulan* (1998) et *Rebelle* (2012) par exemple.

II. Des filiations diverses des magical girls avec des figures antérieures

Les « filles magiciennes » ont des inspirations diverses issues de légendes, de contes de fées et de récits plus récents. Elles sont les héritières de plusieurs figures antérieures au premier rang desquelles on trouve la sorcière de type occidental, ce qui n'a rien d'étonnant car l'animation japonaise fait de nombreux emprunts à la littérature occidentale à laquelle les Japonais s'intéressent particulièrement depuis l'ère Meiji²⁷. Le syncrétisme d'éléments de cultures et mythologies différentes est sans doute facilité par le syncrétisme religieux du shintô et du bouddhisme présent au Japon. Les créatures surnaturelles issues de l'imaginaire occidental n'ont pas de difficulté à s'intégrer dans un imaginaire japonais marqué par le foisonnement de divinités, monstres et autres créatures étranges du shintô.

La magical girl emprunte à diverses imageries de créatures et personnages du merveilleux, de façon plus ou moins explicite. Par sa bienveillance et son habitude d'aider autrui, elle rappelle les fées marraines popularisées par Perrault. Mais alors que dans les contes, les fées sont de simples adjudantes de l'héros ou de l'héroïne – cette dernière étant parfois une princesse comme dans *Cendrillon* et *La Belle au Bois Dormant* – la magical girl, elle, est à la fois la fée marraine, l'héroïne et, parfois, la princesse également. Par exemple, Sally est sur le point d'être couronnée reine du royaume enchanté quand Patricia, l'une de ses amies sur Terre, l'appelle à l'aide car son père a eu un accident ; la jeune princesse retourne sur Terre et décide d'y rester²⁸. Gigi est la princesse du pays imaginaire de Fenarinarsa envoyée sur Terre pour aider les humains à retrouver leurs rêves²⁹. Quant à Chocola et Vanilla, elles sont candidates au titre de reine du monde magique – détenu jusqu'ici par Candy, la mère de Vanilla – et elles sont envoyées sur Terre pour concourir à ce titre en obtenant le plus de cœurs possibles³⁰. Outre la magie et l'éventuelle royauté, il faut souligner une autre caractéristique

²⁷ L'animation japonaise adapte des grands récits de la littérature occidentale, comme *Les Misérables*, *Les quatre filles du docteur March*... Voir KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise : du rouleau peint aux pokémon*, Paris, Flammarion, 2010, p.92.

²⁸ Dorothee samedi : émission du 22 décembre 1990, TF1.

²⁹ Club Dorothee vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

³⁰ Chocolat à la folie : 1^{ère} partie, 29 octobre 2006, Canal J.

fondamentale de la magical girl : c'est bien souvent une enfant, qui oscille entre la préadolescence – par exemple, Sally, Tickle, Chocola et Sakura ont 10-11 ans – et l'adolescence – par exemple, Cherry Miel, Bunny et Zoey ont 14-15 ans – et qui vit des aventures extraordinaires malgré son âge. En cela, elle rappelle certaines jeunes héroïnes curieuses et aventurières comme Alice des romans de Lewis Carroll ou encore Fifi Brindacier des romans d'Astrid Lindgren.

C'est à la figure de la sorcière que se rattache la première magical girl animée, Sally, qui s'inspire de *Ma sorcière bien-aimée*, à travers les accessoires typiques que sont le chapeau pointu, la baguette et le balai volant.



Première image tirée du générique de *Ma sorcière bien aimée* qui a directement inspiré *Sally la petite sorcière*, anime produit en 1966 (deuxième image) et réadapté en 1989 (troisième image).

La deuxième magical girl animée, Caroline, ne s'inscrit pas dans cette tradition. Pourtant, le remake de 1988 y fait allusion lorsque, dans le premier épisode, Caroline cherche à jouer un tour à sa mère en se transformant en l'image traditionnelle de la sorcière occidentale : vieille, laide, effrayante, vêtue d'une robe et d'un chapeau noirs et avec une verrue sur le nez³¹. *Le monde enchanté de Lalabel*, *Magical Dorémi* et *Chocola et Vanilla* s'inspirent également de la figure de la sorcière en empruntant le nom de « sorcière » et les accessoires caractéristiques, bien qu'ils soient plus colorés que dans les représentations traditionnelles.

³¹ Club Dorothee Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.



Images respectivement issues du générique de *Lalabel*, de l'épisode 27 de *Chocola et Vanilla* (29 juin 2007, Canal J) et de l'épisode 43 de *Magical Dorémi* (9 mai 2008, Télétoon).

Autres éléments emblématiques de la sorcière : l'animal de compagnie et les formules magiques. Les jeunes magiciennes sont aidées dans leurs aventures par des créatures douées de la parole qui sont bien souvent des chats (pour Sally, Lydie, Lalabel, Caroline, Creamy), mais qui peuvent aussi être des chiens (pour Lydie et Gigi), des singes (pour Makko et Gigi), une grenouille (pour Chocola), un pingouin (pour Lucie dans *Pichi Pichi Pitch*), etc. Elles ont chacune des formules magiques bien spécifiques, par exemple « Mahaliku, mahalita, yanparayan yan yan » pour Sally, « Petit poudrier, petit poudrier, transforme moi en... » pour Caroline, « Pampulilu Pimpulu Papumpam » pour Creamy, « Clé du sceau sacré révèle-moi ta vraie nature. Par les pouvoirs qui m'ont été conférés, moi, Sakura, je t'ordonne d'apparaître. Libère ta puissance ! » pour Sakura, « Sugar sugar rune, Choco rune » pour Chocola...

Dans l'épisode 43 de *Chocola et Vanilla*, Chocola est invitée à une fête au cours de laquelle les candidates au titre de reine sont présentées aux sorciers du monde des humains ; cette fête s'appelle la nuit de Walpurgis en référence à une fête néo-païenne associée au sabbat des sorcières. Tout en reprenant les attributs de la figure traditionnelle de la sorcière et certains éléments du folklore européen associés à la sorcellerie, l'animation japonaise se détourne de l'imaginaire occidental de l'Inquisition et du procès de Salem, qui associe la sorcière au diable, en faisant de ses

sorcières des petites filles bienveillantes³². Comme l'image négative de la sorcière en Occident n'est pas sans rapport avec la domination que l'Eglise chrétienne a exercée sur la société pendant des siècles, puisque c'est l'Eglise qui a condamné les actes de sorcellerie pour lutter contre le paganisme, il n'est sans doute pas étonnant que la représentation de la sorcière soit plus positive dans une société dont l'univers religieux ne se fonde pas sur une religion dogmatique mais sur un syncrétisme shintô-bouddhique qui n'est pas hostile à la magie, bien au contraire³³.

Plus rarement, la magical girl est associée à la figure de la fée ou de la sirène. Tickle se définit comme une fée³⁴. Dans le premier épisode du *Tour du monde de Lydie*, Cathy et Cador, la chatte et le chien qui accompagnent Lydie, décrivent à la petite fille sa quête en faisant référence à l'histoire des esprits des fleurs desquels Lydie descend et qui sont représentés telles des fées³⁵.



Image issue du premier épisode du *Tour du monde de Lydie* (25 décembre 2007, Mangas).

Enfin, les séries *Makko* et *Pichi Pichi Pitch* sont les héritières japonaises de *La petite sirène* d'Andersen. Leur premier épisode reprend le même schéma que le conte : une jeune sirène, fille d'un roi et ayant des sœurs, monte à la surface de la mer, assiste au naufrage d'un bateau et sauve un garçon dont elle tombe amoureuse, avant de devenir humaine³⁶.

³² SUPERBIE Diane, « Petit voyage au pays des balais volants », *AnimeLand*, n°100, avril 2004, p. 47.

³³ Sur la religion au Japon, ROTERMUND Hartmut O., BERTHON Jean-Pierre, CAILLET Laurence, GIRA Dennis, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Références Maisonneuve & Larose », 2000, 540 p.

³⁴ Club Dorothée vacances : émission du 15 février 1991, TF1.

³⁵ Une visite hors du commun, 25 décembre 2007, Mangas.

³⁶ Dorothée matin : émission du 8 novembre 1989, TF1 ; *Pichi Pichi Pitch*, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010], Canal J.



Images tirées des premiers épisodes respectifs de *Makko* (8 novembre 1989, TF1) et *Pichi Pichi Pitch* (30 août 2010, Canal J).

Makko est fidèle au conte originel dans son premier épisode : Makko a également quinze ans, elle souhaite devenir humaine pour retrouver le garçon qu'elle aime, doit aller voir une sorcière pour que sa queue se métamorphose en jambes, et sa transformation est douloureuse. A partir de là, la série se détache complètement du conte puisque Makko n'est qu'une magical girl traditionnelle qui utilise ses pouvoirs pour régler des problèmes et aider les autres. *Pichi Pichi Pitch* s'éloigne dès le début du conte puisque l'héroïne, Lucie, peut devenir humaine à volonté, sans l'aide d'une sorcière, et puisqu'elle devient humaine dans le but de retrouver sa perle rose qui lui confère ses pouvoirs, et non pas dans celui de séduire le garçon qu'elle aime. Le motif de la belle voix de la sirène est cependant conservé – contrairement à *Makko* où aucune allusion à la voix de l'héroïne n'est faite – puisque le chant constitue l'arme des sirènes pour lutter contre les forces maléfiques.

L'héritage du merveilleux est très prégnant dans les séries magical girl, comme on peut le constater dans certains épisodes aux références explicites. Ainsi, Gigi se transforme parfois en personnage de conte de fée comme Cendrillon ou Robin des bois³⁷. Dans l'épisode 30, Gigi retourne au pays imaginaire peuplé de personnages du merveilleux, comme la petite fille aux allumettes du conte éponyme d'Andersen ou encore le lapin blanc et Alice des romans de Lewis Carroll dessinés de façon fidèle aux illustrations de John Tenniel et à la représentation qu'en a faite Disney dans son long-métrage³⁸. L'épisode 28 de *Sally* reprend le schéma de Cendrillon. Erika, une jeune danseuse talentueuse est blessée dans un accident juste avant le ballet du *Lac des cygnes* où elle a le premier rôle. Sally tente de la soigner par la magie mais n'y parvient pas. Elle fait alors face à « l'étoile magique » le vœu qu'Erika danse et

³⁷ SUPERBIE Diane, « Minky Momo, la princesse magicienne », *AnimeLand*, n° 49, mars 1999, p. 44.

³⁸ Midi les Zouzous : [programme du 28 août 2006], France 5.

soudain, une femme ailée avec la tête de Sally apparaît dans une lumière éblouissante dans la chambre d'hôpital d'Erika. Elle lui annonce qu'elle va danser, la soigne, fait apparaître son costume de scène et la téléporte devant l'hôpital face à un carrosse, tout en la prévenant que l'enchantement dure seulement une soirée et qu'il faudra revenir à l'hôpital une fois le spectacle terminé³⁹. Le carrosse, la durée du sort limitée à une soirée et l'*alter ego* adulte de Sally dans le rôle de la bonne fée s'inspirent librement du célèbre conte. Enfin, dans l'épisode 44 de *Lalabel*, les antagonistes, le magicien Biscus et l'escroc Plumeau, cherchent à écrire une pièce de théâtre qui concurrencera celle de Clarine, l'amie de Lalabel : pour lui donner de l'inspiration, Plumeau apporte des livres à Biscus sur lesquels on peut lire les titres et reconnaître les images de Blanche-Neige, Cendrillon, La petite fille aux allumettes, mais aussi Candy et « La petite fille en fleur » qui font un clin d'œil à des séries antérieures de la Tôei, *Candy* et *Le tour du monde de Lydie*, la série magical girl qui avait précédé *Lalabel* sur le petit écran japonais⁴⁰.



Images issues de l'épisode 44 de *Lalabel* (29 octobre 2007, Mangas) : la première représente un livre sur Blanche-Neige, la seconde un livre sur « La petite fille en fleur ».

Bien que n'hésitant pas à chercher l'inspiration dans la littérature européenne, l'animation japonaise puise également dans le folklore japonais. Des éléments de deux contes traditionnels très connus au Japon se retrouvent dans les séries magical girl. Le conte du coupeur de bambous ou conte de la Princesse Kaguya, considéré comme le plus ancien conte populaire japonais⁴¹, raconte l'histoire d'un vieux coupeur de bambou qui trouve un bébé dans un bambou et l'adopte avec sa femme ; le bébé devient une très belle femme courtisée par des princes à qui elle impose des tâches impossibles ; à la fin, elle avoue qu'elle est née sur la Lune et a été envoyée sur Terre mais qu'elle doit

³⁹ Une étoile parmi tant d'autres, 27 juillet 2007, Mangas.

⁴⁰ Les larmes de la princesse, 29 octobre 2007, Mangas.

⁴¹ Voir MURATA Kaeko, *La Princesse Kaguya : Edition bilingue français-japonais*, Lille, Editions Circulaires, 2011, 128 p.

retourner parmi les siens contre son gré. La légende de Momotarô est celle d'un petit garçon sorti d'une pêche trouvée par un couple qui décide de l'adopter ; doué d'une grande force, il est chargé d'affronter les démons d'une île, et en chemin, il rencontre un chien, un singe et un faisan avec qui il se lie d'amitié ; il parvient à vaincre les démons avec leur aide et ramène les richesses des démons dans son village. Les deux histoires ont en commun la venue sur Terre d'un enfant qui appartient à un autre monde et adopté par un couple, ce qui fait écho à la venue sur Terre de magical girls issues d'un autre monde (Sally, Lalabel, Gigi, Chocola et Vanilla, Tickle, Makko, Lucie de *Pichi Pichi Pitch*), adoptées par un couple (Lalabel, Gigi, Tickle) et qui, à l'instar de Kaguya, souhaitent ne pas retourner dans leur monde d'origine (Lalabel, Gigi, Sally).

Dans le conte du coupeur de bambous, la princesse Kaguya vient de la Lune, de même que les héroïnes de *Sailor Moon*, qui sont les réincarnations de guerrières vivant il y a 10 000 ans sur la Lune. L'héroïne de la série s'appelle d'ailleurs Usagi Tsukino, en référence à la croyance populaire en Asie orientale selon laquelle un lapin vit sur la Lune⁴². L'épisode 44 de *Lalabel* fait référence au conte de la princesse Kaguya et dresse un parallèle entre l'héroïne du conte et celle du dessin animé : Clarine, l'amie de Lalabel, écrit une pièce de théâtre, « La princesse des étoiles », dans laquelle Lalabel joue le rôle principal, celui d'une petite fille, découverte et recueillie par un vieux couple sans enfants, qu'un prince descendu du ciel vient chercher pour la ramener dans son monde d'origine contre son gré. Lalabel est émue par cette histoire qui lui rappelle la sienne et pleure à l'idée d'être séparée de Mamidouce et Papajou qui l'ont adoptée dans le monde des humains⁴³. *Gigi* s'inspire quant à elle explicitement de la légende de Momotarô : la petite fille s'appelle Momo dans la version originale et ses compagnons sont les mêmes que ceux du petit garçon du conte, à savoir un chien, un oiseau et un singe⁴⁴. Nous pouvons aussi voir une référence à un autre célèbre conte japonais, celui d'Urashima Tarô, pêcheur récompensé pour avoir sauvé une tortue qui se faisait maltraiter par des enfants, dans le premier épisode de *Sailor Moon* où Bunny sauve sur le chemin de l'école la chatte Luna d'enfants qui la malmènent, et reçoit en récompense la broche qui la transforme en guerrière et lui donne ses pouvoirs⁴⁵.

⁴² En japonais, « Tsuki no Usagi » signifie « Lapin de la Lune ». Le prénom est traduit en français par Bunny.

⁴³ Les larmes de la princesse, 29 octobre 2007, Mangas.

⁴⁴ DRAZEN Patrick, *Anime Explosion!: The What? Why? and Wow! of Japanese Animation, Revised and Updated Edition*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2002, pp.55-56.

⁴⁵ Club Dorothée vacances : [programme du 13 février 1995], TF1.

Les *anime* magical girl incluent aussi des éléments mythologiques et font preuve de syncrétisme en associant des mythologies d'origines diverses. Par exemple, *Makko* ajoute un élément de la mythologie japonaise au conte d'Andersen : le père de Makko, roi de la mer, est appelé « roi dragon » et est parfois représenté comme un dragon lorsqu'il ne prend pas forme humaine, en référence à la croyance d'origine chinoise du roi-dragon, divinité marine dont le palais est sis au fond de la mer⁴⁶. Dans *Sakura*, le gardien des cartes de Clow qui aide la jeune héroïne dans sa mission est une petite créature ailée qui s'appelle Kerobero, transcription japonaise de Cerbère, en référence au chien à trois têtes, gardien des Enfers, dans la mythologie grecque. Mais la véritable apparence de Kerobero est celle d'un lion ailé, ce qui peut faire penser aux *komainu*, créatures semblables à des lions, gardiens des sanctuaires au Japon.

Sailor Moon contient beaucoup de références mythologiques et astrologiques. Chaque guerrière est associée à une planète et à une divinité gréco-romaine. Par exemple, Sailor Jupiter maîtrise la foudre – l'attribut du dieu romain Jupiter – et les forces de la nature – en référence au mot japonais « mokusei » qui désigne la planète Jupiter et signifie « l'étoile du bois »⁴⁷. L'héroïne, Bunny, est la réincarnation de la princesse Sérénité, qui régnait sur la Lune, et son amoureux, Bourdu, est celle du prince Endymion, prince de la Terre. L'*anime* s'inspire ainsi de l'histoire d'amour entre la déesse grecque Séléné et le berger Endymion. Enfin, Amaterasu, déesse du soleil dans le shintô, apparaît sous la forme d'un monstre dans un épisode⁴⁸, et les trois trésors sacrés du Japon (épée, miroir, joyau)⁴⁹ apparaissent respectivement en tant que talismans de Sailor Uranus, Sailor Neptune et Sailor Pluton⁵⁰. Ajoutons que le miroir est un élément important dans les croyances japonaises en ce qu'il est un des trésors sacrés et symbolise la présence divine⁵¹, ce qui peut expliquer que cet objet soit choisi pour doter certaines magical girls de pouvoirs magiques comme Caroline, de la série éponyme, dont le poudrier est investi de l'esprit du miroir.

⁴⁶ ROTERMUND Hartmut O., BERTHON Jean-Pierre, CAILLET Laurence, GIRA Dennis, *op.cit.*, p. 328.

⁴⁷ DRAZEN Patrick, *op.cit.*, p. 286.

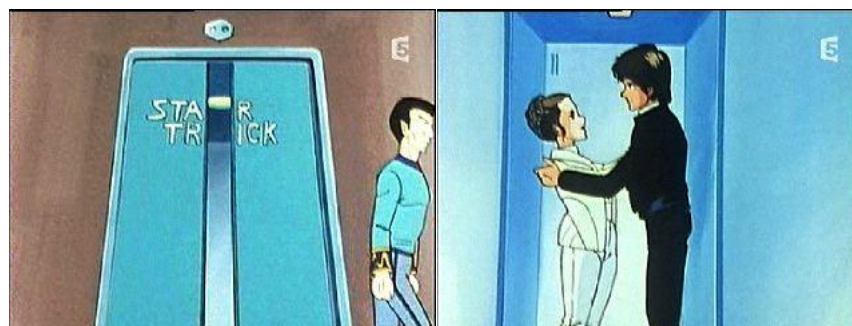
⁴⁸ SUVILAY Bounthavy, « Petit dico mythologique », *AnimeLand*, n°22, février 1996, p. 45.

⁴⁹ Selon la légende, ces trois objets sacrés ont été offerts par Amaterasu à son petit-fils Ninigi-no-Mikoto, père du premier empereur légendaire du Japon.

⁵⁰ Voir le courrier du lecteur dans *AnimeLand*, n°53, juillet-août 1999, p. 9.

⁵¹ ROTERMUND Hartmut O., BERTHON Jean-Pierre, CAILLET Laurence, GIRA Dennis, *op.cit.*, p. 389.

Enfin, les magical girls se rattachent à des figures plus contemporaines, comme les superhéros et les robots. Les magical girls, et en particulier les magical girls guerrières (*Sailor Moon*, *Mew Mew Power*,...), sont les héritières des superhéros japonais⁵² du fait de leurs pouvoirs, de leur transformation, de leur costume distinctif, de leur identité secrète ainsi que de l'invocation de la technique utilisée qui se substitue à la formule magique des magical girls plus traditionnelles⁵³. En mettant en scène une femme-robot qui combat une organisation criminelle, *Cherry Miel* se rapproche du genre de manga que Jean-Marie Bouissou appelle « l'aventure scientifique », où la science est mise au service du progrès, comme dans *Astro le petit robot*. Ce genre est né dans l'après-guerre qui voit se développer une fascination des Japonais pour la technologie⁵⁴. Le foisonnement des robots dotés d'une âme dans les séries japonaises est révélateur d'un techno-animisme peu étonnant pour une société shintô où un principe vital divin (les *kami*) investit les éléments naturels (arbre, rocher, montagne...), les êtres (animaux) et les objets (peigne, miroir...)⁵⁵. Dans les séries où les héroïnes peuvent prendre l'apparence de n'importe quelle personne, on trouve également des références à des figures contemporaines : Gigi se transforme par exemple en cow-boy⁵⁶ et Wonder Woman⁵⁷ et les épisodes sont parfois truffés de références culturelles comme celui dans lequel fleurissent les allusions à la science-fiction, et notamment à *Star Trek* et *Star Wars*⁵⁸.



Images tirées de l'épisode 30 (28 août 2006, France 5) de *Gigi* qui font référence à Spock de *Star Trek* et Han Solo et la princesse Leia de *Star Wars*.

⁵² Voir Partie I, Chapitre 3.

⁵³ THOMPSON Jason, *Manga: The Complete Guide*, Ballantine Books/Del Rey, 2007, p. 199.

⁵⁴ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p.53.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 198. ROTERMUND Hartmut O., BERTHON Jean-Pierre, CAILLET Laurence, GIRA Dennis, *op.cit.*, p. 12.

⁵⁶ Croque vacances plateau : émission du 3 juillet 1986.

⁵⁷ Midi les Zouzous : [programme du 28 août 2006]

⁵⁸ *Ibid.*

III. Les magical girls : les spécificités d'un héroïsme au féminin

Jusqu'alors, nous avons utilisé les définitions du dictionnaire pour définir l'héroïsme, mais la question se pose de savoir ce que le genre fait à l'héroïsme et ce qu'est une héroïne, « [s]imple féminin accolé au héros, décalque de vertus purement masculines ou figure dotée de qualités particulières ? »⁵⁹ Du fait de leur hétérogénéité, les magical girls offrent des modalités différentes d'héroïsme. De même qu'il y a des héroïnes, il y a des héroïsmes, lesquels sont façonnés par des représentations de la féminité.

Selon Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset, il existe une palette variée de représentations de l'héroïsme au féminin, dont l'un des archétypes est la jeune femme vierge et guerrière (Jeanne d'Arc, Artémis, Athéna, les Amazones...). Mais il existerait aussi une déclinaison de l'héroïsme qui serait propre aux femmes et dont les actes et les valeurs se différencieraient des modèles masculins, un « héroïsme du silence et de la ténacité »⁶⁰. Cette modalité de l'héroïsme est d'ailleurs celle que Jean-Marie Bouissou attribue aux personnages principaux des mangas destinés aux filles avant la Seconde Guerre mondiale, qui valorisaient deux vertus féminines cardinales que sont la pureté et le *gaman*, c'est-à-dire la persévérance, afin de mener les lectrices vers une intégration sociale réussie de « bonnes épouses et bonnes mères »⁶¹. Après la guerre, les figures féminines des mangas et séries animées s'émancipent toujours davantage, mais le *gaman* reste la vertu cardinale et les héroïnes semblent ne pouvoir s'accomplir qu'à travers leur relation avec un homme⁶². Les séries magical girl confirment dans une certaine mesure ce propos tout en le nuancant, car d'autres caractéristiques nous semblent définir l'héroïsme des magical girls.

⁵⁹ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DUBESSET Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 30, 2009, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.* p.13.

⁶¹ Le *gaman* est défini par Jean-Marie Bouissou comme le fait d'« accepter avec ténacité et endurance ce que le sort apporte, et faire de son mieux, sans se décourager ni se départir de la réserve qui sied aux filles ». BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p.189 et pp. 249-250.

⁶² *Ibid.*, pp. 265- 268.

1) L'héroïne amoureuse

La thématique de l'amour, récurrente dans le *shôjo*⁶³, est parfois très présente dans les *anime* magical girl, notamment à partir des années 1980 qui voient l'essor de la « comédie romantique adolescente »⁶⁴. Ainsi, dans les séries post-1980⁶⁵, l'amour occupe une grande place dans l'intrigue, avec la présence de personnages masculins dont les héroïnes tombent amoureuses : Yû est amoureuse de Charlie, Bunny de Bourdu, Sakura de Mathieu puis de Lionel, Chocola de Pierre, Zoey de Mark, Lucie de Kaito, Amu de Tadase. Les paroles des chansons de générique sont révélatrices de l'importance des histoires sentimentales dans ces *anime*, sans parler des chansons d'amour qu'interprète Creamy au fil des épisodes : « Je n'oublierai jamais le jour où tu es venu vers moi, depuis mon cœur est plein d'amour, oui je t'aime » entend-on dans le générique de *Pichi Pichi Pitch*⁶⁶, « Ce sont cinq jeunes filles dans le vent insouciantes et rêveuses à la recherche du prince charmant qui saura les rendre heureuses, (...) ce sont les Mew Mew, elles sont là parmi nous, leur mission est de sauver leur planète et rien ne les arrêtera jamais, (...) elles braveront tous les dangers sans répit (...) Et l'amour triomphera toujours », entend-on dans celui de *Mew Mew Power*⁶⁷.

On peut voir les héroïnes penser à l'être aimé, discuter d'amour entre amies, taquiner leurs amies à ce sujet, avoir des rendez-vous amoureux... Par exemple, dans *Mew Mew Power*, Zoey a un rendez-vous avec Mark dans l'épisode 13 et se demande s'il va l'embrasser⁶⁸. Dans *Sailor Moon*, on assiste surtout à la formation du couple Bunny/Bourdu et aux péripéties de leur histoire, mais d'autres personnages tombent amoureux. Dans l'épisode 58, les deux antagonistes Ail et Ann tombent respectivement amoureux de Bunny et Bourdu⁶⁹. Dans l'épisode 143, un petit garçon demande à Camille de sortir avec lui et les cinq héroïnes et Camille tentent de définir

⁶³ « Si les shojos ne sont pas pour les garçons, c'est en raison de leur focalisation sur les relations sentimentales » in : DETREZ Christine, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles ? Apprendre son genre en lisant des mangas », Réseaux, n° 168-169, 2011.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 255

⁶⁵ *Creamy, adorable Creamy, Sailor Moon, Sakura, Chocola et Vanilla, Mew Mew Power, Pichi Pichi Pitch, Shugo Chara.*

⁶⁶ Pichi Pichi Pitch, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010], Canal J.

⁶⁷ Le prétendant de Kiki, 9 mai 2010, Télétoon.

⁶⁸ Première mission en équipe, 31 août 2005, France 3.

⁶⁹ Un nouveau sentiment, 1^{er} mars 1996, TF1.

l'amour⁷⁰. *Chocola et Vanilla* accorde d'ailleurs une place centrale à la thématique sentimentale puisque le but des deux héroïnes est de séduire des garçons et attraper leur cœur (ou plus précisément des cœurs en cristaux formés par leurs sentiments), car c'est celle qui aura collectionné le plus de cœurs qui deviendra reine. Enfin, un bon nombre de dessins animés magical girl se termine sur la suggestion plus ou moins explicite d'un mariage, du moins d'une relation amoureuse⁷¹. Cependant, même si la préoccupation de l'amour est un trait distinctif de l'héroïsme au féminin, il faut noter qu'il y a quasiment autant de séries qui n'accordent pas une place centrale à l'amour et ne se terminent pas sur un mariage⁷².

2) Points communs et différences entre magical girls « traditionnelles » et magical girls « guerrières »

Il nous semble que les spécificités de l'héroïsme des magical girls se fondent principalement sur la magie – qui rend ces jeunes filles uniques et exceptionnelles car elles sont seules ou presque à avoir des pouvoirs magiques – et les usages qu'elles en font. Alors que l'héroïsme a pour principale origine des hauts faits guerriers pour les hommes, il nous semble que la magie peut être une façon de créer des héroïnes sans qu'elles aient besoin d'être des guerrières ou de se battre frontalement. Par exemple, c'est toujours par l'intermédiaire de la magie que Sakura lutte contre les esprits des cartes afin de capturer ces dernières dans *Sakura, chasseuse de cartes*. Lionel, le jeune garçon qui l'aide parfois à attraper les cartes, possède quant à lui une vraie arme, une épée, pour combattre, en plus de ses pouvoirs magiques⁷³. Seule Cherry Miel combat frontalement de manière systématique, mais cette série est un cas particulier puisqu'elle s'adresse à un public masculin.

Deux principaux usages de la magie façonnent des héroïnes différentes. Les premières magical girls et une partie de leurs héritières (Sally, Caroline, Makko, Gigi, Tickle, Lydie, Lalabel, Chocola et Vanilla, Dorémi) utilisent la magie pour aider autrui, faire le bien autour d'elles. Par exemple, la mission de Gigi est d'aider les humains à retrouver rêves et espoirs. La plupart du temps, les magical girls n'ont pas

⁷⁰ Question de confiance, 23 avril 1997, TF1.

⁷¹ *Le tour du monde de Lydie, Creamy, adorable Creamy, Sailor Moon, Sakura, Mew Mew Power, Chocola et Vanilla, Pichi Pichi Pitch, Shugo Chara*. Parfois, c'est un OAV ou un film sortant après la série qui suggère ou explicite clairement la relation amoureuse, par exemple dans *Sakura* et *Creamy*.

⁷² *Sally la petite sorcière, Caroline, Gigi, Cherry Miel, Le monde enchanté de Lalabel, Magical Dorémi, Magique Tickle*.

⁷³ *Sakura, Lionel et les fils invisibles*, 27 février 2002, M6.

un objectif précis de faire le bien et elles ont parfois une quête toute autre⁷⁴, mais elles apportent le bien et aident des personnages quand même dans chaque épisode au fil de leurs rencontres. Par exemple, Caroline aide un loup capturé à retrouver la liberté⁷⁵, Gigi aide une jeune fille à rejoindre son grand-père mourant en dépit de bandits qui veulent l'en empêcher⁷⁶, etc. Leur héroïsme se fonde donc sur des valeurs et des qualités de bienveillance, de solidarité, d'altruisme. Là encore, les chansons des génériques soulignent cet aspect des magical girls : « Gigi, ô Gigi, personne ne sait d'où tu viens, tu nous crées un monde angélique où tout devient féérique, c'est grâce à toi Gigi » dans *Gigi*⁷⁷, « Une petite fille qui est venue sur Terre pour aider ses amis (...) elle se sert de sa magie pour aider ses amis, (...) pour nous apporter l'espoir et l'amitié » dans *Sally la petite sorcière*⁷⁸, « Je m'appelle Lalabel et dès que je le peux, je donne un morceau de ciel, moi j'aime les gens heureux (...) Je peux faire un monde plus beau en disant Mélalimélo » dans *Le monde enchanté de Lalabel*⁷⁹, « C'est nous les cinq apprenties sorcières de la planète Terre pleines de rêves et de caractère, on est téméraires, on est solidaires, gentilles, jolies et pleines de savoir-faire » dans *Magical Dorémi*⁸⁰.

Les représentations traditionnelles de la féminité, et en particulier la norme féminine du *care*, peuvent infléchir cet héroïsme. Le *care* renvoie à « tout le travail de soin et de prise en charge (matérielle et psychologique) des enfants, des personnes âgées et des adultes dépendants (malades, handicapés), quelles que soient ses conditions de réalisation (...) »⁸¹. Certains épisodes soulignent cette dimension de soin, de côté maternel, spécifique à l'héroïsme au féminin⁸². Par exemple, dans l'épisode 6 du *Tour du monde de Lydie*, la jeune fille console une femme âgée qui fait le deuil de la mort de sa petite-fille et lui fait un massage pour soulager ses douleurs au dos⁸³. Alors que Makko et ses amis jumeaux se font séquestrer dans une

⁷⁴ Par exemple, Lydie doit trouver une fleur magique, Chocola et Vanilla doivent collectionner les cœurs des garçons pour devenir reine

⁷⁵ Club Dorothée : émission du 8 mai 1990, TF1.

⁷⁶ Croque vacances plateau : émission du 3 juillet 1986, TF1.

⁷⁷ Club Dorothée vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

⁷⁸ Club Dorothée vacances : émission du 26 février 1991, TF1.

⁷⁹ Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas.

⁸⁰ Un joyeux Noël, 18 décembre 2009, Télétoon.

⁸¹ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 189.

⁸² Pour le côté maternel des magical girls, voir Partie II, Chapitre 5.

⁸³ La gardienne des vignes, 11 juin 2004, Mangas.

grotte par un homme recherché par la police, la jeune fille fait un bandage à son ravisseur blessé qui s'avère être un homme bon⁸⁴.

Avec *Cherry Miel*, mais surtout à partir de *Sailor Moon*, certaines magical girls utilisent leurs pouvoirs pour se battre, combattre le mal, voire sauver le monde (*Sakura, chasseuse de cartes, Mew Mew Power, Pichi Pichi Pitch, Shugo Chara*)⁸⁵. Elles font alors preuve d'un héroïsme fondé sur l'action, le combat contre un ennemi et sur des qualités de courage, d'habileté, de force et puissance. Selon Gladys L. Knight, un concept primordial pour définir le héros est celui de « toughness », la robustesse, la solidité, tant au niveau de son corps – le héros est fort, musclé – au niveau de son attitude – le héros possède une grande confiance – au niveau de l'action – le héros est actif, il court, il combat... – qu'au niveau de son autorité – le héros inspire respect, admiration et crainte⁸⁶. Or, les caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes sont l'opposé de ces qualités. La particularité de l'héroïsme de ces magical girls guerrières est d'être hybride en ce qu'il emprunte à la fois des traits de l'héroïsme masculin traditionnel, des conventions de la culture masculine (le combat, les superhéros) et des traits traditionnels de la féminité, de la culture féminine (l'amour, l'apparence, le soin des autres)⁸⁷.

En effet, les jeunes héroïnes sont amoureuses, attentives à leur apparence, se meuvent de façon gracieuse dans le combat, sont parfois sexualisées, et, tout comme les magical girls plus traditionnelles, elles adoptent des comportements caractéristiques du *care*. Par exemple, Bunny a un comportement maternel envers Camille, qui est la fille de la Princesse Sérénity dont elle est la réincarnation. Camille appelle d'ailleurs Bunny « maman » avant de retourner dans le futur⁸⁸. Dans l'épisode 19 de *Cherry Miel*, la jeune fille reste auprès d'un homme blessé pendant le

⁸⁴ Dorothee matin : émission du 6 décembre 1989, TF1.

⁸⁵ Notons que, bien que le combat ne soit pas systématique chez les magical girls dont nous avons parlé précédemment, il leur arrive à l'occasion de se battre.

⁸⁶ KNIGHT Gladys L., *Female action heroes : a guide to women in comics, video games, film, and television*, Santa Barbara, Greenwood, 2010, Preface, p. xiv. Pour le concept de « toughness », voir les ouvrages de Sherrie A. Inness. Par exemple, *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 310 p.

⁸⁷ Voir KNIGHT Gladys L., *Female action heroes : a guide to women in comics, video games, film, and television*, Santa Barbara, Greenwood, 2010, Preface, p. xiii., et ALLISON Anne, « Sailor Moon: Japanese Superheroes for Global Girls », IN: J. CRAIG Timothy (dir.), *Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 2000, p. 259.

⁸⁸ Le dernier combat, 27 septembre 1995, TF1.

trajet jusqu'à l'hôpital, ce qui lui vaut le commentaire de Monsieur Tatami : « Il a la chance d'avoir une infirmière comme toi ! »⁸⁹

Mis à part l'intérêt des héroïnes pour l'amour, le *care* et leur apparence, d'autres caractéristiques font la spécificité de l'héroïsme au féminin des magical girls guerrières, par rapport à celui des héros. Comme l'a noté Kazuko Minomiya⁹⁰, tandis que les superhéros sont concentrés exclusivement sur leur quête, les superhéroïnes, telles qu'elles sont dépeintes dans les séries magical girl, ont une vie emplies de plaisirs du quotidien. La quête n'est pas centrale, le combat ne dure parfois que quelques minutes à la fin de l'épisode et il est courant de voir les héroïnes faire des activités quotidiennes telles que aller en cours, faire du shopping, manger, passer des moments en famille ou entre amis, faire des activités ludiques. Ainsi, Bunny aime jouer à des jeux d'arcade et acheter des vêtements et des bijoux⁹¹, et on peut voir Lucie et Hannon faire du lèche-vitrine, manger une glace et se prendre en photo dans l'épisode 1 de *Pichi Pichi Pitch*⁹².

3) La faiblesse, une possibilité pour les héroïnes

Enfin, ce qui fait la particularité d'une héroïne, c'est qu'elle a des défauts et des failles. Selon Gladys L. Knight, contrairement aux héros masculins, les héroïnes peuvent parfois être représentées d'une manière qui sape leur force et leur pouvoir : par exemple, elles peuvent être sauvées par des hommes alors que les héros masculins se sauvent eux-mêmes et elles peuvent laisser transparaître leurs émotions⁹³. Dans *Sailor Moon*, Bunny collectionne les défauts – elle est gourmande et paresseuse, ses amies la qualifient de « pleurnicheuse » – et l'Homme masqué lui sauve souvent la mise durant les combats⁹⁴. Sakura apparaît comme une petite fille peureuse dans le premier épisode de l'*anime* éponyme : elle pousse des cris lorsqu'elle découvre les cartes de Clow, elle refuse d'être la chasseuse de cartes car elle a trop peur et, quand elle arrive finalement à capturer sa première carte, elle fond en larmes parce qu'elle était « sûre de n'avoir aucune chance »⁹⁵.

⁸⁹ Dorothée matin : émission du 11 janvier 1989, TF1.

⁹⁰ ALLISON Anne, *op.cit.*, 2000, p. 269.

⁹¹ Club Dorothée vacances : [programme du 13 février 1995], TF1.

⁹² *Pichi Pichi Pitch*, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010], Canal J.

⁹³ KNIGHT Gladys L., *op. cit.*, Preface, p. x.

⁹⁴ ALLISON Anne, *op.cit.*, 2000, pp. 270-272.

⁹⁵ Sakura et le livre magique, 31 janvier 2001, M6.

De façon générale, les magical girls peuvent avoir des échecs et reçoivent à de nombreuses reprises une aide extérieure, que ce soit celle de leur père, d'un prétendant ou d'un ami. Dans le dernier épisode de *Shugo Chara*, Amu se fait sauver à deux reprises par Ikuto et Tadase⁹⁶, dans l'épisode 33 de *Mew Mew Power*, le prétendant de Kiki vient lui porter secours alors qu'elle est retenue prisonnière⁹⁷. Dans *Chocola et Vanilla*, lorsque Chocola se retrouve dans un combat contre Pierre ou des ogres, elle se retrouve toujours en difficulté et c'est la plupart du temps parce qu'elle reçoit de l'aide d'un personnage masculin (ses amis Houx et Saule, Pierre lorsque celui-ci tombe amoureux d'elle) que l'issue du combat est positive⁹⁸. C'est grâce à l'aide magique de leurs pères respectifs que Gigi parvient à sauver le monstre du Loch Ness dans l'épisode 33 de *Gigi*⁹⁹ et que Sally parvient à chasser les nuages qui cachent la pleine lune dans l'épisode 4 de *Sally la petite sorcière*¹⁰⁰. Sans cette aide extérieure, les jeunes héroïnes se retrouveraient en échec. Un échec que l'on peut constater dans certains épisodes, comme dans celui de *Makko* où la jeune fille ne parvient pas à sauver un arbre qui protège un village d'une inondation. L'épisode se termine sur cet échec dû à la trop grande confiance que Makko a en l'humanité¹⁰¹.



Image tirée du dernier épisode de *Shugo Chara* (2 juillet 2013, Télétoon +)

Du fait de leurs défauts et de leurs failles, les héroïnes apparaissent comme plus humaines, plus réelles, aux yeux des téléspectateurs qui apprécient cela. Selon Kazuko Minomiya, *Sailor Moon* propose un portrait plus équilibré de l'héroïsme que le standard masculin, concentré sur sa quête, sans défauts et faiblesses, prêt à tout

⁹⁶ La nuit des vœux, 2 juillet 2013, Télétoon +.

⁹⁷ Le prétendant de Kiki, 9 mai 2010, Télétoon.

⁹⁸ Rendez-vous risqué à l'aquarium, 2 novembre 2007, Canal J. Les larmes de l'amitié, 26 août 2008, Canal J.

⁹⁹ Club Dorothée : émission du 24 mars 1988, TF1.

¹⁰⁰ Dorothée samedi : émission du 5 janvier 1991, TF1.

¹⁰¹ Dorothée matin : émission du 14 février 1990, TF1.

sacrifier pour son travail de superhéros et dont on attend qu'il le fasse¹⁰². Par l'influence mutuelle entre la féminité et le superhéroïsme, la série présente donc un nouveau type de superhéros et un nouveau type de femme, et elle est commercialisée comme telle : en tant que superhéros, Sailor Moon est plus douce et humaine, et en tant que fille, elle offre un modèle nouveau et positif pour les téléspectatrices et les téléspectateurs, un modèle de fille qui, tout en étant intéressée par son apparence et l'amour, est épanouie, indépendante, forte¹⁰³.

L'héroïsme des magical girls est donc influencé par les représentations collectives de la féminité qui le définissent par rapport à l'héroïsme masculin. L'héroïne est souvent amoureuse, préoccupée par son apparence, belle voire sexualisée¹⁰⁴, elle est souvent investie du soin d'autrui, elle a des faiblesses et peut échouer sans aide extérieure... Ces caractéristiques se combinent à des qualités héroïques, traditionnellement attribuées aux hommes, que sont le courage et la force, en particulier chez les magical girls guerrières. Dans les séries magical girl où le combat n'est pas un élément fondamental de l'intrigue, l'héroïsme se fonde moins sur la force que sur la bienveillance et l'altruisme, des qualités connotées féminin. Le genre produit donc des héroïsmes sexués. Peu étonnant alors que l'on trouve une persistance des stéréotypes de genre dans les séries magical girl.

¹⁰² ALLISON Anne, « Fierce flesh : sexy schoolgirls in the action fantasy of Sailor Moon », IN : ALLISON Anne, *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 135.

¹⁰³ ALLISON Anne, *art.cit.*, 2000, pp. 273-274.

¹⁰⁴ Pour un développement de cet aspect des magical girls, voir Partie II, Chapitre 6.

Chapitre 5 : La force d'inertie des stéréotypes de genre dans les séries animées magical girl

I. La mise en avant des codes de la féminité : une esthétique, des stratégies marketing et des stéréotypes bien ancrés

Les magical girls sont la plupart du temps fortement sexuées en ce que leur corps, leur caractère, leurs pratiques portent la marque de la féminité, voire de l'hyperféminité, ce qui correspond aussi bien à une esthétique et des stratégies de la part des producteurs et des diffuseurs qu'à une persistance des représentations traditionnelles de la féminité. Le sexe – et les représentations qui l'accompagnent – est une composante importante de la magical girl : après tout, le nom du genre, « magical girl », insiste tout à la fois sur l'aspect « magie » que sur l'aspect féminin.

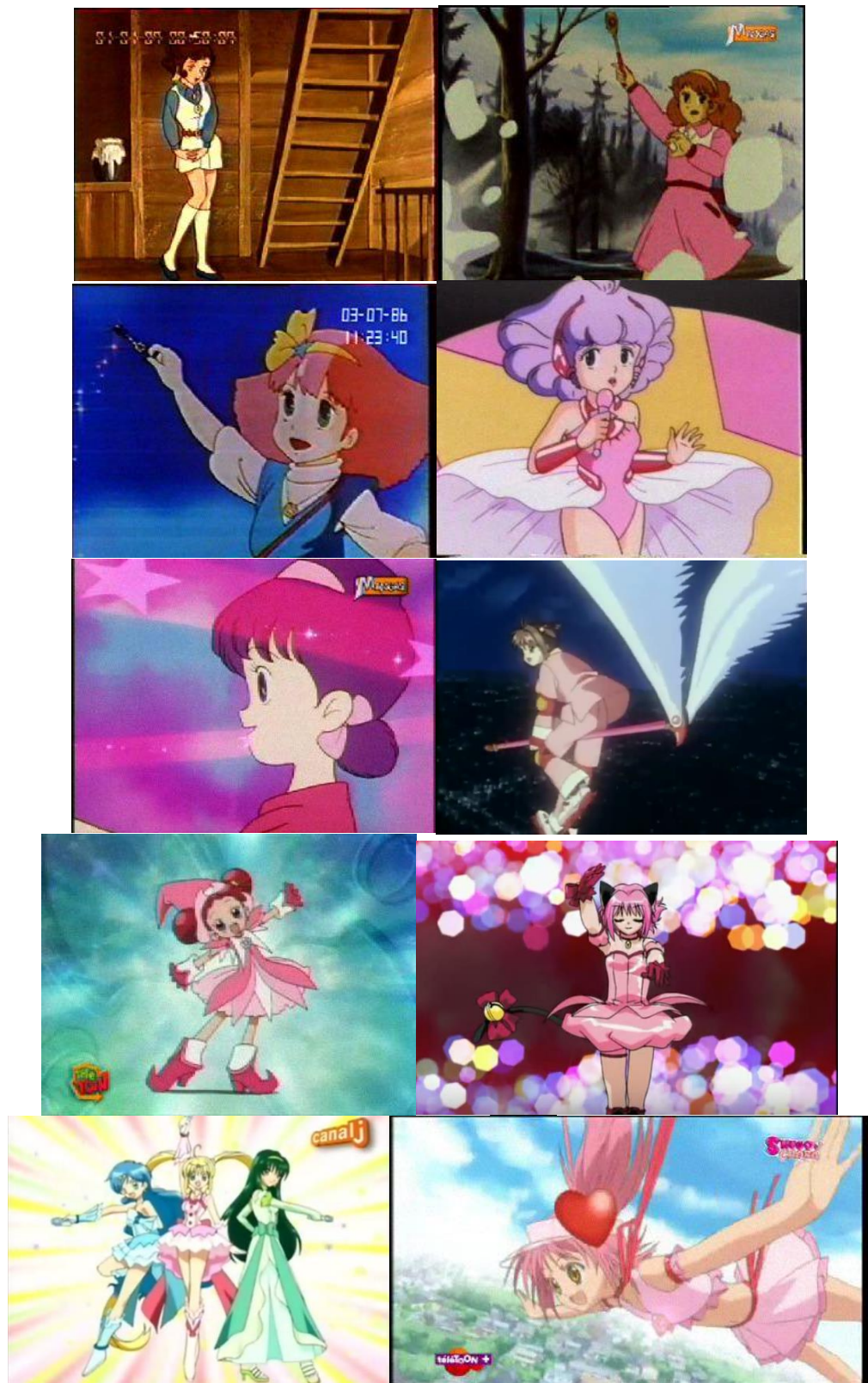
1) Des fleurs, du rose et des jupes : les marqueurs visuels de la féminité dans le contexte esthétique et commercial du *shôjo* et du *kawaii*

Le corps des magical girls est, en général, fortement féminisé : les jeunes filles portent presque exclusivement des jupes – vêtement traditionnellement féminin¹ – mais aussi des bijoux, des vêtements et accessoires ornés de nœuds, de fanfreluches, de froufrous, voire de cœurs. Les héroïnes de *Sailor Moon* portent des boucles d'oreille, marque de coquetterie plutôt rare au Japon². Les couleurs des tenues, et parfois de la chevelure, des magical girls sont variées et vives, avec une récurrence du rose, couleur féminine par excellence³. Par exemple, le rose caractérise les cheveux et la jupe de Gigi, la queue de sirène de Lucie, les cheveux et la tenue de Dorémi, d'Amu et de Zoey, la robe de Lalabel. Alors que dans le manga, Chocola et Vanilla ont une robe noire de sorcière, les producteurs du dessin animé les ont affublées de robes respectivement rose et violette. Parfois, les magical girls ont une importante garde-robe, c'est particulièrement le cas de Creamy qui multiplie les tenues à fanfreluches et couleur rose pastel à chacun de ses concerts et de Sakura qui change de tenue de combat à chaque épisode.

¹ Voir BARD Christine, *Ce que soulève la jupe : Identités, transgressions, résistances*, Paris, Editions Autrement, coll. « Mutations », 2010, 170 p.

² NATSUKAZE Nagaru, « Sailor Moon », *AnimeLand*, n° 10, avril 1993, p. 19.

³ Voir PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, C. Bonneton, 1999, 255 p.



Du rose et des jupes : *Makko* (1^{er} janvier 1990, TF1), *Lalabel* (29 janvier 2004, Mangas), *Gigi* (3 juillet 1986, TF1), *Creamy* (17 juin 1995, TF1), *Caroline* (22 juin 2008, Mangas), *Sakura* (31 janvier 2001, M6), *Magical Dorémi* (29 octobre 2008, Télétoon), *Mew Mew Power* (31 août 2005, France 3), *Pichi Pichi Pitch* (15 mai 2011, Canal J), *Shugo Chara* (4 septembre 2012, Télétoon +).

L'environnement et les accessoires magiques des petites magiciennes sont aussi très genrés. Leur chambre et leur cadre de vie sont souvent roses⁴. Les objets qui leur permettent d'activer leurs pouvoirs, quand ils ne consistent pas en une traditionnelle baguette, appartiennent à l'univers féminin : c'est souvent un collier ou un pendentif, comme celui en forme de cœur de Chocola, et un poudrier pour Caroline. On peut retrouver le sceau de la féminité jusque dans la façon dont se manifestent leurs pouvoirs. Dans la plupart des *anime*, la magie est symbolisée par des scintillements, étincelles et paillettes. Dans *Chocola et Vanilla*, deux sorts que Chocola lance s'appellent « Pluie d'étoiles » et « Tempête de fleurs », ce qui lui vaut d'ailleurs la moquerie de Pierre dans l'épisode 28 : « Des fleurs et de la lumière ? Oh, seule une fille peut lancer ce genre d'attaque ! »⁵ La remarque montre que les fleurs et les paillettes sont rattachées à la féminité.

Cette mise en avant de ce qui est culturellement considéré comme féminin (la jupe, le rose, les bijoux, les fleurs, les paillettes...) relève en premier lieu d'une esthétique, propre aux productions *shôjo*. Les conventions du *shôjo* manga sont mises en place à partir de la fin des années 1960, lorsque les mangas destinés aux filles ne sont plus écrits et dessinés par des hommes mais, de plus en plus, par des femmes qui développent leur propre style : les personnages ont de très grands yeux constellés d'étoiles et de paillettes, les fonds sont abstraits et fleuris, les attributs sexuels des héroïnes sont atténués – la poitrine est à peine esquissée, et recouverte de moult nœuds et rubans...⁶ A cette esthétique, s'ajoute à partir des années 1980 le style *kawaii* – concept « extrême » de féminité et d'innocence enfantine dont l'esthétique daterait du théâtre Takarazuka⁷ – qui repose sur ce qui est rond, coloré, évocateur de l'enfance⁸.

⁴ Par exemple, les murs de la chambre de Sakura sont roses et le café dans lequel travaillent les Mew Mew est aussi entièrement rose et orné de plusieurs cœurs.

⁵ Rendez-vous risqué à l'aquarium, 2 novembre 2007, Canal J.

⁶ SHIOKAWA Kanako, « Cute but Deadly », in: LENT John A. (dir.), *Themes and Issues in Asian Cartooning : Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, pp. 111-112.

⁷ PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunué, 2010, p. 183.

La compagnie de théâtre de Takarazuka est composée exclusivement de femmes. Ian Buruma évoque la prédominance du rose dans la ville de Takarazuka. Voir BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, p. 114.

⁸ PELLITTERI Marco, *op.cit.*, p. 177. Voir le chapitre 3 de ce mémoire pour une tentative de définition du *kawaii*.

Il nous semble que l'on peut voir cette évolution à travers les *anime* magical girl avec, au fur et à mesure, les visages et les yeux des héroïnes qui deviennent plus ronds, l'utilisation de davantage de couleurs vives, et notamment du rose.



Vers plus de rondeur et de rose au fil des décennies : 1970 – *Magique Tickle* (15 février 1991, TF1), *Le tour du monde de Lydie* (9 juillet 2004, Mangas) – 1980 – *Gigi* (24 mars 1988, TF1) – 1990 – *Sailor Moon* (13 février 1995, TF1) – 2000 – *Magical Dorémi* (14 octobre 2010, Télétoon), *Pichi Pichi Pitch* (30 août 2010, Canal J).

Il y a un lien entre l'esthétique *kawaii* et les codes graphiques du *shôjo*, du fait que les petites et jeunes filles sont le principal public auquel sont adressés à la fois les mangas et *anime shôjo* et les produits *kawaii*⁹, et parce que c'est *via* le *shôjo* manga que le *kawaii* est devenu une icône visuelle¹⁰. Dans les années 1960, le *kawaii* appartient à la sous-culture des petites filles au Japon : le terme décrit d'abord les petites filles elles-mêmes dans son acception traditionnelle – le mot se réfère à l'origine à ce qui est

⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰ LENT John A. (dir.), *op.cit.*, p. 7.

vulnérable et suscite la compassion, à savoir les enfants et les femmes – avant d’être un mot exclusivement utilisé par les filles pour exprimer certaines qualités jugées positives parmi elles. Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, le mot acquiert une grande popularité et devient un élément important de marketing pour les entreprises qui commercialisent des versions *kawaii*, « mignonnes », de leurs produits¹¹. Peu à peu, le *kawaii* sort de la sous-culture des petites filles et du *shôjo* pour devenir un élément fondamental de la culture japonaise et de la culture de masse, par ce que Sophie Kinsella définit comme une universalisation d’une culture féminine promulguée par des filles et des jeunes femmes¹².

Le fait que les séries magical girl insistent sur l’univers féminin doit donc beaucoup à l’existence de mangas et *anime* spécifiquement destinés aux filles avec l’avènement du *shôjo* qui est un contributeur décisif à l’émergence du style *kawaii* et à la consommation de masse de tout ce qui est considéré comme mignon¹³. Les *character designers* se nourrissent de ces conventions graphiques et perpétuent leur utilisation, comme Akemi Takada, *character designer* de Creamy de la série éponyme, qui déclare lors de ses nombreuses interviews accordées à *AnimeLand* qu’elle aime dessiner des personnages et des univers féminins pour les filles, des personnages doux et gentils, et qu’elle travaille surtout avec des couleurs pastel¹⁴. Par cette esthétique « girly », les producteurs d’*anime* cherchent à cibler et attirer un public de petites et jeunes filles. C’est aussi une stratégie marketing pour développer ensuite le merchandising autour de la série, avec la mise en vente d’accessoires et d’objets dérivés du dessin animé et attractifs pour les petites filles. Le design des accessoires des magical girls se doit donc d’être *kawaii* pour se vendre auprès des petites filles qui apprécient ce style¹⁵. Notons que les diffuseurs peuvent reproduire cette mise en avant du féminin, comme Mangas qui, pendant un temps, diffusait les séries magical girl et autres dessins animés destinés aux filles dans une tranche horaire nommée « Le Royaume des filles », puis « Kooki manga », en jouant également avec les marqueurs visuels de la féminité.

¹¹ SHIOKAWA Kanako, *art.cit.*, pp. 95-98.

¹² PELLITTERI Marco, *op.cit.*, pp. 183-193.

¹³ LENT John A. (dir.), *op.cit.*, p. 7.

¹⁴ GINER Pierre, « Interview Akemi Takada », *AnimeLand*, n°36, octobre-novembre 1997, p. 24. SUPERBIE Diane, « Portrait Akemi Takada », *AnimeLand*, n°40, avril 1998, pp. 45-46. MEKO, « Akemi Takada, Un character design laborieux », *AnimeLand*, n°113, juillet-août 2005, p. 74.

¹⁵ Pour un exemple de produits dérivés « kawaii », voir ceux de Creamy, *adorable Creamy* sur : creamymagicalworld.free.fr/goodies.html.

L'esthétique *shôjo* et *kawaii* que l'on retrouve dans les séries magical girl montre donc que ce sont ces éléments (jupe, rose, paillettes, bijoux...) précisément qui sont considérés comme étant féminins par la société japonaise. C'est d'ailleurs justement la caricature de la féminité qui est au cœur de la mode *kawaii*¹⁶, d'où la stratégie des producteurs de reproduire visuellement cette caricature dans les séries magical girl.

2) Des larmes, de la coquetterie et de la danse : représentations traditionnelles de la psyché et des pratiques féminines

Si la mise en avant des marqueurs visuels de la féminité révèle une esthétisation de ce qui est considéré comme féminin, les séries magical girl véhiculent également des stéréotypes sur la psyché féminine et sur les loisirs des petites filles et établissent des normes de genre à travers les intrigues et les discours des personnages.

Des études de sociologie ont démontré que les injonctions parentales étaient différentes selon le sexe de l'enfant, encourageant ou décourageant certains types de comportements selon qu'ils sont jugés conformes ou pas au sexe auquel l'enfant a été assigné¹⁷. Il a notamment été montré que les pleurs et les émotions étaient plus tolérées chez les filles que chez les garçons, que les filles étaient plus souvent incitées à utiliser leur temps libre seule et au sein de la sphère domestique (lecture, pratique d'un instrument de musique, écoute musicale, activités d'embellissement corporel)¹⁸, et qu'elles étaient orientées vers des pratiques sportives en lien avec l'esthétique ou les animaux, qui valorisent la grâce (gymnastique, danse, natation, équitation)¹⁹, tandis que les garçons sont davantage orientés vers des sports fondés sur la combativité et l'esprit d'équipe dans les classes populaires (sports collectifs, sports de combat) et valorisant le contrôle de soi et des qualités stratégiques dans les classes supérieures (tennis, golf)²⁰. En outre, certains traits de caractère sont genrés, par exemple parmi les

¹⁶ Voir GOMARASCA Alessandro, *Poupées, robots. La culture pop japonaise*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2002, 159 p.

¹⁷ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 127.

¹⁸ COURT Martine, « Corps de filles, corps de garçons : une construction sociale », cité dans BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op.cit.*, p. 129.

¹⁹ CROMER Sylvie, « Vie privée des filles et garçons : des socialisations toujours différentielles ? » cité dans *Ibid.* Voir aussi MONNOT Catherine, *Petites filles: l'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, 2013, pp. 153-163.

²⁰ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op.cit.*, p. 130.

caractéristiques traditionnellement attribuées au sexe féminin, on retrouve « passivité, douceur, coquetterie, confort, le goût du merveilleux, de la magie, de l'illusion »²¹. Les dessins animés magical girl font écho à ces tendances en ce qu'ils mettent en scène des personnages qui ont des attributs psychiques et des pratiques conformes à ce qui est attendu de leur sexe et en ce qu'ils contiennent parfois des discours normatifs sur le genre.

Les personnages féminins peuvent faire preuve de coquetterie et sont davantage préoccupés par leur apparence que les protagonistes masculins. Les filles sont intéressées par les vêtements, font du shopping, se maquillent²². Dans le premier épisode de *Shugo Chara*, Amu est embêtée car elle est allée se coucher sans se laver les cheveux, ce dont elle a « horreur », et elle regrette d'être habillée avec un style gothique punk par sa mère, car elle aimerait bien « porter des trucs à froufrous roses pour voir »²³ – elle aimerait donc être davantage féminine. L'oiseau Pipil, la seule femelle parmi les animaux qui accompagnent Gigi, égrène des conseils de beauté au fil des épisodes²⁴. Dans l'épisode 7 de *Cherry Miel*, M^{elle} Alphonsine se maquille en disant qu'une « femme doit être coquette »²⁵ – produisant ainsi un discours normatif sur le genre. A la fin de l'épisode 10 de *Mew Mew Power*, Zoey est impressionnée par Estelle parce qu'elle a battu Dren « toute seule et elle n'est même pas décoiffée ! »²⁶

L'expression des émotions et les larmes ne sont pas l'apanage des filles dans les mangas et les *anime* – les torrents de larmes y sont fréquents²⁷ – qui sont souvent appréciés justement car ils montrent et font ressentir des émotions²⁸. Manifester publiquement et sans retenue ses émotions est d'ailleurs valorisé au

²¹ RIEUNIER-DUVAL Sandra, « Publicité, dessins animés : quels modèles pour les filles? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, n° 1, 2005, p. 86.

²² Pour les héroïnes qui se coiffent et se maquillent, voir par exemple *Cherry Miel* (19 octobre 1988, TF1), *Caroline* (5 avril 1990, TF1), pour celles qui font du shopping, voir par exemple *Sailor Moon* (13 février 1995, TF1), *Pichi Pichi Pitch* (30 août 2010, Canal J), *Shugo Chara* (2 juillet 2013, Télétoon+).

²³ La naissance de *Shugo Chara*, 4 septembre 2012, Télétoon+.

²⁴ Par exemple, « Il faut se coucher tôt pour préserver sa beauté ». Club Dorothée vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

²⁵ Dorothée matin : émission du 19 octobre 1988, TF1.

²⁶ La cinquième *Mew Mew* ?, 3 octobre 2006, Télétoon.

²⁷ BOUSSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 319.

²⁸ Voir la lettre de Ludo, 15 ans, dans le courrier des lecteurs d'*AnimeLand*, n°18/19, juin 1995.

Japon, en tant que preuve de sincérité²⁹. Toutefois, dans les épisodes que nous avons visionnés, ce sont les personnages féminins qui sont plus enclins à crier et pleurer, et notamment à exprimer leur peur face au danger – ce qui est plutôt rare chez les héros masculins – comme Caroline qui crie à cause d’une araignée³⁰, Lydie qui a les larmes aux yeux car elle est émue face à la solidarité dont ont fait preuve d’autres personnages pour éteindre un incendie³¹, Sakura qui est effrayée lorsqu’elle découvre la magie des cartes de Clow et qui pleure à l’issue de sa première capture de carte³², Bunny qui crie et pleure de peur lorsqu’elle se retrouve face à son premier monstre³³, Vanilla qui a les larmes aux yeux de timidité lorsqu’elle se présente à sa nouvelle classe³⁴, Makko qui pleure de joie face à un garçon qui a compris sa bêtise et devient meilleur³⁵, etc.

Les pleurs peuvent même être un mode de résolution de l’intrigue : dans un épisode où Caroline est chargée par la reine du pays des miroirs d’arrêter un petit garçon qui veut faire exploser la Terre, Caroline retrouve le petit garçon et tente de l’arrêter par deux moyens sans succès : d’abord, par des arguments, ensuite en le soudoyant avec de la nourriture. Finalement, il accepte d’obéir à la petite fille quand celle-ci fond en larmes³⁶. Les larmes sont également un signe de la sentimentalité des petites héroïnes, comme dans l’épisode 12 de *Pichi Pichi Pitch* où Lucie pleure car elle pense que Kaito, le garçon qu’elle aime, n’éprouve rien pour elle³⁷.

Exprimer ses émotions ne signifie pas toutefois qu’être expansive soit valorisé dans les rapports hommes-femmes. Dans les rapports avec le sexe opposé, il semblerait qu’il sied aux filles de montrer de la réserve et de la timidité. Ainsi un garçon reproche à Makko de la série éponyme de s’être confiée franchement à lui en assénant « Une jeune fille ne doit pas être aussi directe »³⁸, et Chocola, spontanée, franche, directe, bavarde, parfois agressive, obtient moins de succès

²⁹ BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p. 156.

³⁰ Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

³¹ Une visite hors du commun, 25 décembre 2007, Mangas.

³² Sakura et le livre magique, 31 janvier 2001, M6.

³³ Club Dorothée vacances : [programme du 13 février 1995], TF1.

³⁴ Chocolat à la folie : 1ère partie, 29 octobre 2006, Canal J.

³⁵ Club Dorothée Noël : émission du 26 décembre 1989, TF1.

³⁶ L’extraterrestre, 21 juin 2008, Mangas.

³⁷ Cœurs entrelacées (*sic*), 24 octobre 2010, Canal J

³⁸ Dorothée matin : émission du 17 janvier 1990, TF1.

auprès des garçons que Vanilla, douce, modeste, réservée, timide, n'élevant pas la voix. Dans le premier épisode de *Chocola et Vanilla*, les garçons de la classe des deux petites filles trouvent Vanilla « mignonne » – et en effet, sa vulnérabilité et sa docilité font partie du « kawaii », et donc de la féminité – et Chocola « plutôt mauvais genre », ce que Chocola ne comprend pas car, dans le monde d'où elle vient, ce sont les filles comme elle qui plaisent³⁹. Les deux héroïnes sont présentées comme des personnages positifs, mais la comparaison de la façon dont sont considérées Chocola et Vanilla dans le monde des humains permet de voir quel est l'idéal féminin toujours prégnant au Japon : la politesse, la docilité, la discrétion, la douceur, la réserve, bref toutes les qualités qui sont traditionnellement attribuées aux femmes et qui sont recherchées chez une femme au Japon⁴⁰. La gentillesse et la douceur sont valorisées par les multiples compliments qui vont dans ce sens de la part des personnages à l'égard des petites héroïnes⁴¹. Dans un épisode de *Magique Tickle*, le professeur n'hésite pas à dire à la rentrée que ce qu'il attend de la part des filles, c'est qu'elles soient de gentilles personnes⁴².

Un autre trait traditionnellement attribué au sexe féminin est la grâce⁴³, une qualité valorisée dans le discours et les images des *anime* magical girl. Les héroïnes de *Mew Mew Power* répètent comme un slogan « Le style Mew Mew, la grâce Mew Mew ! », et dans l'épisode 10, lorsqu'Estelle Renée, la cinquième fille de l'équipe, se bat contre les ennemis, les autres admirent sa façon gracieuse de combattre (« on dirait presque qu'elle danse ! »)⁴⁴. Les métamorphoses de certaines magical girls ont d'ailleurs cette particularité de ressembler parfois à des chorégraphies : les Sailor guerrières et les Mew Mew semblent danser lorsqu'elles se transforment de même que Gigi dont la métamorphose est semblable à une performance de gymnastique rythmique avec un ruban. Les nombreuses esquives des héroïnes face aux attaques des ennemis sont aussi gracieuses.

³⁹ Chocolat à la folie : 1ère partie, 29 octobre 2006, Canal J.

⁴⁰ BUISSON Dominique, *Le Corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, pp. 51-57.

⁴¹ Par exemple dans *Gigi*, Midi les Zouzous : [programme du 5 avril 2007], France 5 et *Magical Dorémi*, Dorémi joue les mamans, 26 décembre 2011, Télétoon +.

⁴² Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991.

⁴³ BUISSON Dominique, *op.cit.*, pp. 51-57.

⁴⁴ La cinquième Mew Mew ?, 3 octobre 2006.



Première image tirée de l'épisode 16 de *Gigi* (3 juillet 1986, TF1), deuxième image issue de l'épisode 13 de *Mew Mew Power* (31 août 2005, France 3). Dernières images extraites de l'épisode 75 de *Sailor Moon* (29 mars 1995, TF1).

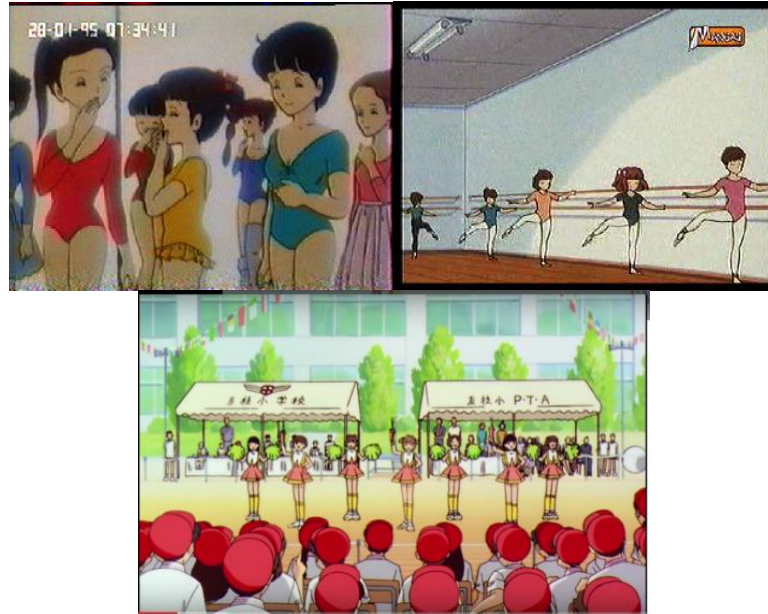
La danse est d'ailleurs un loisir pratiqué par certaines héroïnes. Activité souvent proposée dans tous les milieux sociaux par les mères aux filles, elle est considérée comme « un moyen privilégié d'incorporation d'une *hexis* corporelle féminine, en permettant conjointement l'apprentissage du « contrôle » et de la « grâce » » selon Christine Mennesson⁴⁵. Dans *Sakura, chasseuse de cartes*, Sakura est pom pom girl et majorette⁴⁶ et Sally et Yû suivent chacune un cours de danse classique lors d'un épisode de *Sally, la petite sorcière* et de *Creamy, adorable Creamy*⁴⁷. Les parents de Yû sont d'ailleurs satisfaits que leur fille prenne des cours de danse car cela lui permettra de se faire des copines : en effet, au début de l'épisode, le père de la petite fille avoue qu'il est un peu inquiet qu'elle n'ait que des amis masculins. La danse est donc explicitement définie comme une pratique féminine. On remarque d'ailleurs que lors de ces scènes où les jeunes héroïnes, Sakura, Yû et Sally, dansent, l'ensemble des personnages pratiquant la danse sont de sexe féminin, de même que, lorsqu'on voit des scènes dans les séries magical girl où des enfants jouent au football ou au basket, ce sont tous des garçons⁴⁸.

⁴⁵ MENNESSON Christine, « Socialisation familiale et investissement des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives », cité dans BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op.cit.*, pp. 130-131.

⁴⁶ Sakura et le livre magique, 31 janvier 2001, et Sakura et le champion de sport, 20 juin 2001.

⁴⁷ Voir Une étoile parmi tant d'autres, 27 juillet 2007, pour *Sally* et Club mini : [programme du 28 janvier 1995] pour *Creamy*.

⁴⁸ Par exemple des garçons qui jouent au football dans *Lalabel* (24 novembre 2003), *Shugo Chara* (27 septembre 2013), *Magique Tickle* (5 mars 1991), et des garçons qui jouent au basket soutenus par des pom pom girls toutes de sexe féminin dans *Makko* (26 décembre 1989).



La danse, une pratique très féminisée : *Creamy* (28 janvier 1995, TF1), *Sally* (27 juillet 2007, Mangas), *Sakura* (20 juin 2001, M6).

Les petites et jeunes filles des *anime* magical girl ont donc des loisirs conformes à leur identité de genre. Catherine Monnot a étudié les jeux féminins liés au monde de la chanson pop et montré que les petites filles françaises des années 1990 et 2000, du moins celles issues des milieux populaires, chantent et dansent souvent ensemble, font des « classeurs de stars » qui compilent articles, photos et posters de chanteurs et chanteuses, jouent avec des poupées présentées dans des activités de chant et de danse⁴⁹... Les séries magical girl font écho à ces pratiques, en montrant des petites filles qui dansent et chantent pour le plaisir⁵⁰ et sont fans de stars⁵¹, voire en mettant le chant et la musique au centre de la série comme dans *Pichi Pichi Pitch* où les sirènes combattent les ennemis en chantant, *Creamy* où la petite magicienne se transforme en star de la chanson dont on suit la carrière naissante ou encore *Magical Dorémi* où les objets magiques sont des instruments de musique.

Que ce soit sur le plan esthétique ou narratif, que ce soit dû à des stratégies commerciales (donc délibéré) ou à des stéréotypes de genre (donc pas nécessairement délibéré), les *anime* magical girl sont fortement genrés et insistent sur la féminité des personnages.

⁴⁹ MONNOT Catherine, *op. cit.*, p. 25 et p. 51.

⁵⁰ Par exemple dans *Magique Tickle* (15 février 1991) et *Sally* (22 décembre 1990).

⁵¹ Dans l'épisode 10 de *Mew Mew Power* (3 octobre 2006), Corinne est fan de la top model et chanteuse Estelle Renée Roberts : elle connaît tout sur elle, rêve de lui ressembler et achète tout ce qui la concerne.

II. Entre changements dans la représentation de la famille et persistance des rôles sociaux de sexe entre les années 1970 et les années 2010

Les séries magical girl montrent en général l'environnement familial de la petite magicienne. Comparer la représentation des mères et des pères dans chacune des séries permet de constater une évolution de la représentation du statut socio-professionnel de la mère relative aux changements de la société japonaise. Si les séries les plus anciennes, produites dans les années 1970 en ce qui concerne notre corpus, montrent une représentation traditionnelle de la famille japonaise – un couple hétérosexuel avec la mère au foyer et le père au travail – les séries les plus récentes font état des bouleversements du modèle familial japonais. Cependant, les dessins animés restent la plupart du temps normatifs en ce qui concerne les rôles sociaux de sexe : de façon générale, la gestion du foyer et le soin des enfants sont toujours des tâches assignées aux femmes.

1) Le reflet de la hausse du travail féminin dans les séries : du cantonnement à l'espace domestique à l'entrée dans la sphère publique

La différenciation des rôles de sexe est particulièrement prégnante dans la société japonaise, mais c'est un phénomène relativement récent. Certains considèrent que la société japonaise a longtemps été matriarcale, et c'est à l'époque d'Edo, à partir du XVII^{ème} siècle, qu'est érigé en idéologie officielle le confucianisme qui conçoit le monde sur la base d'une différence entre les rôles, les idéaux de vie et les sphères de responsabilité des deux sexes et qui impose aux femmes trois principes d'obéissance : l'obéissance au père jusqu'au mariage, celle à l'époux après le mariage et celle aux fils pendant le veuvage. Cette idéologie n'est effective que dans les couches supérieures de la société, essentiellement chez les samourais – dans les classes plus basses, les hommes et les femmes sont relativement égaux – jusqu'à l'ère Meiji, à partir de 1868, où elle pénètre toute la société⁵². Le régime Meiji systématise la division entre les univers féminin et masculin et la soumission des

⁵² Voir le premier chapitre de BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, 258 p. IWAO Sumiko, *The Japanese woman: traditional image and changing reality*, New York, The Free Press, 1993, p. 5. BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p. 246.

femmes aux hommes à travers des textes normatifs comme le Code Civil de 1898, et les femmes sont assignées au rôle de « bonne épouse et bonne mère »⁵³. Tout au long du XX^{ème} siècle, la société japonaise repose encore sur cette norme de la division sexuée du travail qui fait des femmes les maîtresses de la sphère domestique et qui attribue aux hommes la sphère publique.

Les séries magical girl véhiculent cet héritage puisque la mère de l'héroïne apparaît la plupart du temps comme la personne chargée de s'occuper de l'entretien de la maison, de la cuisine et du soin des enfants, tandis que son père est présenté comme le *breadwinner*, celui qui travaille en dehors de la maison et pourvoit aux besoins de sa famille. Parmi les séries qui donnent à voir le couple des parents dans le monde réel⁵⁴, trois mettent en scène des mères au foyer (*Magique Tickle*, *Sailor Moon*, *Magical Doremi*), deux présentent des épouses qui assistent leur époux dans leur activité professionnelle (*Gigi*, *Creamy adorable Creamy*)⁵⁵ et deux donnent à voir des mères ayant une profession propre et autonome (*Caroline*, *Shugo Chara*). Quant aux pères, ils travaillent toujours à l'extérieur du foyer et ont des emplois valorisants pour la plupart : ils sont journalistes (*Sailor Moon*, *Caroline*, *Magical Doremi*), vétérinaire (*Gigi*), employé d'entreprise (*Magique Tickle*), professeur d'archéologie à l'université (*Sakura chasseuse de cartes*)⁵⁶, gérant d'une crêperie (*Creamy, adorable Creamy*), photographe (*Shugo Chara*).

Si l'on adopte une perspective diachronique, on peut constater une évolution : les mères sont davantage représentées comme ayant un métier et étant détachée de la sphère domestique dans les séries les plus récentes. Dans les séries des années 1970 et 1980, les mères sont femmes au foyer à temps plein (par exemple, *Makko* et *Magique Tickle*, respectivement produites en 1970 et 1978) ou bien toujours rattachées à la sphère domestique d'une manière ou d'une autre (par exemple, *Gigi* et *Caroline*, respectivement produites en 1982 et 1988). Dans *Makko*, la mère des

⁵³ MACKIE Vera C., *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment and sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Contemporary Japanese society », 2003, pp. 3-5.

⁵⁴ Le couple des parents apparaît dans *Makko la petite sirène*, *Gigi*, *Caroline*, *Sally la petite sorcière*, *Magique Tickle*, *Creamy adorable Creamy*, *Magical Doremi* et *Shugo Chara*. Mais les parents de Sally et ceux de Makko sont rois et reines. Nous les laissons donc de côté pour l'étude du statut professionnel des personnages.

⁵⁵ Dans *Gigi*, la mère de la petite fille tient le centre de soins des animaux dans lequel son époux exerce le métier de vétérinaire, dans *Creamy adorable Creamy*, les parents de Yu travaillent ensemble dans leur propre crêperie.

⁵⁶ Nous n'avons pas inclus ce dessin animé dans le compte des séries qui donnent à voir le couple des parents car la mère de l'héroïne est morte.

jumeaux, les amis de l'héroïne, n'a pas de profession. Dans *Magique Tickle*, la mère de Cheko et Tickle est mère au foyer, toujours montrée en tablier de cuisine. Lorsque l'on voit une mère qui doit gagner sa vie, celle du garçon Donta, dans l'épisode 4, c'est seulement parce que son époux est décédé, et elle a d'ailleurs besoin de l'aide de son fils⁵⁷.

La mère de Gigi travaille aux côtés de son mari dans un centre de soins pour animaux, mais tandis que son mari est toujours montré à l'extérieur pour soigner des animaux⁵⁸, elle est toujours montrée à l'intérieur du centre qui est situé en-dessous du foyer. La mère de Caroline est illustratrice de livres pour enfants – le fait que son métier soit en rapport avec les enfants n'est déjà pas anodin – ce qui lui permet de travailler dans le foyer familial : cet aspect est d'ailleurs mis en avant dans un dialogue du premier épisode entre Caroline et son amie Léa dans lequel Léa trouve que la mère de Caroline « a de la chance de pouvoir exercer un métier tout en pouvant rester femme au foyer », ce à quoi Caroline rétorque : « Le problème avec elle, c'est qu'elle n'aime pas faire le ménage, quant à la cuisine je ne préfère pas en parler ! »⁵⁹ L'idéal d'une femme mariée avec enfants présenté par cette série produite à la fin des années 1980 est donc celui d'une femme au foyer qui s'occupe des tâches domestiques. L'activité professionnelle d'une mère semble ne pas devoir empiéter sur le travail domestique qui reste son rôle, son devoir principal et qui constitue un problème s'il n'est pas bien fait. Il faut toutefois noter que cette série est un remake d'un dessin animé produit dans les années 1960, dans lequel la mère était une femme au foyer à temps complet et le père un capitaine de bateau absent la plupart du temps, ce qui reflétait le phénomène de « famille sans père » au Japon, à partir de l'après-guerre, relevé par Jean-Marie Bouissou⁶⁰. Il y a donc eu une évolution de la représentation de la mère entre les années 1960 et les années 1980. La représentation de la mère dans *Caroline* et le dialogue entre l'héroïne et Léa révèlent ainsi un moment de bascule où les femmes entrent de plus en plus sur le marché du travail mais sont toujours assignées à leur rôle de mère et gestionnaire du foyer.

⁵⁷ Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991, TF1.

⁵⁸ Dans le premier épisode, le père de Gigi part en Alaska soigner des ours polaires et déclare : « Mon métier de vétérinaire m'appelle à travers le monde. » Voir Club Dorothée vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

⁵⁹ Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

⁶⁰ BOUISSOU Jean-Marie, *op.cit.*, p. 247.

Les séries animées reflètent en effet une réalité du marché du travail japonais : depuis l'après-guerre jusqu'à nos jours, le taux de participation féminine au marché du travail est toujours resté inférieur au taux de participation masculine et trace une courbe en M car les femmes interrompent souvent leur carrière au moment où elles se marient et ont des enfants avant de reprendre le travail ensuite. La division du travail avec d'un côté, l'époux qui travaille en dehors de la maison, et de l'autre côté, l'épouse qui s'occupe de la maison, a été un phénomène classique jusque dans les années 1990. Cet arrangement devient moins commun ensuite avec une hausse régulière du taux de participation féminine au marché du travail japonais et le choix de plus en plus courant des femmes mariées de continuer à travailler, mais certaines femmes choisissent encore d'être femme au foyer à plein temps dans les années 2000⁶¹. On voit cette situation plurielle dans les séries magical girl à partir des années 1990 avec des dessins animés où il y a à la fois des mères au foyer et, de plus en plus, des mères qui ont une carrière autonome, menée en dehors du foyer et pouvant être prestigieuse. Dans *Sailor Moon*, la mère de Bunny n'a pas de profession, celle de Molly est médecin ; dans *Magical Doremi*, la mère de Doremi est mère au foyer mais celles de ses amies ont une profession ; dans *Sakura*, la mère de l'héroïne est morte – elle était mannequin avant son décès – et la mère de son amie Tiffany est PDG d'une entreprise multinationale⁶² ; dans *Shugo Chara*, la mère d'Amu est journaliste pour un magazine de mode.

Les interviews de femmes travaillant dans l'animation peuvent également être révélatrices au sujet du travail féminin. Par exemple, dans une interview donnée à *AnimeLand* en 1998, Akemi Takada, *character designer* de Creamy, parlait du nouveau dessin animé magical girl sur lequel elle avait été *character designer*, *Fancy Lala* (non diffusé en France), et disait qu'il se différenciait des autres séries magical girl car il abordait des sujets actuels comme les femmes qui travaillent et le divorce⁶³ ; preuve s'il en est que l'animation peut être

⁶¹ TACHIBANAKI Toshiaki, *The new paradox for Japanese women: greater choice, greater inequality*, Tōkyō, International House of Japan, coll. « LTCB International Library selection », 2010, pp. 13-15.

⁶² Dans la version française de l'épisode 1, il est dit que c'est son père qui est PDG d'une multinationale, ce qui n'est pas le cas dans la version japonaise. Simple erreur de traduction ? Peut-on y voir un lapsus révélateur de la difficulté de concevoir que ce soit une femme qui soit à la tête d'une grande entreprise ?

⁶³ RUCHET Sébastien, « Akemi Takada à Cartoonist », *AnimeLand*, n°42, juin 1998, p. 22.

considérée comme un miroir de la société. Quant à Naoko Takeuchi, l'auteure du manga *Sailor Moon*, à la question « Si vous n'étiez pas devenue dessinatrice, que feriez-vous aujourd'hui ? » posée lors d'une interview à *AnimeLand* en 1999, elle répond « Je serais femme au foyer (rires) »⁶⁴, un choix de vie toujours envisageable pour une femme au Japon malgré la hausse du travail féminin.

2) Des rôles sociaux de sexe toujours bien établis : l'accomplissement d'une femme dans la maternité

Bien que les séries animées reflètent d'une certaine façon les évolutions de la société japonaise, elles continuent toutefois à véhiculer les représentations traditionnelles des rôles sociaux de sexe, et en particulier des rôles parentaux, à travers les activités dans lesquelles sont montrées les figures parentales et certains discours des personnages. Même si les femmes travaillent plus qu'auparavant en dehors du foyer, leur rôle de gestionnaire du foyer et de mère est toujours fermement établi. Le soin des enfants reste une activité féminine et, d'une certaine façon, les séries animées semblent toujours enjoindre les petites téléspectatrices à devenir de « bonnes épouses et de bonnes mères ».

Les figures maternelles des séries magical girl sont presque toujours montrées en train de faire la cuisine, de servir le repas ou de tricoter, tandis que les pères apparaissent souvent comme partant au travail, travaillant, bricolant ou lisant le journal. Dans l'épisode 9 de *Magique Tickle*, Tickle est inquiète pour son père qui travaille beaucoup la semaine et doit bricoler le week-end, et décide de le faire évader de son quotidien fatigant et stressant par un voyage sur une île déserte⁶⁵.

⁶⁴ (DE) BEAULIEU Ségolène, « Naoko Takeuchi à Paris », *AnimeLand*, n°50, avril 1999, p.27.

⁶⁵ *Magique Tickle*, diffusé le 6 avril 1991, TF1.



La maman de Sally sert le repas et tricote dans l'épisode 2 (29 décembre 1990, TF1), celle de Bunny est montrée en tablier avec un ustensile de cuisine dans le premier épisode de *Sailor Moon* (13 février 1995, TF1), le père de Tickle bricole (Club Dorothée vacances : émission du 6 avril 1991, TF1), la mère de Gigi ne quitte jamais son tablier et sert le café tandis que son père lit le journal dans l'épisode 30 (28 août 2006, France 5). Sur les deux dernières images issues de l'épisode 2 de la saison 2 de *Magical Dorémi*, on voit la mère de Dorémi cuisiner tandis que son père lit le journal (26 décembre 2011, Télétoon +).

De plus, la figure paternelle est souvent du côté de la décision et de la transmission du savoir et la figure maternelle du côté du soin et des émotions. Par exemple, dans *Magical Dorémi*, on voit la mère de Dorémi prendre un bain avec sa fille et la coiffer dans l'épisode 2 de la saison 2, tandis que dans l'épisode 43 de la saison 1 consacré à l'amour paternel, lorsque les héroïnes évoquent leur relation avec leur père, ce qui ressort est l'aspect transmission de savoirs (apprendre à nager, à faire de la bicyclette...). L'autorité paternelle et l'émotivité maternelle semblent particulièrement présentes dans les séries les plus anciennes, par exemple dans le premier épisode de *Makko* où la personne qui donne des ordres à la jeune sirène, et notamment celui de ne pas monter à la surface, est le père et où la personne auprès de laquelle la sirène vient se confier sur ses sentiments est la mère⁶⁶, et dans le deuxième épisode de *Sally, la petite sorcière* où on voit la mère de Sally se languir de l'absence de sa fille et s'inquiéter pour la petite Polon qui a disparu tandis qu'on voit le père prendre des décisions pour retrouver Polon⁶⁷. Nous pouvons voir ce qui apparaît comme une résurgence de l'obéissance de la femme à son époux prônée par le confucianisme dans l'épisode 31 de *Creamy*, quand la mère de l'héroïne demande à son mari l'autorisation de prendre des cours de danse avec Yû⁶⁸. La figure maternelle n'est pas pour autant dépourvue d'autorité et du pouvoir de décision, notamment face à sa progéniture. Mais lorsque cette autorité s'exerce sur l'époux, elle est souvent traitée sur le mode comique, ce qui n'est pas vrai dans le cas inverse⁶⁹.

Les propos tenus par les personnages au sujet du travail féminin et des activités selon le genre peuvent aussi être révélateurs de l'assignation sexuée des rôles. Ces discours normatifs sur les rôles de genre se retrouvent dans les *anime* les plus anciens comme les plus récents. Nous avons déjà vu plus haut que dans le premier épisode de *Caroline*, le dialogue entre l'héroïne et son amie assigne clairement la figure maternelle à la cuisine et aux tâches ménagères. Dans un épisode de *Makko*, la série la plus ancienne de notre corpus (produite en 1970), la jeune héroïne cherche à savoir pourquoi son amie Martina manque

⁶⁶ Dorothee matin : émission du 8 novembre 1989, TF1.

⁶⁷ Dorothee samedi : émission du 29 décembre 1990, TF1.

⁶⁸ Club mini : [programme du 28 janvier 1995], TF1. Le passage n'est pas comique, contrairement aux passages où c'est la figure féminine du couple qui prend l'ascendant, voir Chapitre 6.

⁶⁹ Voir Partie II, Chapitre 6.

souvent les cours et elle apprend de la grand-mère de cette dernière que ses parents travaillent et n'ont donc pas le temps de s'occuper d'elle. Ce à quoi Makko répond : « Pour son père je comprends, mais sa mère travaille aussi ? »⁷⁰ Avoir une profession qui empêche de consacrer du temps à l'éducation et au soin de ses enfants est ainsi considéré comme normal pour un père mais comme étonnant pour une mère. Dans l'épisode 40 de la série la plus récente de notre corpus *Shugo Chara* (produite en 2007), est évoquée la difficulté d'élever un enfant pour un couple dont les deux membres travaillent en dehors de la maison. Les deux parents de Rima, une amie de l'héroïne, ont un emploi. Le jour où la petite fille manque de se faire kidnapper, son père et sa mère se disputent quant à savoir lequel est responsable. Le père lance : « Le devoir d'une mère est de s'occuper de ses enfants, c'est toi qui devais y aller [la chercher à l'école] ! »⁷¹. La phrase sous-entend que le soin des enfants est le domaine exclusif de la mère. Même dans des séries très récentes, la représentation des rôles sexués traditionnels dans le couple marié avec enfant reste donc tenace.

D'une façon générale, il semblerait que le destin des petites héroïnes soit de se marier et de devenir mères, ce qui est peu étonnant dans une société où « pour être pleinement considérée en tant que femme, il faut être une mère mariée »⁷² et où la figure maternelle est si importante que, dans les relations hommes-femmes au Japon, on a l'impression que chaque femme est une mère et chaque homme est un fils, selon Ian Buruma⁷³. Nous avons déjà vu qu'une partie des séries magical girl de notre corpus se terminait sur un mariage plus ou moins explicite et que les héroïnes se différenciaient des héros par des comportements relevant du *care*⁷⁴. Le mariage est toujours vu sous un jour positif, c'est quelque chose dont rêvent volontiers les petites et jeunes filles. Caroline demande en premier lieu à être transformée en jeune mariée lorsqu'elle obtient le poudrier magique⁷⁵, le rêve de Misaki, une camarade de classe d'Amu, est de se marier avec la personne qu'elle aime dans l'épisode 8 de *Shugo*

⁷⁰ Club Dorothée Noël : émission du 1er janvier 1990, TF1.

⁷¹ La trahison , 12 avril 2013, Télétoon+.

⁷² BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, p. 38. La traduction est la nôtre. Voir aussi IWAO Sumiko, *The Japanese woman: traditional image and changing reality*, New York, The Free Press, 1993, 304 p.

⁷³ BURUMA Ian, *op.cit.*, p. 19.

⁷⁴ Voir Partie II, Chapitre 4.

⁷⁵ Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

*Chara*⁷⁶, Dorémi rêve la nuit de son prince charmant dans l'épisode 25 de *Magical Dorémi*⁷⁷. Quant à Yû, dans l'épisode 31 de *Creamy*, ayant à écrire une composition sur ce qu'elle fera quand elle sera adulte, elle écrit qu'elle a souvent changé d'avis sur ce qu'elle voulait faire plus tard (pompière, hôtesse de l'air...), mais qu'il y a un désir en elle qui ne changera jamais : « je souhaite devenir un jour la plus adorable des épouses. »⁷⁸ Le mariage est critiqué quand il est arrangé – un thème qui peut sembler étrange en France mais pas au Japon où les mariages arrangés sont toujours pratiqués – comme dans l'épisode 33 de *Mew Mew Power*⁷⁹ ou l'épisode 12 du *Monde enchanté de Lalabel* où, face à son entourage qui approuve les mariages arrangés – son amie Praline affirme qu'elle n'est pas romantique et que son mariage sera arrangé par ses parents – Lalabel s'érige en défenseur du mariage d'amour⁸⁰.

Les séries magical girl apprennent en outre aux jeunes téléspectatrices à être de « bonnes mères ». Dans l'épisode 31 de *Creamy* que nous avons évoqué plusieurs fois, lorsque le père de la petite Yû s'inquiète qu'elle n'ait que des amis masculins, la mère lui répond :

Mère : C'est de faute tu sais mon chéri, depuis qu'elle est toute petite, tu lui apprends des jeux de garçons (...) A force de l'influencer, tu en as fait un garçon manqué. Si j'ai bonne mémoire cette petite n'a pas joué à la poupée une seule fois dans sa vie.

Père (rire) : Ne t'en fais pas, elle se rattrapera le jour où elle aura des enfants.⁸¹

Ce dialogue évoque clairement la socialisation de genre : les enfants apprennent et incorporent leur identité de genre à travers des pratiques sexuées comme les jeux. Les jouets destinés aux garçons évoquent le transport et l'extérieur, et ceux destinés aux filles évoquent l'univers domestique et le soin

⁷⁶ La rivale, 27 septembre 2013, Télétoon +.

⁷⁷ Un garçon mystérieux, 14 octobre 2010, Télétoon.

⁷⁸ Club mini : [programme du 28 janvier 1995], TF1.

⁷⁹ Le prétendant de Kiki, 9 mai 2010, Télétoon.

⁸⁰ Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas.

⁸¹ Club mini : [programme du 28 janvier 1995], TF1.

des enfants ⁸². Ce dialogue nous montre l'importance des instances socialisatrices que sont, en premier lieu les parents, et les pairs. Le lien entre le jouet et l'apprentissage de rôles sociaux de sexe est clairement mis en évidence par ce dialogue : les enfants jouent à l'adulte avec leurs jouets, et les jouets pour filles leur apprennent à être des mères. De même, on peut considérer que les séries animées, un autre « agent périphérique de socialisation »⁸³, apprennent aux téléspectatrices à être mères, d'abord par des discours normatifs comme le dialogue que nous venons de citer – la maternité y est posée comme une évidence pour une fille – mais aussi à travers la façon dont sont représentées les héroïnes.

En effet, les jeunes magiciennes adoptent volontiers des comportements maternels vis-à-vis de personnages plus jeunes : Makko qui gronde sans cesse les jumeaux pour leurs bêtises, Sally qui donne une leçon à la petite Polon⁸⁴, Creamy qui en donne une au petit Makoto⁸⁵... Dans l'épisode 27 de *Chocola et Vanilla*, Chocola prend sous son aile un petit garçon, elle joue avec lui, dort avec lui car il ne veut pas dormir seul, lui lance un sort pour qu'il fasse de beaux rêves et confie à Vanilla qu'elle a l'impression que le garçon la considère comme « une seconde maman »⁸⁶. L'exemple le plus frappant de cette sorte d'éducation des jeunes filles (fictives et réelles) au rôle de mère est la série *Magical Dorémi*. Les apprenties sorcières que sont les héroïnes, âgées seulement d'une dizaine d'années, doivent élever chacune un bébé fée et, à partir de la deuxième saison, elles sont chargées par la reine des sorcières de s'occuper d'un bébé sorcière, Flora⁸⁷. Le deuxième épisode de cette saison est consacré à l'apprentissage des petites filles à devenir de bonnes mères, aidées par la mère de Dorémi qui leur enseigne les bons gestes et leur donne des conseils pour changer et nourrir le bébé dans le cadre d'une transmission mère-fille⁸⁸. Aucune place pour un homme dans cet épisode :

⁸² BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 136.

⁸³ Pour reprendre un terme d'Anne Dafflon Nouvelle, dans *Filles-garçons : Socialisation différenciée ?*, Grenoble, PUG, 2006, 399 p.

⁸⁴ Dorothée samedi : émission du 29 décembre 1990, TF1.

⁸⁵ Club mini : [programme du 29 avril 1995], TF1.

⁸⁶ Un petit cœur tout rouge, 29 juin 2007, Canal J.

⁸⁷ Naissance d'un bébé, 22 octobre 2008, Télétoon.

⁸⁸ Exemples de conseils : il faut stériliser le biberon et la tétine dans de l'eau bouillante à chaque utilisation, il faut mettre une goutte de lait sur son poignet pour vérifier sa température... Voir Dorémi joue les mamans, 26 décembre 2011, Télétoon +.

la personne qui se charge d'enseigner comment bien s'occuper d'un nourrisson est nécessairement une femme, mariée et déjà mère. A la fin de la « leçon », la mère de Dorémi laisse les petites filles se débrouiller pour aller préparer « un bon dîner », retournant ainsi à son propre rôle de maîtresse de maison. Dans une scène suivante, elle fait l'apologie de la maternité, en expliquant à Dorémi combien le fait d'avoir un enfant l'a comblée :

« Je peux te certifier que c'est toi qui as éclairé ma vie, te sentir là dans mon ventre c'est fou ce que ça m'a apporté. (...) Ce n'est pas le fait de mettre un enfant au monde qui fait de toi automatiquement une mère, tu deviens une vraie maman quand tu commences à élever ton enfant. »⁸⁹

On ne naît pas mère, on le devient, en somme. Et les séries animées, tout comme les jouets et d'autres « agents périphériques de socialisation », aident à le devenir, en incitant les filles à se préparer à leurs devoirs familiaux d'épouse et de mère.

A rebours de cet exemple extrême, il faut citer *Sakura*, seule série de notre corpus qui déconstruit la représentation traditionnelle des rôles parentaux. En l'absence d'une mère – celle-ci est décédée – le père s'occupe de l'entretien de la maison et du soin des enfants : on le voit par exemple préparer le petit déjeuner pour ses enfants avant de partir au travail dans le premier épisode⁹⁰. En aurait-il été de même si la mère avait été présente ? On peut en douter puisque, dans toutes les autres séries, l'on ne voit jamais le personnage du père faire des activités qui incombent à la mère dans le schéma traditionnel. L'image d'un père gestionnaire du foyer reste rafraichissante. S'ajoute à cela une répartition des tâches ménagères égalitaire entre les membres du foyer, quel que soit leur sexe : Sakura et son frère participent au travail domestique selon un planning rigoureux et, si l'un(e) ne peut accomplir une tâche un jour, il ou elle devra la rattraper plus tard.

A travers les dialogues, les intrigues comme les images, les *anime* magical girl font donc écho aux évolutions sociales, et notamment à la hausse du travail féminin, tout en renforçant les rôles sociaux de sexe.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Sakura et le livre magique, 31 janvier 2001, M6.

III. Des rapports de sexe inégaux qui restent marqués par l'infériorisation du féminin

Les rapports sociaux de sexe sont considérés comme un rapport hiérarchisé, un rapport de pouvoir⁹¹, dans lequel les valeurs liées au féminin sont déconsidérées par rapport à celles associées au masculin, à travers des concepts différents selon les courants d'études sur le genre⁹². Les séries *magical girl* ne déconstruisent pas ces rapports de pouvoir en faveur des hommes mais les perpétuent, en privilégiant les personnages masculins aux positions de pouvoir, en faisant des femmes des proies et des hommes des prédateurs et à travers des répliques sexistes où le féminin est dévalorisé.

Les figures masculines représentent le pouvoir, l'autorité. C'est vrai dans la famille (comme nous l'avons vu), mais aussi dans toute la société. Ainsi, même si le monde magique a une femme à sa tête, la reine Candy, dans *Chocola et Vanilla*, on ne sait pas très bien quel est son pouvoir réel face au sénat. Dans le premier épisode, c'est un comité du sénat qui choisit les candidates au titre de reine et il est composé exclusivement d'hommes⁹³. Dans le dernier épisode de *Caroline*, l'héroïne tente à plusieurs reprises de mettre fin à une guerre entre des chats et des chiens (tous mâles, probablement parce que la guerre est considérée comme une affaire d'hommes). Elle se transforme d'abord en chatte séductrice essayant de persuader le chef des chats d'arrêter la querelle – la séduction, mode d'action résolument estampillé féminin – mais échoue. Elle se transforme alors en chien puis en lion et ordonne la fin de la guerre, d'une voix grave quand elle est un chien et encore plus grave quand elle est un lion : l'autorité est vue comme nécessairement masculine⁹⁴. Les policiers, les militaires, les intellectuels sont souvent des hommes, par exemple dans l'épisode 33 de *Gigi* où des chercheurs réputés – un archéologue, un biologiste, un océanographe – cherchent à trouver l'origine d'un monstre marin puis l'armée essaie d'arrêter le monstre⁹⁵. Enfin, dans *Mew Mew Power*, si les guerrières sont des filles, ce ne sont

⁹¹ « Le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir » selon Joan W. Scott. Voir SCOTT W. Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 141.

⁹² « Domination masculine » pour Maurice Godelier et Pierre Bourdieu, « valence différentielle des sexes » pour Françoise Héritier, « patriarcat » pour Christine Delphy...

⁹³ *Chocolat à la folie* : 1ère partie, 29 octobre 2006, Canal J.

⁹⁴ *Caroline* : [émission du 21 novembre 2003], Mangas.

⁹⁵ *Club Dorothée* : émission du 24 mars 1988, TF1.

pas elles qui prennent les décisions, mais Elliot et Wesley, deux garçons qui ont réuni et guident les Mew Mew, les préviennent lorsque les ennemis attaquent et décident quand elles doivent agir.



La guerre, le savoir, le pouvoir, des attributs masculins : les deux premières images sont issues de l'épisode 33 de *Gigi* (24 mars 1988, TF1), la dernière du premier épisode de *Chocola et Vanilla* (29 octobre 2006, Canal J).

De plus, la vision du sexe féminin comme sexe faible imprègne les séries animées. Les femmes sont représentées comme étant des victimes, des proies, qui ont donc besoin d'être secourues et protégées. Les hommes sont représentés comme des prédateurs qui embêtent et harcèlent les femmes. Les scènes où des garçons embêtent, voire attaquent, des filles dans la cour de récréation sont récurrentes : Casimir et ses compères mettent une araignée sur Caroline pour lui faire peur⁹⁶, une jeune femme, Cléo, explique à Lalabel qu'elle aime Cesario parce qu'elle se faisait embêter à l'école et au lycée par des garçons et qu'il venait la secourir⁹⁷, Vanilla se souvient de son enfance et est reconnaissante envers Chocola qui la défendait contre les garçons qui l'embêtaient⁹⁸... L'épisode « Donta le petit tyran » de *Magique Tickle* centre son intrigue sur le garçon Donta qui bouscule et menace les filles. Tickle décide de lui tenir tête mais est figurée dans une position de victime : elle ne cesse de reculer tandis qu'il avance de façon menaçante vers elle tout en lançant une phrase qui

⁹⁶ Club Dorothee Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

⁹⁷ Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas.

⁹⁸ Rendez-vous risqué à l'aquarium, 2 novembre 2007, Canal J.

associe les filles à des « faibles » : « Moi je déteste les faibles et toutes les pimbêches qui se mettent à pleurnicher pour un oui ou pour un non. » Il lance son poing contre Tickle qui l'esquive, et qui réussit seulement à régler la situation en lançant une formule magique qui fait apparaître des ciseaux qui coupent les vêtements du garçon afin qu'il se retrouve en caleçon⁹⁹. C'est parce que Tickle maîtrise la magie qu'elle peut faire jeu égal avec Donta – sans cela elle ne serait qu'une proie, comme toutes les filles ordinaires.

La séduction masculine sous forme de harcèlement des femmes semble être un *topos* dans l'animation japonaise¹⁰⁰. Dans le dernier épisode de *Caroline*, la guerre entre les chats et les chiens a été provoquée par le fait qu'un chien et un chat se disputent la chatte Chipounette. Le chien John harcèle la petite chatte : il lui « fait la cour » (pour reprendre ses termes) en la poursuivant et en se jetant sur elle sans son consentement. Lorsque John et le chat Samson se battent à coup de « c'est ma Chipounette à moi », la chatte fait d'ailleurs remarquer « Vous pourriez peut-être me demander mon avis », soulignant ainsi l'absence de son consentement. Lorsque la guerre est déclarée entre les chats et les chiens, Chipounette se lamente : « Oh non, et dire que tout ça c'est de ma faute, c'est vraiment un crime d'être aussi jolie ! » Non seulement la femelle est réduite à sa beauté, mais en plus son apparence est rendue coupable, comme si cette beauté pouvait excuser le harcèlement des mâles à son égard et leur bêtise à se lancer dans une guerre. La valeur du consentement est donc niée et la culpabilité féminine n'est pas remise en question, elle est au contraire établie. A la fin de l'épisode, la situation est transposée pour Caroline pour qui deux garçons commencent à se battre¹⁰¹.

Ce type de scène est souvent dépeint de façon comique¹⁰², effaçant ainsi la gravité du harcèlement, voire de l'agression, que des personnages masculins imposent à des personnages féminins. On retrouve de telles scènes dans l'épisode 35 de *Creamy* où Jingle, le manager de Creamy, se travestit en femme pour suivre la jeune héroïne et se retrouve à être poursuivi par son propre père qui est séduit par la jeune femme, sans savoir que c'est son fils. Le père se fait insistant, attrapant le bras

⁹⁹ Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991, TF1.

¹⁰⁰ DULOT Benjamin, « Séduction made in Japan, Permis de séduire au masculin », *AnimeLand*, n°200, septembre-octobre 2014, p. 30.

¹⁰¹ Caroline : [émission du 21 novembre 2003], Mangas.

¹⁰² Sur le rôle ambivalent de l'humour, voir Partie II, Chapitre 6.

de son fils déguisé en femme qui proteste et fait bien comprendre son absence de consentement : « Oh vous me faites mal, laissez-moi partir ! » et « Je vous prie de me laisser tranquille ! »¹⁰³ Gigi, transformée en policière, se fait poursuivre par un homme subjugué par sa beauté qui insiste pour qu'elle l'arrête dans l'épisode 8 de la série éponyme¹⁰⁴, le prétendant de Kiki revient sans cesse à la charge malgré les refus de la petite fille dans l'épisode 33 de *Mew Mew Power*¹⁰⁵. Dans l'épisode 2 de *Magique Tickle*, une allusion à des attouchements est faite sur le mode du comique lorsque Tickle, entrée dans une classe de sciences, lance en hors-champ : « Hé, qui va m'adresser la parole le premier ? Pas ce vieux grincheux tout de même ! Oh lala non hihi vous me chatouillez, mais qu'est-ce que vous voulez monsieur ? Hahaha oh vous voulez juste danser, fallait le dire », avant que la caméra ne montre Tickle en train de danser avec un squelette qu'elle a enchanté pour qu'il danse avec elle¹⁰⁶.

Faire des personnages féminins les victimes de personnages masculins présentés comme des prédateurs permet parfois d'introduire des scènes stéréotypées où c'est un autre personnage masculin qui vient au secours de la fille, avec une perspective qui se veut romantique, dans un schéma traditionnel du couple où l'homme doit la protection à la femme. Ainsi, dans le premier épisode de *Pichi Pichi Pitch*, Hanon et Lucie se font harceler : elles se font aborder par deux garçons sur la plage qui les draguent ouvertement, et lorsqu'elles font comprendre qu'elles ne sont pas intéressées, l'un des garçons attrape Lucie par l'épaule en lançant « Hé, où tu vas beauté ? Je suis pas assez bien pour toi ? ». Kaito intervient alors en tordant le bras du garçon et en faisant fuir les deux prédateurs dont l'un s'excuse en disant qu'il ne savait pas que Lucie était sa copine – ici encore, la valeur du consentement n'est pas reconnue et c'est seulement parce qu'ils croient que Lucie sort avec Kaito que les garçons la laissent tranquille, comme si la femme était considérée comme la propriété d'un homme. La vision de l'homme, protecteur de la femme, est clairement explicitée dans l'épisode 12 de *Lalabel* : Cléo est amoureuse de Cesario car il la défendait et protégeait lorsqu'elle se faisait embêter par des garçons au lycée, et à la fin de l'épisode, il démontre son amour en accourant la sauver une nouvelle fois

¹⁰³ Club mini : [programme du 25 février 1995], TF1.

¹⁰⁴ Midi les Zouzous : [programme du 5 avril 2007], France 5.

¹⁰⁵ Le prétendant de Kiki, 9 mai 2010, Télétoon.

¹⁰⁶ Club Dorothee vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

lorsqu'elle se fait enlever¹⁰⁷. Le père de Cléo déclare d'ailleurs qu'il donnera sa fille en mariage à celui qui la sauvera, ce qui semble réactiver un schéma traditionnel où une femme est sous l'autorité de son père puis de son mari.

Enfin, l'infériorité des femmes par rapport aux hommes n'est pas seulement montrée à travers des scènes où la figure féminine est en position de proie, mais elle est aussi clairement énoncée dans des répliques sexistes de personnages masculins à l'encontre de personnages féminins. Ces garçons rabaissent les filles parce que ce sont des filles, elles sont dévalorisées sur la base de leur sexe, car le sexe féminin est considéré comme inférieur. Dans le premier épisode de *Gigi*, la petite héroïne s'est transformée en jockey pour monter le cheval d'un fermier et gagner une course afin que le fermier ne doive pas céder son ranch au personnage antagoniste. Alors qu'elle est en tête, elle se fait rattraper par un autre jockey qui lui lance : « Je ne me laisserai pas battre par une fille »¹⁰⁸ – perdre une compétition face à une femme semble être honteux pour un homme puisqu'il est censé être supérieur. Dans *Magique Tickle*, lorsque Tickle veut jouer au football, l'un de ses camarades, Donta, lui lance « Tu te débrouilles bien pour une fille », ce qui montre là encore l'infériorité supposée des filles pour une activité physique et notamment un sport considéré comme masculin. Avec sa célèbre répartie, Tickle ne se laisse pas faire et répond : « Toi aussi, pour une potiche ambulante ! »¹⁰⁹

Lydie fait face au même type de remarque dans l'épisode 27 du *Tour du monde de Lydie*. Engagée comme tutrice pour faire étudier un garçon en Suisse, elle se rend compte que Mickael n'a pas besoin de son aide puisqu'il a plus de connaissances qu'elle. La chatte Cathy lui dit qu'elle aurait dû utiliser sa clé magique. Là encore, la magie semble être l'unique recours pour une fille afin d'être sur un pied d'égalité avec un garçon, cette fois sur le plan de l'intelligence et des connaissances. Finalement, Lydie explique aux parents de Mickael qu'elle n'a rien à lui apprendre, mais le père la contredit : elle peut aider le garçon à se faire des amis. Les compétences relationnelles sont en effet davantage développées chez les petites filles, car on les incite davantage que les garçons à les développer pendant

¹⁰⁷ Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas.

¹⁰⁸ Club Dorothee vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

¹⁰⁹ Club Dorothee vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

l'enfance¹¹⁰. Mickaël rejette les conseils de Lydie, puis accepte finalement qu'elle lui apprenne à nager. Lorsque les enfants alentours découvrent que Lydie apprend à nager à Mickaël, ils se moquent de lui. Un garçon s'exclame en riant : « C'est la fille qui lui apprend ! », comme si, une fois encore, c'était honteux d'apprendre quelque chose – et d'autant plus d'acquérir une compétence physique – grâce à une fille¹¹¹.

Enfin, dans l'épisode 45 de *Creamy*, à la fin d'un épisode où un petit garçon a ravagé avec ses pouvoirs la salle de concert où chantait Creamy qui s'est chargée de l'arrêter, Charlie, l'ami de Yû, fait l'hypothèse que la catastrophe est due à une bombe placée dans les sous-sols. Yû trouve son hypothèse ridicule, ce qui met en colère Charlie qui la traite d'idiote. La mère de Yû rassure Charlie en lui rappelant que la petite fille ne s'y connaît pas en matière d'explosifs. Charlie se met à rire en disant : « C'est vrai, les filles, ça n'y connaît rien ! »¹¹². Ainsi, le garçon ramène l'ignorance de Yû en matière d'explosifs à son sexe et la généralise à tous les autres sujets de connaissances.

Les séries magical girl entérinent donc des stéréotypes de genre et reproduisent le système du genre et les rapports de pouvoir qu'il induit, plutôt qu'elles ne cherchent à déconstruire les stéréotypes et abolir le genre. En cela, elles véhiculent des représentations de la société japonaise à destination de jeunes téléspectateurs dont la socialisation de genre peut être influencée par ce genre de productions. Peut-on malgré tout voir en le genre magical girl une tentative de bouleverser les normes et les valeurs en faisant de filles des personnages forts, combattifs, autonomes, des héroïnes ?

¹¹⁰ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *op.cit.*, p. 138.

¹¹¹ Lydie institutrice, 30 janvier 2008, Mangas.

¹¹² Club mini : [programme du 29 avril 1995], TF1.

Chapitre 6 : Les magical girls : tentatives ambivalentes d'une émancipation féminine

En mettant en scène des jeunes filles actives, fortes, autonomes, parfois « garçons manqués », les *anime* magical girl semblent promouvoir une émancipation féminine et une déconstruction des représentations traditionnellement attribuées à la masculinité et à la féminité. C'est sans compter les ambivalences de cet *empowerment* féminin. Ainsi, il semblerait que plus les héroïnes empruntent des traits considérés comme masculins – se battre, par exemple – plus leur féminisation est mise en valeur, notamment à travers leur corps. Ce n'est peut-être pas un hasard si les magical girls guerrières sont aussi celles dont le corps est le plus féminisé et sexualisé. L'humour est aussi ambivalent : difficile à analyser, il peut tout aussi bien jouer un rôle subversif que normatif.

I. Quelques déconstructions des normes de genre : transgressions de genre et travestissement

Les séries magical girl mettent en scène des transgressions de genre en ce que certains personnages féminins adoptent des comportements, des goûts, des manières d'être socialement attribués à l'autre sexe, ce qui permet de jeter un « trouble dans le genre » plus ou moins grand et d'introduire des éléments subvertissant le système normatif du genre qui enjoint à chacun d'appartenir à un sexe et d'adopter des manières d'être conformes à ce qui est socialement attendu de son sexe¹. Les transgressions de genre étant habituellement plus tolérées pour les filles, c'est peut-être pour cette raison que l'on trouve bien peu de garçons efféminés dans les séries de notre corpus en comparaison des filles masculines.

Le « garçon manqué » est une figure récurrente des séries magical girl : soit c'est une amie de l'héroïne, soit c'est la magical girl elle-même, qui a des attitudes que la société qualifierait de masculines – les discours des autres personnages montrent d'ailleurs que ces attitudes sont perçues comme telles. Léa, l'amie de Caroline dans l'*anime* éponyme, adopte des comportements masculins dans la mesure où elle n'hésite pas à donner des coups et à entrer dans la bagarre : dans le premier épisode, elle défend Caroline lorsque

¹ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 9 et p. 131.
Pour l'expression « trouble dans le genre », voir BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la Découverte, 2006, 283 p.

celle-ci se fait embêter par Casimir et ses compères en allant mettre l'araignée que Casimir avait mis sur Caroline dans le col de celui-ci² ; dans l'épisode 12, elle pousse son petit frère par terre lorsqu'il l'ennuie et elle n'hésite pas à provoquer Casimir – « Tu es encore pire qu'un bon à rien, tu n'es qu'un minable, une grosse patate, une erreur de la nature, voilà ! (...) Tu veux te battre avec moi peut-être ? » – et à se battre avec lui³. Clarine, l'amie de la jeune magicienne dans *Le monde enchanté de Lalabel*, a quant à elle une apparence peu féminine, avec une salopette et des cheveux courts, à tel point que Lalabel pense que c'est un garçon lors de leur première rencontre⁴.



Sur les deux premières images, Léa dans *Caroline* (21 juin 2008, Mangas), sur la dernière image, à gauche, Clarine dans *Le monde enchanté de Lalabel* (14 septembre 2007, Mangas).

Certaines magical girls ont également des attitudes de garçons manqués. Le design de Yû et de son alter ego Creamy a connu des évolutions avant que ne soit établie la version définitive, comme le montrent les dessins successifs d'Akemi Takada: Creamy était d'abord affublée d'une longue chevelure blonde et bouclée et Yû était représentée d'une façon plus féminine⁵. Dans la version définitive, Yû a les cheveux courts. Elle est qualifiée de « garçon manqué » par ses parents car elle joue à des jeux de garçons et n'a que des amis de sexe masculin⁶. Dans le premier épisode du *Tour du monde de Lydie*, la jeune héroïne apparaît habillée d'une salopette et les cheveux cachés sous une casquette, jouant avec des garçons et décidant de leurs jeux : alors que certains garçons veulent aller au village, elle refuse et décide qu'ils vont faire une course en luge qu'elle gagne en dépassant tous ses camarades – l'un des personnages est d'ailleurs étonné quand il découvre que c'est une fille⁷. Étonnamment, c'est la seule fois que l'on voit Lydie ainsi, puisque quelques minutes plus tard et dans la suite de la série, elle apparaît toujours habillée d'une robe et avec les cheveux coiffés d'une barrette.

² Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990, TF1.

³ L'extraterrestre, 21 juin 2008, Mangas.

⁴ Un atterrissage en douceur, 24 novembre 2003, Mangas.

⁵ SUPERBIE Diane, « Portrait Akemi Takada », *AnimeLand*, n°40, avril 1998, p. 43.

⁶ Voir la retranscription du dialogue dans le chapitre 5 de ce mémoire.

⁷ Une visite hors du commun, 25 décembre 2007, Mangas.

Tickle apparaît comme un garçon manqué pendant toute la durée de la série quant à elle : elle est audacieuse et active, toujours encline à faire des bêtises malgré la désapprobation de son amie plus sage (par exemple : elle prend un autre chemin pour aller à l'école même si ce n'est pas permis⁸), et elle est explicitement qualifiée de « garçon manqué » par un professeur dans l'épisode 2 parce qu'elle veut jouer au football – activité typiquement masculine – et est plutôt douée⁹. De même que Tickle, par son comportement socialement attribué au sexe masculin, s'oppose à la calme, douce et sage Cheko – qui a donc une attitude conforme à ce qui est attendu du sexe féminin – Chocla s'oppose à Vanilla dans *Chocla et Vanilla*. C'est par exemple visible dans une scène de l'épisode 27 où les deux fillettes volent sur le même balai : c'est Chocla qui conduit, assise sur le balai à califourchon, tandis que Vanilla monte le balai en amazone – une pratique d'équitation réservée aux femmes jusqu'au XX^{ème} siècle. Chocla décide de faire la course avec ses amis, Houx et Saule, ce qui fait déplaît à Vanilla : cette dernière crie de peur car son amie va trop vite – or, la vitesse a une connotation masculine¹⁰. Enfin, Amu dans *Shugo Chara* a également des attitudes masculines – elle défend un petit garçon qui se fait racketter par des garçons plus âgés, les rumeurs disent qu'elle bat les garçons au football, elle a des propos agressifs – mais c'est un comportement de façade, et au fond d'elle-même, elle semble vouloir être davantage féminine¹¹.

Le plus souvent, la transgression de genre est partielle : les « garçons manqués » ne remettent pas en cause leur identité de fille. Dans quelques rares cas, la transgression de genre prend une ampleur telle qu'elle engage l'ensemble de l'identité de genre d'un personnage. Le cas de Clarine, l'amie de Lalabel, est intéressant à ce sujet car, contrairement aux autres « garçons manqués » des séries du corpus dont l'identité de fille ne fait pas de doute – elles ont toujours un élément physique (cheveux longs, jupe...) qui les assigne au sexe féminin – Clarine peut vraiment être prise pour un garçon par les personnages ou les téléspectateurs car elle a une voix grave, aucun élément de son apparence n'a de connotation féminine, et elle semble ne pas se positionner clairement en tant que fille. Dans l'épisode 44, elle écrit et met en scène une pièce de théâtre dans laquelle Lalabel a le rôle principal. Lalabel pleure et s'enfuit lors d'une

⁸ Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

⁹ Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

¹⁰ Un petit cœur tout rouge, 29 juin 2007, Canal J.

¹¹ La naissance de Shugo Chara, 4 septembre 2012, Télétoon+. Voir Partie II, Chapitre 5.

répétition, ce qui provoque la colère de Clarine : « Allez comprendre une mentalité féminine : un jour elle rit et l'autre elle pleure ! »¹² En plus de véhiculer le cliché de l'inconstance des femmes, ce propos pourrait indiquer que Clarine met à distance ce qui est considéré comme féminin et donc ne s'inclut pas dans la catégorie des femmes.

L'animation japonaise, et en particulier la catégorie *shôjo*, inclut souvent des personnages travestis. Sans doute est-ce un héritage de la tradition du travestissement théâtral – il n'y a que des hommes qui jouent dans le théâtre kabuki et la troupe de Takarazuka est exclusivement féminine¹³. Parfois, le travestissement est un ressort comique de l'intrigue – par exemple, dans l'épisode 35 de *Creamy*, Jingle, le manager de la jeune chanteuse, se déguise en femme pour suivre Creamy et découvrir son secret¹⁴. Parfois, le travestissement est dénué d'humour et est gratuit dans la mesure où il n'est pas nécessaire à l'intrigue. Quelques personnages travestis, voire transgenres, apparaissent dans les séries magical girl, comme le personnage de Frédéric/Frédérique, alias Sailor Uranus dans *Sailor Moon*. Dans la version originale, c'est une jeune fille androgyne, amoureuse de Sailor Neptune, passionnée de formule 1 et de moto et qui rêve de devenir pilote automobile. Dans la version française, elle est doublée par un homme lorsqu'elle est en civil et par une femme lorsqu'elle est Sailor Uranus¹⁵. Le personnage est intéressant du fait du brouillage de son identité de genre, accentué dans la version française dans laquelle il semble changer de sexe en raison du doublage différencié selon les moments, ce qui donne l'impression d'un flottement et d'une fluctuation de son identité de genre.

Dans *Shugo Chara*, le personnage Nadeshiko se présente d'abord comme une fille, a une voix et une apparence féminines (une jupe ou un kimono de femme), mais on apprend au milieu de la saison 1, dans l'épisode 25, que c'est en réalité un garçon : il se présente comme un garçon sous le nom de Nagihiko, a une voix légèrement plus grave, des vêtements unisexes (un pantalon et un pull) et laisse ses longs cheveux détachés. Les garçons de cette ancienne famille sont élevés comme des filles afin de tenir des rôles féminins dans la danse japonaise traditionnelle¹⁶. Le genre est ainsi clairement considéré

¹² Les larmes de la princesse, 29 octobre 2007, Mangas.

¹³ BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, p. 115.

¹⁴ Club mini : [programme du 25 février 1995], TF1.

¹⁵ FALLAIX Olivier, « Version française et censure », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013, p. 17.

¹⁶ Voir l'article consacré à ce personnage dans l'encyclopédie web de *Shugo Chara*, sur fr.shugochara.wikia.com/wiki/Nadeshiko_Fujisaki, consulté le 11 avril 2016.

comme une construction sociale puisque c'est à travers l'éducation, la socialisation de genre, qu'un individu de cette famille est assigné au sexe féminin.

Dans la deuxième saison de *Pichi Pichi Pitch*, apparaît un ennemi travesti : un personnage qui se présente comme Lady Bat – donc avec une identité féminine – qui parle avec une voix féminine en utilisant le genre grammatical féminin dans la version française, mais avec une voix plutôt masculine et utilisant un pronom personnel masculin dans la version originale. Son apparence est déroutante : de longs cheveux, des bottes féminines et un short moulant, une chemise blanche à jabot qui s'ouvre sur un torse complètement plat.

L'animation permet donc de mettre en scène l'ambiguïté sexuelle des personnages en jouant sur les codes du féminin et du masculin. Ainsi elle révèle le caractère artificiel de ces codes : il est finalement difficile de savoir si tel personnage est un homme ou une femme car les visages se ressemblent et ce sont quelques signes – la longueur des cheveux, le vêtement, une éventuelle poitrine – qui marquent le sexe du personnage. Il suffit alors aux *character designers* d'affubler un personnage de signes non conformes à son sexe biologique et le téléspectateur est confondu. Les personnages travestis permettent ainsi de révéler le caractère construit des codes du féminin et du masculin et de déconstruire la binarité normative du genre : ces personnages semblent refuser de n'appartenir qu'à une seule catégorie (homme ou femme), leur identité est fluctuante, hybride et plurielle. Ils appartiennent à un troisième sexe, aux deux sexes ou bien à aucun sexe. Les séries animées permettent donc de jeter un « trouble » dans le genre, de véhiculer des représentations déviantes du genre.

Est-ce que cela signifie pour autant que la subversion de genre soit bien acceptée au Japon ? Pour Ian Buruma, le travestisme est une échappatoire par rapport au conformisme social écrasant, et pour la critique Fumiko Imaizumi, la popularité du travestisme, en particulier dans les *shôjo*, s'explique par le fait que les Japonaises aimeraient être ni homme, ni femme, mais sans sexe, car elles se rendent compte que devenir une femme adulte signifie avoir un rôle social subalterne¹⁷. Si les séries magical girl véhiculent des représentations déviantes du genre, cela reste marginal par rapport aux représentations normatives dont on a vu qu'elles étaient dominantes.

¹⁷ BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, pp.118-124.

II. Des magical girls autonomes et actives, sur un pied d'égalité avec les garçons : la prise de pouvoir féminine, une nouvelle stratégie marketing

Les magical girls sont des exemples d'émancipation et d'autonomisation car les héroïnes agissent de telle sorte qu'elles sont sur un pied d'égalité avec les personnages de sexe masculin. Elles ont une forte personnalité, n'hésitent pas à s'opposer à d'autres personnages, notamment à ceux de sexe masculin, et ne craignent pas l'aventure. Ce sont aussi ces aspects qui font d'elles des héroïnes puisque ce caractère bien trempé leur permet de se dresser courageusement contre les antagonistes. Dotées des caractéristiques habituelles des héros masculins, elles incarnent une prise de pouvoir qui a pu être le résultat d'une stratégie délibérée de programmation de la part des producteurs de ces séries.

Les magical girls – en particulier les guerrières, toutefois c'est aussi vrai pour celles qui n'ont pas pour mission de combattre le mal mais qui occasionnellement ont une intrigue centrée sur l'action – ont les mêmes attributs qu'un héros masculin, à savoir la bravoure, l'habileté au combat, la force, « l'inventivité, (...), l'agressivité, l'action, le mouvement »¹⁸. Elles sont fortes et courageuses et n'hésitent pas à combattre – et vaincre – un antagoniste en ayant confiance en leur capacité et leur légitimité à le faire, à de rares exceptions près¹⁹. Elles se battent avec leurs pouvoirs, avec des armes, et parfois frontalement avec leurs poings – même si la magie permet en général d'éviter ce type de combat et que seule Cherry Miel combat systématiquement frontalement²⁰.

¹⁸ RIEUNIER-DUVAL Sandra, « Publicité, dessins animés : quels modèles pour les filles? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, n° 1, 2005, p. 86.

¹⁹ Par exemple, dans les premiers épisodes respectifs de *Sakura* et de *Sailor Moon*, quand elles découvrent leurs pouvoirs. Notons aussi que Lionel remet en cause à plusieurs reprises les compétences de chasseuse de cartes de Sakura.

²⁰ Voir Partie II, Chapitre 4.



Les magical girls en action : *Sailor Moon* (29 mars 1995, TF1), *Cherry Miel* (11 janvier 1989, TF1), *Gigi* (3 juillet 1986, TF1), *Mew Mew Power* (9 mai 2010, Télétoon), *Lalabel* (6 novembre 2007, Mangas), *Sally* (26 février 1991, TF1), *Magique Tickle* (21 février 1991, TF1), *Creamy* (7 janvier 1995, TF1), *Shugo Chara* (27 septembre 2012, Télétoon+), *Sakura* (27 février 2002, M6).

Elles esquivent agilement les coups adverses par des pirouettes. Elles sont parfois montrées en train de conduire. En particulier, Cherry Miel conduit sa moto²¹, pilote un avion²², pilote et répare un char militaire²³. Elles peuvent faire face à des ennemis différents : monstres, créatures magiques, autres magiciens, simples humains.

Les jeunes héroïnes sont également douées de ruse et d'intelligence. Par exemple, dans l'épisode 2 de *Cherry Miel*, alors qu'elle est faite prisonnière par l'organisation Panthera et que Griffé de feu lui ordonne de l'emmener là où est caché le catalyseur multiplicateur, Cherry Miel fait croire que l'objet recherché est dans la voiture de son père située dans un parking souterrain. Une fois arrivée dans le parking, elle parvient à se libérer et s'enfuir sans que Griffé de feu ne puisse rien y faire, puisque ses moyens d'attaquer (les flammes que projettent ses doigts) sont neutralisés par le système anti-incendie du parking. Dans l'épisode 10 de *Mew Mew Power*, Estelle fait croire à Dren, l'ennemi des Mew Mew, qu'elle veut le rencontrer pour se joindre aux cyniclons, afin d'avoir sa confiance et de posséder un élément de surprise lorsqu'elle l'attaque finalement²⁴. Dans *Sally la petite sorcière*, l'héroïne brave l'interdit plusieurs fois grâce à la ruse : elle va rejoindre ses amies sur Terre en faisant prendre à Polon son apparence par la magie dans le premier épisode, et elle quitte l'école en créant une diversion et en faisant prendre à Robin son apparence dans le deuxième²⁵.

Les magical girls apparaissent presque toutes comme de véritables justicières déterminées. Le rôle de justicière est parfois mis en avant en ce qui concerne les magical girls guerrières comme Cherry Miel qui proclame, avant de vaincre ses ennemis, qu'elle défend « la paix et la justice » et comme Sailor Moon, souvent montrée en contre-plongée où sa position en hauteur est accentuée face aux ennemis, et déclarant solennellement « Je défends l'ordre et la justice, je m'appelle Sailor Moon ! » ou encore « Je vais vous punir au nom de la Lune ! ». Les magical girls plus traditionnelles sont également des justicières dans la mesure où elles peuvent s'ériger contre des opposants pour défendre un personnage. Par exemple, Yû défend sa mère contre les moqueries de femmes de leur cours de danse²⁶,

²¹ Voir *Dorothée matin* : émission du 7 septembre 1988 et *Dorothée matin* : émission du 9 novembre 1988, TF1.

²² Voir *Dorothée matin* : émission du 28 septembre 1988 et *Dorothée matin* : émission du 21 décembre 1988, TF1.

²³ Voir *Dorothée matin* : émission du 21 décembre 1988, TF1.

²⁴ *La cinquième Mew Mew ?*, 3 octobre 2006, Télétoon.

²⁵ *Dorothée samedi* : émission du 22 décembre 1990 et *Dorothée samedi* : émission du 29 décembre 1990, TF1.

²⁶ *Club mini* : [programme du 28 janvier 1995], TF1.

Lalabel s'oppose aux adultes qui veulent forcer une jeune femme à se marier à un homme et fait en sorte que cette dernière puisse épouser l'homme qu'elle aime²⁷, Tickle s'oppose à Donta qui embête les filles de sa classe et n'hésite pas à l'insulter²⁸, Sally défend le projet d'une camarade timide face à des camarades critiques et elle est suivie par le plus grand nombre quand elle prend une décision, en l'occurrence celle de repeindre un mur de l'école²⁹, Chocola se place les bras en croix devant Vanilla pour la protéger face à un ogre³⁰.

Les rapports hommes-femmes sont donc égalitaires en ce que les jeunes filles ne sont pas dociles et soumises et s'opposent à des personnages masculins, et parfois à des figures masculines d'autorité. Ainsi, les petites héroïnes n'hésitent pas à se rebeller contre des décisions de leur père, comme Sally qui se fâche avec son père car elle refuse de devenir reine comme il le souhaite dans le premier épisode de *Sally la petite sorcière*³¹ ou Makko qui désobéit à l'ordre de son père de ne pas monter à la surface de la mer dans le premier épisode de la série éponyme³². Elles se confrontent à des personnages masculins lorsqu'elles ne sont pas d'accord avec eux ou lorsqu'elles ont des reproches à leur faire et des leçons à leur donner : Makko s'oppose à un garçon prétentieux et lui reproche notamment d'avoir provoqué l'accident de ses amis jumeaux³³, Tickle traite son professeur de « macho insupportable » parce qu'il refuse de la laisser jouer au football³⁴, Bunny de *Sailor Moon* et Lucie de *Pichi Pichi Pitch* ne se laissent pas faire lorsqu'elles se font taquiner par le garçon qu'elles aiment³⁵, Gigi réprimande des garçons qui lui ont joué un mauvais tour³⁶...

Ces rapports conflictuels ne signifient pas qu'il ne peut exister des rapports apaisés et positifs d'égalité hommes-femmes. Les séries magical girl montrent volontiers la complicité père-fille – celle de Tickle et de son père adoptif ou celle des petites filles de *Magical Dorémi* avec leur père respectif dans des épisodes consacrés à cette relation³⁷ – et une complicité amicale ou amoureuse entre filles et garçons qui sont sur un pied d'égalité –

²⁷ Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas.

²⁸ Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991, TF1.

²⁹ Dorothée samedi : émission du 5 janvier 1991, TF1.

³⁰ Les larmes de l'amitié, 26 août 2008, Mangas.

³¹ Dorothée samedi : émission du 22 décembre 1990, TF1.

³² Dorothée matin : émission du 8 novembre 1989, TF1.

³³ Club Dorothée Noël : émission du 26 décembre 1989, TF1.

³⁴ Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

³⁵ Club Dorothée vacances : [programme du 13 février 1995], TF1 et Pichi Pichi Pitch, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010], Canal J.

³⁶ Midi les Zouzous : [programme du 5 avril 2007], France 5.

³⁷ Club Dorothée vacances : émission du 6 avril 1991, TF1 et L'amour paternel, 9 mai 2008, Télétoon.

l'amour naissant entre Makko et un prince³⁸, la jolie amitié entre Chocola et Houx et Saule, la relation fraternelle entre Sakura et son grand frère Thomas qui ne cesse de la taquiner, etc.

Nous ignorons si cette représentation de filles fortes, actives et autonomes relève avant les années 1990 d'une volonté des producteurs de donner une telle image du féminin et de montrer des rapports hommes-femmes égalitaires. En revanche, comme des enquêtes l'ont montré, à partir de *Sailor Moon* et du tournant guerrier des magical girls, mettre en scène de tels personnages féminins relève d'une stratégie consciente des producteurs. Selon Yamashina Makoto, PDG de Bandai :

« Au Japon et partout dans le monde, les femmes occupent de plus en plus des positions de pouvoir dans la société. Elles ne veulent pas être victimes de discriminations et elles ne veulent pas qu'on ait l'idée préconçue qu'elles sont douces et gentilles, elles veulent grandir pour devenir fortes et puissantes. Et Sailor Moon est un modèle pour ce type de fille. »³⁹

Avec Sailor Moon, l'idée aurait donc été de créer un nouveau type d'héroïne pour un nouveau type de petite fille des années 1990. En réalité, d'autres facteurs, économiques plus qu'idéologiques, expliquent le nouveau type d'héroïne qu'incarnent Sailor Moon mais aussi toutes les jolies héroïnes d'action qui se multiplient à partir des années 1980 dans les mangas et *anime*⁴⁰. Comme l'action et la guerre étaient des thèmes qui avaient fait leur preuve dans les jouets pour garçons et comme les séries *sentai* et leurs produits dérivés remportaient un grand succès auprès des garçons dans les années 1980, il a été question d'élargir le marché de consommation pour y inclure le public féminin⁴¹. A côté des héros d'action – traditionnellement destinés à un public masculin – et des poupées habillées à la mode – traditionnellement destinées à un public féminin, Sailor Moon représente donc un nouveau modèle qu'un cadre de Mattel interrogé par Anne Allison appelle « fashion action ». Le modèle « fashion action », caractérisé par la présence d'action et de combat ajoutée à celle de la beauté des combattantes et de

³⁸ Dorothee matin : émission du 14 mars 1990, TF1.

³⁹ Cité dans ALLISON Anne, « Fierce flesh : sexy schoolgirls in the action fantasy of Sailor Moon », IN : ALLISON Anne, *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 143. La traduction est la nôtre.

⁴⁰ Voir Partie II, Chapitre 4.

⁴¹ ALLISON Anne, « Sailor Moon: Japanese Superheroes for Global Girls », IN: J. CRAIG Timothy (dir.), *Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 2000, p. 260.

l'intérêt de ces dernières pour leur apparence et pour la mode⁴², permet donc d'étendre la cible visée aux deux sexes : les garçons, attirés par la dimension de combat, mais aussi les filles, car les filles des années 1990 sont désormais perçues comme souhaitant être à la fois jolies et fortes. Ce modèle serait en effet en accord avec l'époque : les filles sont de plus en plus actives mais leur identité de genre passe toujours par leur corps et leurs vêtements⁴³. Selon Akiko Sugawa, *Sailor Moon* est d'ailleurs un produit emblématique des années 1990 puisque c'est la décennie du « girl power » en Occident où des *girls bands* chantent des chansons sur l'indépendance et l'émancipation des femmes⁴⁴.

Cette stratégie de programmation est confirmée par des producteurs et des diffuseurs français. Par exemple, dans un article du magazine *Broadcast* en 1998, Dominique Poussier, directrice des programmes jeunesse de TF1 entre 1997 et 2010, et Sophie Glaas, productrice dans la société de production d'animation Ellipsanime, constatent un regain d'intérêt, notamment de la part de l'industrie du jouet américaine, pour la cible fille, ce qui explique la vogue dans les dessins animés des personnages féminins (pour attirer le public féminin) qui sont dynamiques et autonomes (pour ne pas faire fuir le public masculin). L'important serait moins le sexe du protagoniste que le thème du dessin animé qui se doit d'être fédérateur⁴⁵.

Les magical girls semblent donc être le reflet d'une émancipation féminine, car les *anime* de ce genre véhiculent les représentations de femmes de caractère, fortes, combattives, égales aux hommes... Ce type d'héroïne est le résultat d'une stratégie des producteurs et des diffuseurs qui, d'après leurs discours, souhaitent donner un modèle positif aux petites filles et leur proposer des séries en accord avec leur époque, et qui cherchent aussi à fédérer un large public, masculin et féminin, grâce à une hybridation des genres de dessins animés. Mais l'ambiguïté de cet *empowerment* féminin est en partie révélée dans le nom même du modèle « fashion action » : les figures féminines sont fortes, mais elles sont aussi belles et préoccupées par leur apparence. Les représentations stéréotypées de beauté et de coquetterie sont encore et toujours assignées au féminin.

⁴² ALLISON Anne, *art.cit.*, 2006, pp.129-131. Le titre original de la série souligne d'ailleurs l'aspect « fashion » (beauté, apparence...) et « action » (combat...) : *Bishôjo senshi Sailor Moon* (Sailor Moon la jolie guerrière).

⁴³ *Ibid*, p. 148.

⁴⁴ Voir SUGAWA Akiko, « Children of Sailor Moon: The Evolution of Magical Girls in Japanese Anime » sur www.nippon.com/en/in-depth/a03904/. Consulté le 30 mars 2016.

⁴⁵ Voir Inathèque, Fonds CSA, Carton n° 74, Dossier n°120, REPITON Isabelle, « A la recherche des nouveaux héros », *Broadcast*, n°24, 30 septembre 1998, p.7.

III. Ambivalences de l'émancipation des magical girls

La représentation de filles fortes et autonomes a des ambivalences, dont certaines que nous avons déjà évoquées et qui constituent la spécificité de l'héroïsme au féminin, comme le fait que les héroïnes peuvent avoir des défauts, des faiblesses, être aidées et sauvées par des personnages masculins ou encore le fait que leur légitimité soit parfois mise en doute⁴⁶. Nous souhaitons nous attarder à présent sur deux autres types d'ambivalences. D'une part, les magical girls correspondent aux canons de beauté et sont parfois érotisées ; elles semblent devoir compenser leur prise de pouvoir par une « performance » excessive de leur identité de genre⁴⁷. D'autre part, l'humour, très présent dans l'animation japonaise, semble globalement renforcer des stéréotypes plutôt que les déconstruire.

1) Le corps des jeunes filles érotisé : logiques de *fan service* pour fédérer un public mixte

Dans la conclusion de son article où elle analyse des publicités et des dessins animés au prisme du genre, Sandra Rieunier-Duval écrit :

« Certes les femmes ne sont plus de jolies poupées fragiles et immobiles mais elles restent des objets de consommation. »⁴⁸

Les magical girls sont conformes aux standards de beauté contemporains et leur corps est parfois dénudé, voire érotisé. Elles deviennent des objets de désir et des « objets de consommation » dans la mesure où cette érotisation est bien souvent une stratégie de la part des producteurs pour attirer un public masculin vers des productions destinées à l'origine à un public féminin, avec le recours à ce qu'on appelle « fan service », c'est-à-dire des plans ou des scènes ajoutés intentionnellement pour plaire à un certain public.

Si l'idéal de beauté féminine au Japon consiste traditionnellement en des épaules rondes, une taille peu creusée, une poitrine discrète, une longue chevelure noire, un teint blanc, et que la sensualité réside dans le dévoilement de quelques éléments corporels

⁴⁶ Voir Partie II, Chapitre 4.

⁴⁷ Pour la notion de « performance du genre », voir BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la Découverte, 2006, 283 p.

⁴⁸ RIEUNIER-DUVAL Sandra, « Publicité, dessins animés : quels modèles pour les filles? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, n° 1, 2005, p. 95.

comme la nuque, la cheville, le pied et le poignet⁴⁹, il ne faut pas négliger l'influence des canons esthétiques occidentaux. Avec l'ouverture du Japon à l'Occident sous l'ère Meiji puis l'occupation américaine après la Seconde Guerre mondiale, les Japonais commencent à porter un intérêt pour les traits des visages occidentaux et pour la tentation du corps nu, et les Japonaises se mettent à aspirer à un corps occidental jugé comme plus séduisant et défini par des membres plus longs et plus déliés, une poitrine plus avantageuse et des jambes plus fines et plus droites⁵⁰. Dans les séries animées, les normes sociales de la beauté influencent les codes esthétiques du support.

Selon le critique Tomofusa Kure, les personnages féminins dépeints dans les *shôjo* ont certaines caractéristiques de l'image des Occidentales fantasmée par les Japonais – des jambes et des bras très longs et minces, de grands yeux – tandis que d'autres traits typiques de l'image qu'ont les Japonais des Occidentales sont gommés car ils ne font pas partie des critères servant à évaluer la beauté féminine, en particulier chez les jeunes filles – ce qui explique que le nez, les hanches et la poitrine restent de taille réduite. Cette façon de représenter les héroïnes dans les mangas et *anime* destinés aux filles est héritée d'une certaine tradition des gravures de mode utilisées dès avant la Seconde Guerre mondiale dans les magazines féminins pour faire connaître les modes et manières de s'habiller qui avaient cours en Occident⁵¹. Cette représentation des jeunes filles se retrouve dans les séries *magical girl* où les héroïnes ont toutes des corps minces et élancés et des poitrines plutôt discrètes dont l'atténuation est parfois renforcée par des nœuds qui les recouvrent.



Sailor Mars, dans l'épisode 58 de *Sailor Moon* (1 mars 1996, TF1).

⁴⁹ BUISSON Dominique, *Le Corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, p. 67.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵¹ KURE Tomofusa in : *Manga : une plongée dans un choix d'histoires courtes*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, p. 34.

Mais les magical girls ne sont pas seulement conformes aux standards qui allient jeunesse, minceur et beauté⁵² et nous rappellent que « le corps de la jeune fille est [...] le paradigme de la beauté féminine »⁵³. Elles peuvent aussi faire l'objet des logiques du *fan service* qui passent par des plans qui révèlent les culottes des héroïnes, des situations où leur nudité est mise en scène et des costumes issus de l'imaginaire pornographique. L'érotisation des petites et jeunes filles n'est pas nouvelle : le mythe littéraire de la nymphette et de ses avatars remonte aux *Amours de Cassandre* de Ronsard et aux héroïnes des *Bildungsromane* érotiques des Lumières. Depuis le succès de *Lolita* de Nabokov, ce mythe a connu une multiplicité d'incarnations dans la culture de masse et est devenu un produit de la société de consommation et une icône de l'érotisme et de la pornographie⁵⁴. Selon Laura Kreyder :

« La petite fille a toujours été et est toujours restée dans l'ordre sexuel. »⁵⁵

Les abus sexuels sur les petites filles ont toujours existé, mais à partir du moment où l'on a commencé à distinguer la femme de l'enfant et où le tabou sur le corps de la petite fille a été édicté, la petite fille a désormais fait l'objet d'un désir spécifique et il semblerait que plus l'interdit est affirmé, plus la transgression augmente⁵⁶. Transgression fantasmée à travers les nombreuses productions culturelles qui mettent en scène le désir d'un homme pour une très jeune fille attirante et aguicheuse, faussement candide. Ce phénomène est si massif au Japon que l'expression *lolikon* a été forgée, abréviation de *lolita complex* et de *lolita consciousness*, pour rendre compte de l'obsession pour la féminité à peine pubère qui s'est imposée dans la culture de masse nipponne, notamment dans le genre du *hentai*, variante érotique ou pornographique des *anime* et des mangas⁵⁷, où la figure féminine est bien souvent une innocente victime violée (quand elle n'est pas un démon mangeur d'hommes consommé par sa sexualité compulsive)⁵⁸.

⁵² Voir VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, 340 p.

⁵³ BRUIT ZAIDMAN Louise, HOUBRE Gabrielle, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, p. 15.

⁵⁴ Voir HUBIER Sébastien, *Lolitas et petites madones perverses: émergence d'un mythe littéraire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, 250 p. ; BIAU Annabelle, *Lolita (s), représentations et imaginaires sociaux d'un mythe: 1955-20....*, Mémoire de master, Université Paris I, 2007, 241 p.

⁵⁵ KREYDER Laura, *La passion des petites filles: histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, France, Artois Presses Université, 2004, p. 261.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁷ HUBIER Sébastien, *op.cit.*, pp. 18-19. Pour les dérives de ce phénomène (viol, prostitution), voir GOMARASCA Alessandro, *Poupées, robots. La culture pop japonaise*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2002, 159 p.

⁵⁸ BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, p. 58.

D'aucuns expliquent ce phénomène nippon par une incompréhension des Japonais face à la sexualité féminine ou encore par leur angoisse face à l'émancipation féminine⁵⁹, ce qui favoriserait le fantasme de la subordination de la femme, et notamment de la petite fille, figure de l'innocence, dans les productions *hentai*⁶⁰. Selon Kanako Shiokawa, l'individualité et l'indépendance sont traditionnellement considérées comme des menaces au Japon, surtout chez les femmes, et le fait que les héroïnes actives et puissantes des mangas et *anime* soient « kawaii », mignonnes, rend leur autonomie acceptable, de même que leurs costumes dénudés sont une compensation de leur pouvoir croissant pour les téléspectateurs masculins⁶¹.

Dans les *anime* magical girl, l'érotisation des jeunes filles est de différents degrés selon les séries. Dans les *anime* avec une magical girl traditionnelle – c'est-à-dire qui s'inscrit dans la lignée de Sally et Akko⁶² – il se limite en général à un dévoilement, qui se veut fortuit, des culottes des jeunes héroïnes. Le fétichisme des sous-vêtements est un phénomène connu sous le nom de « burusera » au Japon où la vente en boutique ou dans des distributeurs des culottes usagées des jeunes filles est devenue un véritable marché⁶³. L'érotisation est plus marquée dans les séries des magical girls guerrières, qui s'inscrivent dans le sillage de Sailor Moon et, au-delà, de Cherry Miel. Dans *Sailor Moon* et *Mew Mew Power*, la sexualisation des corps des superhéroïnes passe par leurs costumes dénudés constitués de jupes courtes qui laissent entrevoir leurs longues jambes et de corsets moulants qui soulignent leur taille fine et leur poitrine. Ces costumes appartiennent en outre à l'imaginaire pornographique. Les Sailor guerrières portent le costume marin, uniforme traditionnel des collégiennes et lycéennes japonaises qui est aussi un élément récurrent dans la pornographie au Japon où la figure de l'écolière est l'objet d'une fascination et d'un fétichisme qui se sont intensifiés depuis les années 1980, ce qui a contribué à faire de Sailor Moon une icône sexuelle au Japon et à attirer un public masculin et adulte⁶⁴. Le motif du

⁵⁹ SUVILAY Bounthavy, « Viols dans le manga, partie II », *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003, p. 84. Voir aussi BURUMA Ian, *op.cit.*, et IWAO Sumiko, *The Japanese woman: traditional image and changing reality*, New York, The Free Press, 1993, 304 p.

⁶⁰ *Ibid.* p. 47. SUVILAY Bounthavy, « Viols dans le manga, partie II », *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003, p. 84.

⁶¹ SHIOKAWA Kanako, « Cute but Deadly », in: LENT John A. (dir.), *Themes and Issues in Asian Cartooning : Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, pp. 118-120.

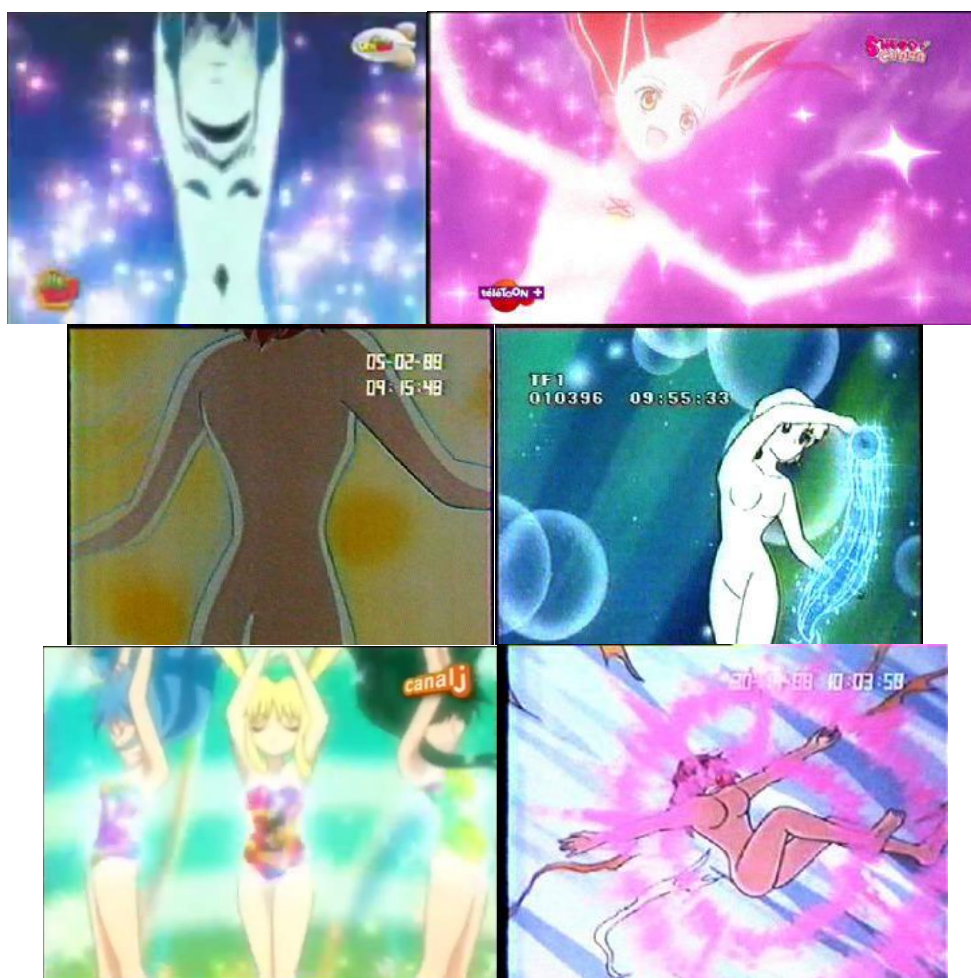
⁶² Voir Partie I, Chapitre 3.

⁶³ ALLISON Anne, « Fierce flesh : sexy schoolgirls in the action fantasy of Sailor Moon », IN : ALLISON Anne, *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 140.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 133, 138, 139 et 149.

costume marin, qui a aussi donné son nom aux héroïnes (« sailor »), permet donc de répondre à deux désirs : à la fois celui des téléspectatrices (mais aussi des téléspectateurs) de s'identifier aux héroïnes, qui portent le même uniforme qu'elles/eux, et celui du public masculin (mais aussi féminin) d'érotiser les héroïnes⁶⁵. Quant aux Mew Mew, elles travaillent dans un *maid café*⁶⁶ et portent la traditionnelle tenue de soubrette, qui a une forte connotation sexuelle, et lorsqu'elles se transforment en tenue de combat, elles sont peu vêtues et leur tenue inclut des accessoires à caractère sexuel, à savoir des oreilles et une queue animales – Zoey a des oreilles et une queue de chat – et un porte-jarretelle.

Les métamorphoses des héroïnes peuvent être, de plus, le lieu d'une dénudation plus ou moins explicite – parfois la nudité est suggérée, parfois elle est clairement montrée.



Le dénudement durant la métamorphose dans : *Mew Mew Power* (9 mai 2010, Télétoon), *Shugo Chara* (27 septembre 2013, Télétoon +), *Gigi* (5 février 1988, TF1), *Sailor Moon* (1 mars 1996, TF1), *Pichi Pichi Pitch* (15 mai 2011, Canal J), *Cherry Miel* (30 novembre 1988, TF1).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁶ Café japonais où les serveuses portent un uniforme de domestique.

Tandis que les superhéros, notamment ceux des *sentai*, revêtent des costumes unisexes couvrant tout leur corps quand ils se transforment, les magical girls tendent à se dénuder et s'embellir au cours de la métamorphose qui les rend puissantes. Autrement dit, les héros des *sentai* masquent leur identité de genre pendant le combat tandis que les héroïnes la performant de façon exagérée⁶⁷. La séquence de la métamorphose fragmente le corps de la magical girl – la caméra faisant des gros plans sur chaque partie du corps dénudée puis recouverte du nouveau vêtement – ce qui permet de l'observer sous toutes ses coutures. De façon intéressante, Sébastien Hubier remarque dans les romans qui mettent en scène des lolitas le morcellement du corps des jeunes filles par la narration⁶⁸.



Les deux premières images sont issues du treizième épisode de *Mew Mew Power* (31 août 2005, France 3), les deux dernières du premier épisode de *Pichi Pichi Pitch* (30 août 2010, Canal J).

Cette focalisation sur différentes parties du corps montre que les petites héroïnes sont entièrement identifiées par leur chair et nous semble relever d'un certain fétichisme. Les magical guerrières, qui sont les plus érotisées, adoptent en outre des positions plutôt lascives pendant la métamorphose.

⁶⁷ ALLISON Anne, *op.cit.*, 2006, pp. 129-149.

⁶⁸ HUBIER Sébastien, *op.cit.*, pp. 56-57.



La première image est extraite du treizième épisode de *Mew Mew Power* (31 août 2005, France 3), les deux suivantes sont tirées de l'épisode 143 (23 avril 1997, TF1) et la dernière est issue de l'épisode 58 (1^{er} mars 1996, TF1) de *Sailor Moon*.

Il faut s'attarder ici sur *Cherry Miel*, un cas à part comme nous l'avons déjà évoqué. L'héroïne de cette série est la seule magical girl de notre corpus qui est très ouvertement érotisée. Quoique ses tenues ne soient pas systématiquement affriolantes⁶⁹, *Cherry Miel* porte régulièrement des décolletés qui découvrent sa forte poitrine et des mini-jupes qui mettent en valeur ses longues jambes. Des plans en contre-plongée permettent d'apercevoir sa culotte. Sa nudité est souvent mise en scène de façon explicite, en particulier lors de ses transformations, mais aussi en d'autres moments comme lors des combats. Dans l'épisode 7, alors qu'elle se bat contre des lions dans un cirque, un lion la griffe au niveau de l'arrière-train, ce qui déchire son habit et laisse entrevoir son postérieur en gros plan⁷⁰. Dans l'épisode 17, Panthère Aurora, une ennemie, lui donne tant de coups de fouet que ses vêtements sont lacérés et laissent apparaître sa poitrine nue⁷¹. Celle-ci est constamment représentée par deux demi-cercles, sans tétons, et son postérieur est également dessiné par des courbes, tandis que le pubis de la jeune fille est lisse et imberbe. Cette façon de dessiner un corps adulte et enfantin à la fois s'explique par la

⁶⁹ *Cherry Miel* porte même des tenues plutôt masculines lorsqu'elle se transforme en mendiant (Dorothée matin : émission du 7 septembre 1988, TF1) ou en photographe (Dorothée matin : émission du 30 novembre 1988, TF1).

⁷⁰ Dorothée matin : émission du 19 octobre 1988, TF1.

⁷¹ Dorothée matin : émission du 21 décembre 1988, TF1.

législation japonaise concernant les images graphiques qui punit l'obscénité, laquelle étant simplement définie par la représentation des poils pubiens et de la pénétration⁷².

Cette érotisation est clairement une stratégie des producteurs pour fédérer le public, et notamment attirer un public masculin. *Cherry Miel* est d'ailleurs un *anime* destiné à l'origine à un public « adolescent et masculin », comme l'explique Gô Nagai, l'auteur du manga original, dans une interview à *AnimeLand* où il compare la série de 1973 au remake de 1997, *Cutey Honey Flash*, qui est diffusé au Japon dans l'après-midi, « pour des enfants, et plutôt des filles »⁷³. Le remake est d'ailleurs diffusé après la fin de la diffusion de *Sailor Moon*, sur la même tranche horaire. La cible visée par *Cherry Miel* explique donc l'érotisation poussée de l'héroïne et sa conformité à des fantasmes masculins (poitrine et hanches généreuses) par rapport aux autres magical girls. Le public des productions de science-fiction étant majoritairement masculin, inclure une femme robot permet d'attirer et de satisfaire ce public en même temps que cela satisfait les dessinateurs eux aussi majoritairement masculins⁷⁴.

Les logiques de *fan service* sont aussi le fait des séries magical girl destinées à des filles. Dans une interview donnée à *AnimeLand*, Kazuko Tadano, la *character designer* de *Sailor Moon*, explique dans quelles circonstances elle a obtenu ce poste : un concours a été organisé et, selon elle, elle a été choisie car elle a fait des jupes très courtes aux héroïnes, ce qui a plu aux producteurs, alors que les autres dessinateurs, qui étaient pour la plupart des hommes, sont « restés timides sur le design »⁷⁵. Il semblerait donc qu'il y ait une volonté de la part des producteurs – des hommes en majorité – de rendre les héroïnes plus sexys. Le costume marin d'écolière n'a d'ailleurs pas été l'idée de Naoko Takeuchi, l'auteure du manga original, mais celle de Fumio Osano, son *tantô*⁷⁶, qui aimait particulièrement ce type de costume⁷⁷.

⁷² BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 285.

⁷³ FALLAIX Olivier, « Rencontre avec Nagai Gô, le créateur de Goldorak », *AnimeLand*, n° 54, septembre 1999, pp. 24-26

⁷⁴ SUVILAY Bounthavy, « Femmes robots cyborgs », *AnimeLand*, n°109, mars 2005, p. 48. Ceux qui ont travaillé sur *Cherry Miel* sont majoritairement des hommes, voir la fiche de la série sur Anime News Network.

⁷⁵ FALLAIX Olivier, « Kazuko Tadano, La création des personnages de Sailor Moon », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013, p. 20.

⁷⁶ Une personne qui travaille dans l'édition et a pour fonction de coacher les auteurs de manga.

⁷⁷ PENEDO Nicolas, « Portrait : Naoko Takeuchi », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012, p. 73.

Naoko Takeuchi déclare en interview que le fait que ceux qui ont réalisé la série animée soient pour la plupart des hommes a eu une influence sur l'intrigue et la conception des personnages :

« Il faut savoir que la plupart des scénaristes étaient des hommes, et de ce fait, toute la mise en scène jusqu'à la vision des héroïnes en est complètement changée. L'image « féminine » n'est pas du tout la même selon qu'elle est traitée par une femme ou un homme, et cette nouvelle vision a amené un autre ton à l'histoire. »⁷⁸

L'érotisation du corps des héroïnes est l'un des facteurs qui explique que certaines séries, notamment *Sailor Moon*, fédèrent un public large : filles, garçons, mais aussi des adultes⁷⁹. Le public est sensible à la beauté des héroïnes, et le public masculin en particulier est sensible à leur apparence sexy, comme on peut le voir à travers les réactions sur les forums. Ainsi, à propos de Gigi et de sa transformation où elle apparaît nue⁸⁰ :

Nikko (homme, 32 ans en 2009) : Je craquais trop sur le look de Gigi adulte ! (...) Moi non plus, je ne m'identifiais pas à elle, mais pourtant, Gigi adulte, elle est irrésistible, elle déchire tout ! (...)

Carine (femme, 29 ans en 2009) : (...) Mouais, avoue que tu aimais bien aussi la scène où elle se transforme, non ?

Nikko : (...) Hum...oui, pour la scène de transformation, j'avoue !

Mais honnêtement, j'ai toujours trouvé que Gigi adulte avait beaucoup de classe, même habillée :)

tom (homme, 27 ans en 2009) : Dans mes lointains souvenirs j'ai longtemps cru qu'on la voyait toute nue quand elle se transformait, mais non c'était seulement une partie qui était visible en fait (émoticône d'un ange qui rit)

Havok (homme, 38 ans en 2012) : Qu'elle était sexy (émoticône d'un ange qui fait un clin d'œil)

⁷⁸ (DE) BEAULIEU Ségolène, « Naoko Takeuchi à Paris », *AnimeLand*, n°50, avril 1999, pp. 26-27.

⁷⁹ ALLISON Anne, *art.cit.*, 2006, p. 156.

⁸⁰ Voir www.dessins-animes.net/t283-gigi, consulté 10 avril 2016.

Un autre exemple, la réaction d'un internaute à propos du personnage Sailor Mercure dans la série *Sailor Moon*⁸¹ :

Cesario (homme, 27 ans en 2009) : Moi aussi c ma preferée, j'adore ses formes slurp.

(ok je sors)

La perception des magical girls comme des héroïnes sexualisées se retrouve aussi dans l'émission 90 à l'heure de M6 diffusée en 2002 où le présentateur lance le sujet consacré à *Sailor Moon* en ne parlant que de l'érotisation de l'héroïne :

« *Sailor Moon* c'est quand même l'histoire d'une allumeuse qui se balade toujours en mini-jupe avec des grandes chaussettes blanches et qui entretient un rapport tout à fait étrange avec les lapins et qui a aussi une canne tout aussi tendancieuse avec laquelle elle se transforme soi-disant en guerrière de l'espace ! »⁸²

La beauté et l'érotisation des magical girls, résultat d'une stratégie des producteurs pour attirer un public masculin, sont donc perçues par les téléspectateurs, et viennent renforcer des stéréotypes de genre, comme pour compenser la puissance et l'autonomie des jeunes héroïnes. Selon Christine Détrez, dans son étude portant sur les héros et héroïnes des best-sellers de littérature adolescente, l'autonomie des figures féminines est ambivalente car « derrière la crasse et les cheveux en bataille se cachent [...] des jeunes filles très gracieuses et très jolies, finalement « féminines » [...]. La beauté, la grâce, sont leur véritable nature, dont on devine qu'elle finira par triompher »⁸³.

2) L'humour : subversion ou renforcement des stéréotypes ?

Les séries animées japonaises peuvent recourir de façon importante à l'humour, les formes caractéristiques du comique japonais incluant notamment l'humour scatologique, le gag, l'absurde,... Certaines situations comiques sont devenues des *topoi*, comme la gifle de la fille administrée à un garçon libidineux ou la nudité

⁸¹ Voir www.dessins-animes.net/t1026-sailor-moon, consulté 10 avril 2016.

⁸² « *Sailor Moon* », 90 à l'heure (2002 - 2004), M6, production : Métropole Télévision, Fun TV, animation : Valentine Arnaud, Nicolas Beuglet, 26 novembre 2002.

⁸³ DETREZ Christine, « Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture », cité dans BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 142.

féminine accidentellement dévoilée suivie du saignement de nez du garçon⁸⁴. Les séries magical girl n'adoptent pas toutes le même ton. Tandis que certaines ont un côté moralisateur et sérieux et insistent sur la dramatisation – comme *Makko* où l'héroïne donne souvent des leçons de morale et où la mort d'un personnage peut être mise en scène d'une façon très dramatique⁸⁵ – d'autres adoptent un ton franchement comique et léger, même s'il leur arrive de traiter de sujets sérieux – comme *Magical Dorémi* où, dans le premier épisode de la saison 2, lorsque les apprenties sorcières se voient confier un bébé, ce dernier urine sur Dorémi à chaque fois qu'elle le prend dans ses bras, créant un comique de répétition⁸⁶. L'humour peut rendre ambigus des stéréotypes de genre et complexifier les interprétations possibles : il peut cacher des représentations sexistes tout comme il peut déconstruire et subvertir un système normatif⁸⁷. L'humour sur les représentations traditionnelles du genre peut ainsi tourner en dérision, et par là critiquer, l'ordre normatif du genre, mais certains *topoi* du comique japonais – comme celui de l'homme libidineux ou celui de la femme castratrice – semblent plutôt conforter les stéréotypes de genre.

Nous pouvons relever certains propos comiques sur les rapports de sexe dans les séries magical girl. Par exemple, dans *Makko*, un comique de répétition est construit autour des réactions des jumeaux, amis de Makko, face à des actions de la jeune fille : l'un des jumeaux demande à l'autre pourquoi Makko agit ainsi et le second répond une phrase comme « Oh tu sais moi les filles je les comprends pas »⁸⁸. Façon de tourner en dérision les actions de Makko en les marquant du sceau de la futilité ou moyen de se moquer de ce type de comportement masculin ? L'humour est équivoque. Il peut aussi être interprété de diverses manières dans l'épisode 2 de *Magique Tickle*⁸⁹. Lors de la rentrée scolaire, Tickle voudrait jouer au football mais le professeur refuse car seuls les garçons sont admis dans ce club. Tickle demandant une explication, le professeur explique que le football est un sport « violent » –

⁸⁴ BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, pp. 319-324.

⁸⁵ Par exemple, Makko morigène une amie qui fait l'école buissonnière. Sa mort dans un accident de moto à la fin de l'épisode fait l'objet d'une grande dramatisation. Voir Club Dorothée Noël : émission du 1er janvier 1990, TF1.

⁸⁶ Naissance d'un bébé, 22 octobre 2008, Télétoon.

⁸⁷ Sur l'humour dans l'animation et son potentiel subversif, voir WELLS Paul, *Understanding animation*, Londres, Routledge, 2008, 265 p. et LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA, coll. « Etudes et controverses », 2014, 151 p.

⁸⁸ Dorothée matin : émission du 6 décembre 1989, TF1.

⁸⁹ Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991, TF1.

insinuant ainsi que les filles sont trop délicates. Tickle le traite de « macho insupportable » et veut lui prouver qu'elle est capable de taper dans un ballon. Jusqu'ici, la scène traitée sur un ton comique pourrait laisser penser que le sexisme est tourné en dérision. Mais juste après, Tickle échoue à taper dans le ballon et n'y arrive qu'au second essai, grâce à la magie, ce qui laisse entendre qu'une fille n'est capable de jouer au football qu'avec le recours à de la magie. Plus tard, le professeur annonce à la classe que Tickle a rejoint le club de football et encourage les filles à faire des activités de garçons, avant de se moquer de Tickle parce qu'elle est un « garçon manqué », ce qui provoque l'hilarité de la classe – là aussi le message est équivoque : les filles sont encouragées à participer à des activités traditionnellement masculines mais être un « garçon manqué » est moqué. Finalement, toute la classe joue au football – ce qui pourrait constituer une sorte de morale de l'histoire encourageant les transgressions de genre – mais excepté Tickle, ce sont majoritairement les personnages masculins qui sont montrés en train de jouer, et à la fin, Cheko demande à Tickle de ressembler davantage à une fille ordinaire. Tickle est donc érigée comme une exception, et pas nécessairement un modèle à suivre.

Dans l'épisode 45 de *Creamy*, l'humour subvertit plus clairement les représentations traditionnelles des rapports de sexe. A la fin, un petit garçon aux pouvoirs magiques attaque Creamy et est maîtrisé par la magie de celle-ci. Un petit dialogue comique entre deux chats, les adjudants de l'héroïne, s'ensuit, qui tourne en dérision le machisme :

Chat : On a réussi ! Heureusement que j'étais là pour prendre l'affaire en main, c'est là qu'on voit la supériorité de l'homme sur la femme !

Chatte : Mais qu'est-ce que tu racontes, je t'ai servi continuellement de paravent !

Chat : C'est drôle, je m'en suis pas aperçu...⁹⁰

La masculinité triomphante et hégémonique est désavouée puisque le courage, qualité traditionnellement attribuée aux hommes, a fait défaut au mâle, ce qui décrédibilise l'idée de la supériorité masculine. La caricature et la parodie permettent aussi de montrer le caractère construit de certains stéréotypes et codes de la féminité.

⁹⁰ Club mini : [programme du 29 avril 1995], TF1.

Par exemple, dans le dernier épisode de *Shugo Chara*, lorsqu'Amu se demande quel est son vœu le plus cher, ses shugo chara⁹¹ parient dessus : l'un pense que le vœu le plus cher d'Amu est d'épouser Tadase, un autre pense que c'est posséder de beaux vêtements⁹². La scène est traitée sur un ton comique et parodique qui montre que ces vœux sont des clichés des désirs féminins : le culte de la mode et le rêve du mariage sont ce qui est socialement attendu d'une fille. Amu contredit ses shugo chara et énumère ce qui pourrait être son vœu le plus cher : avoir beaucoup d'amis, revoir Nadeshiko, son amie partie à l'étranger, la paix dans le monde, avoir plus d'argent de poche, retenir ses leçons, etc. La diversité de ses désirs et le fait qu'aucun ne concerne ni l'apparence ni l'amour donnent une vision non caricaturale de la féminité. De même, le fait que les rêveries romantiques de Zoey soient traitées sur le mode parodique dans *Mew Mew Power* est une façon de tourner en dérision le stéréotype de la sentimentalité féminine et de révéler le caractère construit et factice des codes du *shôjo* (coucher de soleil, présence massive du rose...)⁹³.

Certaines situations comiques et certains types de personnages humoristiques sont des lieux communs de l'animation japonaise. L'un de ces *topoi* comiques est le rapport de sexe dominé par la femme : dans des couples hétérosexuels de personnages secondaires, la femme domine son conjoint. Par exemple, dans le dernier épisode de *Creamy*, Chantal, la chanteuse rivale de Creamy, frappe et met à terre Jingle, le manager, lorsqu'il veut arrêter le dernier concert de Creamy à cause de la pluie, malgré l'enthousiasme du public⁹⁴ ; dans le premier épisode de *Magical Doremi*, la mère de Dorémi fait sa première apparition en train de frapper son mari et de le réprimander car il a acheté une canne à pêche alors qu'ils ont peu d'argent et car il veut aller pêcher alors qu'il doit nettoyer le jardin⁹⁵ ; dans le dernier épisode de la saison 1 de *Shugo Chara*, Amu voit ses professeurs se disputer dans la rue, la femme veut continuer à faire les magasins tandis que son conjoint se plaint d'être son esclave car il porte tous les sacs⁹⁶. Quant aux parents biologiques de Gigi, le roi et la reine du pays imaginaire, leur

⁹¹ Petites créatures anthropomorphes qui représentent la ou les personnalité(s) d'une personne.

⁹² La nuit des vœux, 2 juillet 2013, Télétoon+.

⁹³ Par exemple, dans La cinquième Mew Mew ?, 3 octobre 2006, Télétoon.

⁹⁴ Club mini : [programme du 17 juin 1995], TF1.

⁹⁵ L'école des sorcières, 21 décembre 2004, France 5.

⁹⁶ La nuit des vœux, 2 juillet 2013, Télétoon+.

couple est un ressort comique de la série : le roi est minuscule, grassouillet et infantilisé – il est par exemple représenté sur un jouet en forme de fusée⁹⁷ ou sur un cheval à bascule⁹⁸ – tandis que la reine est grande, belle et majestueuse. Le roi est souvent ridiculisé et sa virilité semble parfois remise en cause, comme dans l'épisode 33 où il se transforme en bel et grand homme pour tenter d'embrasser la reine mais se retransforme en minuscule homme avant d'atteindre son objectif et la reine avoue froidement sa déception⁹⁹. La reine semble parfois dominer son époux : alors que le roi refuse d'aider Gigi dans le premier épisode, la reine s'avance vers lui d'une façon menaçante de telle sorte qu'il accepte¹⁰⁰. Dans tous ces exemples, la domination de la femme sur l'homme est l'objet de scènes comiques, la violence exercée par une femme sur son conjoint est présentée comme un gag, alors que l'autorité d'un homme sur son épouse et l'éventuelle violence exercée par un homme sur une femme ne sont jamais traitées sur le mode comique¹⁰¹. Dans ce cas, l'humour semble signifier que le rapport de sexe dominé par la femme dans le couple est risible, absurde, impossible. Le comique ne dénonce pas la domination masculine, il se moque de la domination féminine.

Deux autres lieux communs comiques de l'animation japonaise qui renforcent les représentations traditionnelles de genre plutôt qu'ils ne les dénoncent sont la scène où un personnage masculin harcèle un personnage féminin et celle, gratuite et non nécessaire à l'intrigue, où un protagoniste masculin lorgne sur les attributs sexuels d'un protagoniste féminin. Nous avons déjà traité du harcèlement comme modalité de la séduction masculine, traité tantôt d'une façon sérieuse tantôt sur le mode comique¹⁰². Le regard masculin indiscret sur le corps d'une fille qui n'est pas consciente de ce regard (et qui est embarrassée si elle s'en rend compte) est une scène comique récurrente. Par exemple, dans l'épisode 12 de *Caroline*, alors que Casimir, un camarade de Caroline est assis sur le sol, près de l'héroïne debout, il jette un regard sous la jupe de la petite fille puis appelle ses amis et leur

⁹⁷ Midi les Zouzous : [programme du 28 août 2006], France 5.

⁹⁸ Croque vacances plateau : émission du 3 juillet 1986, TF1.

⁹⁹ Club Dorothée : émission du 24 mars 1988, TF1.

¹⁰⁰ Club Dorothée vacances : émission du 5 février 1988, TF1.

¹⁰¹ Dans l'épisode 45 de la saison 3 de *Magical Dorémi* (18 décembre 2009, Télétoon), le père de Capucine, une amie de l'héroïne, accuse son épouse d'avoir mal éduqué leur fille et la gifle. La scène a lieu hors champ – on voit la main de l'homme se lever puis on entend seulement le claquement de la gifle et le cri de la mère – ce qui rend la scène plus dramatique.

¹⁰² Voir Partie II, Chapitre 5.

montre du doigt l'entrejambe qu'il reluque¹⁰³. Dans un épisode de *Makko*, la jeune fille court et passe au-dessus d'une bouche d'égout non couverte d'une plaque, puis un homme sort la tête de la bouche d'égout et glousse : « Héhé, avec ces jupes courtes, on voit des choses qu'on ne devrait pas voir »¹⁰⁴, et dans un autre épisode, alors qu'elle est à la piscine, Makko rougit lorsque l'un des jumeaux la scrute et fait un commentaire sur ses belles jambes¹⁰⁵. Dans le premier épisode de *Pichi Pichi Pitch*, Kaito, le surfeur dont l'héroïne va tomber amoureuse, reluque Lucie de haut en bas et commente : « Très joli débardeur poupée, mais le short pourrait être plus moultant ! » La remarque est accompagnée d'un panorama de bas en haut sur le corps de la jeune fille. Lucie rougit et met les mains devant sa poitrine¹⁰⁶.

Ce type de scène érotico-comique est particulièrement récurrent dans les œuvres issues des mangas de Gô Nagai, comme les *anime* magical girl *Magique Tickle* et *Cherry Miel*. Dans l'épisode 4 de *Magique Tickle*, la caméra s'attarde sur les culottes des jeunes filles lorsque leur jupe est soulevée par la bousculade de Donta¹⁰⁷. Au début de l'épisode, une professeure se jette dans les bras d'un collègue, effrayée par la farce d'un élève, et déclare que « s'[il est] là pour [la] protéger, [elle] se sen[t] rassurée » et que « avec [lui], [elle se sent] en sécurité » car il semble « si fort » – scène parodique qui tourne en dérision le stéréotype de l'homme protecteur et celui de la femme victime qui a besoin de protection. Le personnage du professeur a alors les joues qui rougissent de plaisir et la caméra devient subjective : le point de vue adopté est celui du professeur lorsque la caméra fait un gros plan sur le visage de la femme et s'incline vers sa poitrine pour faire un gros plan sur ses seins.

L'humour créé par le regard masculin sur le corps féminin est particulièrement présent dans la série magical girl la plus érotique, *Cherry Miel*. L'héroïne de ce dessin animé est particulièrement soumise aux regards des personnages masculins. Dans l'épisode 5, Monsieur Tatami fait remarquer à la jeune fille qu'elle serait très jolie si elle s'habillait en geisha. Utilisant son

¹⁰³ L'extraterrestre, 21 juin 2008, Mangas.

¹⁰⁴ Club Dorothée Noël : émission du 1er janvier 1990, TF1.

¹⁰⁵ Dorothée matin : émission du 17 janvier 1990, TF1.

¹⁰⁶ Pichi Pichi Pitch, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010], Canal J.

¹⁰⁷ Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991, TF1.

pouvoir qui lui permet de se transformer en n'importe qui, Cherry Miel se métamorphose en geisha sous les yeux en forme de cœur de Monsieur Tatami : elle répond ainsi à ses fantasmes¹⁰⁸. Dans l'épisode 23, nous pouvons constater la présence d'un personnage voyeur : un professeur de la nouvelle école de la jeune fille. Alors qu'elle fait un discours debout sur une estrade, le professeur se penche pour pouvoir regarder sous sa robe. Plus tard, Cherry Miel et ce même professeur se livrent à un combat sur un ring dans le cadre de jeux organisés pour fêter l'arrivée de la jeune fille dans l'école ; Cherry Miel le met à terre et son adversaire en profite pour lorgner sur sa poitrine, ce qui fait rougir la jeune fille¹⁰⁹.



Images extraites de l'épisode 23 de *Cherry Miel* (1er février 1989, TF1).

Le comique de ce type de scène renforce la représentation du corps féminin dominé, approprié par les hommes *via* le regard. En effet, le corps des personnages féminins est offert aux regards des hommes, tout comme le corps de nombreuses héroïnes au Japon où prolifèrent des images de femmes nues¹¹⁰ et où « l'homme japonais passe [...] pour être plus voyeur et fétichiste qu'acteur »¹¹¹. Selon Anne Allison, le concept du « male gaze » peut être défini comme le « processus d'une façon de regarder qui est sexualisée et fondée sur un rapport de

¹⁰⁸ Dorothée matin : émission du 28 septembre 1988, TF1.

¹⁰⁹ Dorothée matin : émission du 1er février 1989, TF1.

¹¹⁰ ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires : Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 44.

¹¹¹ BUISSON Dominique, *Le Corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, p. 65.

domination et d'inégalité [...] dans lequel des hommes sont dans la position de regarder des femmes et des femmes dans la position d'être l'objet du regard masculin »¹¹². Les regards posés sur le corps féminin sont majoritairement masculins dans les séries magical girl. On peut distinguer les « regardants » diégétiques, qui sont toujours masculins comme on l'a vu dans les exemples cités, et les « regardants » extra-diégétiques. Ces derniers sont les producteurs des dessins animés, qui sont en majorité masculins comme on l'a déjà évoqué, et les téléspectateurs. Le public est mixte, mais il est révélateur que la série qui a le plus recours à ce type de scènes, *Cherry Miel*, est destinée à un public de jeunes hommes. Le corps héroïque féminin de cette série est donc issu d'un imaginaire plutôt masculin et façonne en retour cet imaginaire. Dans ces scènes, le regard des hommes sur le corps féminin est, pour reprendre les termes d'Anne Allison, « à la fois voyeur et fétichiste »¹¹³ : le corps de l'héroïne est « construit comme un objet regardé essentiellement par des hommes et dont essentiellement des hommes jouissent »¹¹⁴. Par le regard, le corps féminin apparaît comme un objet de consommation à la disposition des hommes, il est réifié.

Le générique de *Cherry Miel* offre un condensé des réflexions ci-dessus. On peut y voir tour à tour l'héroïne être dévêtue de son haut (à cause de deux poignards qui en coupent les bretelles) et une main cacher ses seins nus ; l'héroïne conduire une moto et son passager, Serge, se tenir à elle au niveau de la poitrine – les deux protagonistes en rougissent d'ailleurs ; l'héroïne nue en train de prendre son bain et deux paires d'yeux (qu'on découvre appartenir à Monsieur Tatami et John) apparaître pour la regarder – *Cherry Miel* leur envoie de la mousse pour qu'ils cessent. La jeune fille se voit donc comme dépossédée de son propre corps, contre sa volonté. Notons quelques paroles du générique original chantées par une voix féminine : « elle a de petites fesses », « elle a de gros et doux seins », « non, non, non, ne me regardez pas »¹¹⁵... Cette chanson s'accorde bien aux images pour faire du corps féminin un objet de regards et de

¹¹² ALLISON Anne, *op. cit.*, pp. 34-35. La traduction est la nôtre.

¹¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ MOSTOW Joshua S., BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, p. 231. Nous traduisons à partir de la traduction anglaise de la chanson japonaise. « She has a small butt » « She has big, soft breasts » « No, no, no, don't look at me ».

consommation, un spectacle. La version française de la chanson du générique abandonne complètement cet aspect avec des paroles qui se concentrent sur la nature combattive de l'héroïne et n'ont plus rien à voir avec les images.

Ce type d'humour vient donc saper la prise de pouvoir féminine dans les séries animées en transformant le personnage féminin regardé en femme-objet répondant aux fantasmes masculins. Si cet humour persiste à travers le temps – bien qu'on l'ait principalement noté dans les *anime* les plus anciens – c'est probablement parce que les producteurs sont principalement des hommes¹¹⁶. De même que Laura Kreyder place la construction du personnage romanesque de la petite fille sous l'égide du désir masculin, on peut supposer que les magical girls et autres personnages féminins des séries de notre corpus sont des constructions d'hommes, correspondant à leurs représentations de la féminité, à leurs fantasmes et à leurs exigences vis-à-vis de ce que doit être une femme :

« La manière dont la petite fille est vue dans le monde, son éducation, ses prérogatives, ses institutions, les lois qui la protègent, son esthétique, tout cela découle d'un axiome : la petite fille est née du désir des hommes. »¹¹⁷

Ainsi, bien que les *anime* magical girl mettent en avant des personnages féminins héroïques, il semblerait que ces filles doivent compenser cet héroïsme par des critères féminins traditionnels qui leur permettent de conserver leur identité féminine aux yeux de la société : un corps beau et érotisé soumis au regard masculin.

¹¹⁶ Voir Partie I, Chapitre I.

¹¹⁷ KREYDER Laura, *La passion des petites filles: histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, France, Artois Presses Université, 2004, p. 279.

Conclusion

Le genre « magical girl », si spécifique au Japon mais ayant fait des émules dans les productions occidentales, est, selon Akiko Sugawa, un lieu privilégié pour observer la lutte des jeunes filles japonaises sur le terrain du genre¹. Les dessins animés que nous avons étudiés nous permettaient en effet d'analyser les représentations, les normes, les valeurs de la société japonaise en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe. Ces représentations, normes et valeurs ont été et sont transmises à un public français dans le cadre de circulations transnationales des séries animées japonaises depuis les années 1970. Quoique longtemps critiqués, les *anime*, si largement diffusés en France notamment dans les années 1980 et 1990, ont en effet contribué à créer une culture enfantine qui dépasse les frontières.

Le genre « magical girl » illustre la dimension mondialisée de l'animation japonaise. Premièrement, les séries animées sont le résultat de circulations de techniques et d'esthétiques variées. De plus, l'animation japonaise puise l'inspiration dans divers récits et mythologies. La figure de la magical girl est par exemple une réappropriation japonaise de figures occidentales telles que la sorcière : la magical girl a les pouvoirs et les accessoires d'une sorcière, mais c'est une enfant et elle est bienveillante, vue sous un jour positif, alors que les jeunes filles dotées de pouvoirs magiques dans les fictions occidentales étaient figurées sous l'emprise des forces maléfiques, en proie à l'instabilité de la puberté, donc de façon négative². Enfin, les *anime* sont exportés et diffusés dans le monde entier et influencent des productions occidentales. Les séries magical girl ont ainsi connu une diffusion à la télévision française depuis 1984, avec un apogée au tournant des années 1990 avant de connaître un déclin continu depuis et une quasi disparition dans les années 2010. Depuis les années 1990 et le succès de la célèbre Sailor Moon, ces *anime* ont inspiré plus ou moins explicitement des séries européennes et américaines (*W.I.T.C.H.*, *Winx Club*, ...).

¹ Voir SUGAWA Akiko, « Children of Sailor Moon: The Evolution of Magical Girls in Japanese Anime » sur www.nippon.com/en/in-depth/a03904/. Consulté le 30 mars 2016.

² *Ibid.*

L'évolution du genre « magical girl » reflète d'une certaine manière celle de la condition féminine de la fin du XX^{ème} siècle, avec toutes les ambiguïtés qu'elle comporte et qui sont autant de défis pour les féministes aujourd'hui. La hausse du travail féminin au Japon depuis les années 1980, le « girl power » des années 1990, l'hypersexualisation des petites filles des années 2000 et 2010, etc. sont autant de phénomènes sociaux visibles dans ce type de séries animées. A première vue, la représentation d'héroïnes, voire de superhéroïnes, laisse penser que les *anime magical girl* sont un moyen de promouvoir une émancipation, une prise de pouvoir féminines et de renverser les représentations traditionnelles du genre qui assignent le courage, la force, le combat, l'action, au sexe masculin et la passivité, la douceur, la faiblesse, le soin de soi et des autres au sexe féminin. Les magical girls sont des filles capables et éloignées du cliché de la passivité et de la faiblesse. Pourtant, loin de subvertir les représentations de genre et de remettre en cause les stéréotypes, l'animation reproduit constamment le système normatif du genre.

Les rôles sociaux de sexe sont fermement établis dans les séries magical girl. La gestion du foyer et le soin des enfants sont toujours des tâches assignées aux femmes, tandis que les hommes sont toujours du côté de la sphère publique, du travail à l'extérieur du foyer, du pouvoir de décision. Les femmes apparaissent encore comme le « sexe faible » – ce sont des êtres fragiles, délicats, des victimes à la merci des hommes – tandis que les hommes sont dépeints comme le « sexe fort » – ils sont investis d'une mission de protection à l'égard des femmes, lorsqu'ils ne sont pas les prédateurs. Le comportement et les pratiques des magical girls se rapprochent de ce qui est culturellement considéré comme féminin : ce sont des personnes plutôt gentilles, coquettes, émotives, sentimentales, gracieuses. Enfin, par leur corps, elles performant, parfois de façon caricaturale, leur identité de genre : elles portent des vêtements féminins – des jupes, des habits roses, des bijoux et accessoires féminins – et elles sont jeunes, belles, minces, voire sexys – or les injonctions à se conformer à des standards de beauté sont plus fortes pour les femmes que pour les hommes.

De même que l'héroïsme peut être un moyen d'assouplir le genre – avec des femmes héroïques, actives, indépendantes, qui ne sont pas soumises à un rapport de pouvoir en faveur des hommes – l'on s'aperçoit que le genre infléchit l'héroïsme. Une héroïne a des traits spécifiques qui la différencient d'un héros : ces traits sont tout ce qui la ramène à sa féminité. Ainsi, la magical girl telle qu'elle a été conçue

dans les années 1960 (Sally et Akko, alias Caroline) fonde son héroïsme davantage dans un usage bienveillant de la magie, dans l'aide et le soin qu'elle apporte à autrui, que dans un usage combattif de la magie. Ce n'est qu'avec la pionnière *Cherry Miel* puis, à partir des années 1990, avec *Sailor Moon* et ses émules que l'héroïsme des magical girls se fonde essentiellement sur la lutte contre le Mal, la guerre, l'action. Pour autant, cet héroïsme est toujours influencé par les représentations traditionnelles de la féminité. Les magical girls combinent en réalité des traits typiquement masculins (action, combat, force, courage...) et des traits typiquement féminins, à savoir la préoccupation pour l'amour et l'apparence, la norme du *care* (soin des autres) et le comportement maternel, la possibilité d'être faible, d'échouer, d'être sauvée, etc. Le comportement maternel est d'ailleurs spécifique aux magical girls pour Akiko Sugawa qui remarque qu'une telle caractéristique n'existe quasiment pas chez les superhéroïnes et sorcières occidentales et pour qui la dimension maternelle et l'aspect « mignon » des magical girls permettent de les rendre moins menaçantes³. Surtout, plus la magical girl est une guerrière, investie d'une mission habituellement dévolue à un homme, plus sa féminité est mise en valeur à travers son corps érotisé. Comme l'écrit Catherine Monnot :

« Une fillette apprend donc très tôt que, quels que soient ses dons ou ses goûts, si elle s'affirme adepte d'un discours, d'une activité ou d'une apparence considérés comme masculins, elle se doit de compenser cette rupture symbolique en cultivant, voire en renforçant, des critères féminins traditionnels qui lui permettront de conserver aux yeux de la société son identité féminine. Ses héroïnes quotidiennes lui en montrent la nécessité [...] »⁴

Plusieurs facteurs peuvent expliquer le phénomène « magical girl », dont le nom même montre que ce genre d'*anime* accorde autant d'importance à la magie qu'au sexe du protagoniste principal. Ces facteurs résident à la fois dans la spécificité de la société et de la culture japonaises et dans celle de l'industrie de l'animation japonaise. Premièrement, la distinction stricte des sexes, de leurs rôles et activités, est historiquement très prégnante au Japon en raison du confucianisme. Cela explique notamment la segmentation des publics selon l'âge et le sexe qui structure

³ *Ibid.*

⁴ MONNOT Catherine, *Petites filles: l'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, 2013, p. 51.

le marché du manga et de l'*anime*. Le genre « magical girl » appartenant à la catégorie *shôjo* (destinée aux petites filles), il fait un usage massif des codes du *shôjo* et du *kawaii*, ce dernier étant fondé sur une caricature de la féminité. L'usage de ces codes repose sur une logique économique : le but est d'attirer le public des petites et jeunes filles à la fois vers ce type de dessins animés, mais aussi vers tous les produits dérivés qui sont une composante fondamentale du marché de l'animation japonaise. Si le phénomène « magical girl » est si massif au Japon, c'est d'ailleurs en raison de l'aspect industriel de l'animation japonaise qui multiplie les avatars d'un type d'*anime*, en introduisant des variantes, tant que le succès est au rendez-vous en appliquant la même recette. Ainsi, pendant une cinquantaine d'années, le genre « magical girl » a fait l'objet d'une reproduction et d'un renouvellement répétés, l'innovation la plus visible (et la plus fructueuse) ayant été l'hybridation avec le genre *sentai* pour *Sailor Moon*, résultat d'une volonté des producteurs et des diffuseurs de fédérer un plus large public.

D'autres stratégies des producteurs et des diffuseurs illustrent une logique de rentabilité qui contribue à renforcer les normes du genre, comme celle de *fan service* qui consiste à attirer un certain public en ajoutant certaines scènes : la nudité suggérée ou explicite et les scènes de voyeurisme dans les séries magical girl peuvent par exemple être un moyen d'attirer un public masculin, en même temps qu'elles révèlent que le corps féminin est encore et toujours considéré comme un objet de consommation à la disposition des hommes. Ce type de scène, ajouté aux autres caractéristiques traditionnellement féminines des magical girls, permet de rendre leur puissance et leur indépendance plus acceptables pour la société, et en particulier pour des hommes. D'ailleurs, si les représentations traditionnelles du genre sont véhiculées dans les séries magical girl, c'est peut-être en raison de la présence majoritaire d'hommes aux fonctions les plus élevées de l'industrie de l'animation japonaise (producteur, réalisateur, scénariste, animateur...), quand les femmes occupent surtout les métiers les plus bas dans la hiérarchie (intervalliste par exemple). Les magical girls sont donc des objets imaginés, dessinés, mis en scène par des hommes majoritairement : elles sont le résultat d'un imaginaire masculin.

L'animation semble donc jouer un rôle de renforcement des stéréotypes. Pourtant, l'animation peut avoir une fonction subversive. Si elle utilise des codes simplificateurs, comme la présence massive du rose, pour signifier la féminité dans

le cadre de l'esthétique *shôjo* et *kawaii*, cette simplification et cette caricature peuvent véhiculer des stéréotypes mais elles peuvent tout aussi bien révéler le caractère factice et construit des codes du féminin et du masculin. L'humour de type parodique peut tourner en dérision les stéréotypes de genre. Enfin, l'aspect épuré et simplifié du graphisme de l'animation japonaise – dû notamment aux contraintes économiques et de temps qui ont rendu nécessaire l'instauration de l'animation limitée – oblige les animateurs à utiliser des codes pour marquer le sexe d'un personnage puisque les visages se ressemblent quel que soit le sexe du personnage : une jupe signe la féminité, par exemple. Comme Mélanie Lallet l'écrit :

« En réduisant parfois [les codes du masculin et du féminin] à quelques artifices qui en donnent une vision très caricaturale, [l'animation] révèle du même coup leur caractère construit... Le féminin en particulier, traditionnellement marqué du sceau de la différence par une accumulation d'accessoires, de couleurs pastel et de maquillage, menace toujours de s'y exposer comme quelque chose de tout simplement simulé ou joué. »⁵

L'introduction de personnages travestis, plutôt récurrente dans l'animation japonaise, permet d'autant plus de révéler le caractère factice de ces codes, en même temps qu'elle déconstruit la dichotomie normative du genre.

Les séries magical girl offrent donc des modèles ambivalents, avec des héroïnes capables, puissantes, mais sujettes à des représentations de la féminité normatives. Ces *anime*, en tant qu'agent de la socialisation de genre, permettent aux téléspectateurs d'incorporer le genre et notamment aux petites téléspectatrices d'apprendre la féminité, d'apprendre les comportements conformes à ce qui est attendu de leur sexe. Ces séries font l'objet d'appropriations diverses par le public français qu'il serait intéressant d'analyser dans le cadre d'une étude sociologique, comme l'a fait Christine Détrez avec les mangas⁶. Cela permettrait d'appréhender les effets que peuvent avoir de telles représentations sur les pratiques. De même, il aurait été intéressant de pouvoir davantage analyser la production de ces *anime*, et

⁵ LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA, coll. « Etudes et controverses », 2014, p.7.

⁶ DETREZ Christine, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles ? Apprendre son genre en lisant des mangas », *Réseaux*, n° 168-169, 2011, p. 165-186.

notamment d'interroger des producteurs et animateurs japonais sur le genre « magical girl ».

Enfin, à travers ce mémoire, nous avons cherché à alimenter une histoire de la télévision française au prisme de la télévision pour la jeunesse, une histoire de l'animation japonaise à travers l'un de ses genres emblématiques et sa diffusion en France, et une histoire culturelle du genre à travers les représentations associées à la féminité véhiculées par des productions audiovisuelles diffusées massivement auprès d'un jeune public en plein apprentissage des normes du genre. Étudier les séries magical girl dans leur contexte de production, de diffusion et de réception en France, et au prisme du genre, nous a permis de situer un phénomène médiatique, héritier de modèles et de récits antérieurs, produit de stratégies économiques propres à l'industrie de l'animation japonaise, en lien avec les évolutions de la société japonaise et des rapports hommes-femmes au Japon et en France, et qui contribue à créer une nouvelle mythologie avec de nouveaux héros, ou plutôt de nouvelles héroïnes, qui sont autant de modèles pouvant inspirer les enfants.

Annexes

Doc. n°1 : Résumé des seize séries animées analysées



Club Dorothée Noël : émission du 26 décembre 1989, TF1

Titre français : Makko

Titre japonais : *Mahô no Mako-chan* (La petite Mako magique)

Année de production : 1970

Première année de diffusion en France : 1989

Héroïne(s) : Makko

Synopsis : Lors d'un raz-de-marée, Makko, une sirène de 15 ans, a sauvé la vie d'Anthony, un humain pour qui elle a eu le coup de foudre. Pour retrouver ce garçon qu'elle aime, Makko décide de quitter le monde des océans. Grâce aux pouvoirs d'une sorcière qui lui donne des jambes, Makko part vivre avec les humains mais elle a bien du mal à s'adapter aux habitudes terrestres. Heureusement, en cas d'absolue nécessité, Makko peut se défendre avec un pendentif qui lui permet d'utiliser des pouvoirs magiques... (Source : AnimeGuide)



Dorothée matin : émission du 7 septembre 1988, TF1

Titre français : Cherry Miel

Titre japonais : *Cutey Honey*

Année de production : 1973

Première année de diffusion en France : 1988

Héroïne(s) : Cherry Miel

Synopsis : Cherry Miel, jeune fille d'une quinzaine d'années, est en réalité une androïde capable de se transformer à volonté en n'importe quelle personne et d'en acquérir les compétences grâce à un procédé appelé « catalyseur multiplicateur » mis au point par un savant. Ce dernier, que Cherry Miel considère comme son père, se fait assassiner par l'organisation criminelle Panthera qui est à la recherche du « catalyseur multiplicateur ». La jeune fille décide alors de vaincre Panthera tandis que les envoyées de l'organisation, les « panthères grises », cherchent à tout prix à attraper la jeune fille, dont la véritable identité est secrète, pour obtenir le « catalyseur multiplicateur » caché en elle.



Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991, TF1

Titre français : Magique Tickle

Titre japonais : *Majokko Tickle* (Tickle la petite sorcière)

Année de production : 1978

Première année de diffusion en France : 1991

Héroïne(s) : Tickle

Synopsis : La jeune Cheko libère par mégarde la fée Tickle qui était enfermée dans un livre. Le problème est que Tickle avait été en réalité enfermée car elle utilisait trop ses pouvoirs et réalisait de mauvais tours et autres farces aux humains. Elle vit ainsi chez Cheko en se faisant passer pour sa sœur et ne peut bientôt pas s'empêcher d'utiliser de nouveau sa magie pour réaliser des plaisanteries ! Heureusement, patience et gentillesse montrées par Cheko tempèreront peu à peu les agissements de la magicienne... (Source : Planète Jeunesse)



La gardienne des vignes, 11 juin 2004, Mangas

Titre français : Le tour du monde de Lydie

Titre japonais : *Hana no ko Lun Lun* (Lun Lun l'enfant des fleurs)

Année de production : 1979

Première année de diffusion en France : 1988

Héroïne(s) : Lydie

Synopsis : Lydie a pour mission de retrouver la fleur aux sept couleurs afin de guérir ses grands-parents malades et être couronnée reine de la planète des fleurs. A l'aide d'un pendentif magique, Lydie peut puiser sa magie dans les fleurs pour se métamorphoser et acquérir n'importe quelle compétence. Mais la sorcière Sabrina, accompagnée par son homme de main Boris, veut aussi s'approprier la fleur tant convoitée et mettra des bâtons dans les roues de Lydie lors de ses voyages dans le monde entier.



Mariage olympique, 14 septembre 2007, Mangas

Titre français : Le monde enchanté de Lalabel

Titre japonais : *Mahô Shôjo Lalabelle* (Lalabelle la jeune fille magique)

Année de production : 1980

Première année de diffusion en France : 1987

Héroïne(s) : Lalabel

Synopsis : Lalabel est une magicienne possédant une baguette et une valise magique pour faire le bien autour d'elle et qui vient du pays magique d'où elle tombée à cause du méchant Biscus! Elle vit sur Terre chez un couple de personnes âgées, les Verdurin. Avec l'aide de ses amies Clarine et Praline, elle va tenter d'arrêter les méfaits de Biscus et de son complice Plumeau. Elle devra faire aussi attention à la très riche Clarisse Ulysse qui ne lui veut pas que du bien... (Source : Planète Jeunesse)



Croque vacances plateau : émission du 3 juillet 1986, TF1

Titre français : Gigi

Titre japonais : *Mahō no Purinsesu Minkī Momo* (Minky Momo, la princesse de la magie)

Année de production : 1982

Première année de diffusion en France : 1984

Héroïne(s) : Gigi

Synopsis : Le roi et la reine de Fenarinarsa, le pays des rêves, décident d'envoyer sur Terre leur fille unique d'une dizaine d'années, Gigi, pour redonner à l'humanité ses rêves et ses espoirs car leur pays est menacé de disparaître. Le pendentif magique de la petite fille lui permet de se métamorphoser en une jeune femme possédant n'importe quelle connaissance et compétence. A chaque fois que Gigi réalise une bonne action, son pendentif fait briller la couronne magique du pays des rêves. Au bout de quatre scintillements, un joyau apparaît. Ainsi, une fois que Gigi aura ravivé les 12 pierres précieuses, Fenarinarsa rejoindra la Terre. (Source : Planète Jeunesse)



Club mini : [programme du 29 avril 1995], TF1

Titre français : Creamy, Merveilleuse Creamy, puis Creamy, Adorable Creamy (à partir de 1994)

Titre original : *Mahô no Tenshi Creamy Mami* (Creamy Mami l'ange de la magie)

Année de production : 1983

Première année de diffusion en France : 1988

Héroïne(s) : Yû Morisawa (alias Creamy)

Synopsis : Yû Morisawa, dix ans, aperçoit quelque chose d'étrange qui traverse le ciel alors qu'elle était en train de rêver de Charlie (Toshio), le garçon qu'elle aime : c'est l'arche de l'étoile merveilleuse. A bord de l'arche, elle rencontre un elfe, Pinopino, qui lui confie pour un an un objet magique qui lui permet de se transformer en une ravissante jeune fille de seize ans. Alors que Yû - transformée en jeune fille - se promène dans la rue, elle est remarquée par le président des productions Parthénon : Jingle Tachibana. Chantal (Megumi), sa vedette principale doit se produire en public, mais elle est bloquée dans les embouteillages. Creamy doit donc la remplacer. Commence alors une double vie pour Yû, simple écolière qui démarre une carrière dans la chanson lorsqu'elle est transformée en Creamy. (Source : Planète Jeunesse)



Club Dorothée : émission du 8 mai 1990, TF1

Titre français : Caroline

Titre japonais : *Himitsu no Akko chan* (Le secret de la petite Akko)

Année de production : 1988

Première année de diffusion en France : 1990

Héroïne(s) : Caroline

Synopsis : Caroline Papillon (Akko) est une petite fille dont le père, journaliste, lui offre à son retour des Indes un magnifique miroir mais sa mère le casse par mégarde. Caroline est triste et décide de l'enterrer dans le jardin. La nuit suivante, la reine du pays des miroirs vient réveiller Caroline pour la consoler et lui offrir un poudrier magique. Caroline peut ainsi changer son apparence humaine et même se transformer en animal. Mais ce pouvoir lui réserve bien des surprises et fera l'objet de situations souvent comiques. (Source : Planète Jeunesse)



Dorothée samedi : émission du 22 décembre 1990, TF1

Titre français : Sally, la petite sorcière

Titre japonais : *Mahôtsukai Sally* (Sally la sorcière)

Année de production : 1989

Première année de diffusion en France : 1990

Héroïne(s) : Sally

Synopsis : Dans son pays, loin de la Terre, Sally s'apprête à être couronnée reine de la magie, pour le plus grand bonheur de ses parents, eux-mêmes roi et reine. Pour sauver de la mort le père de sa meilleure amie qui vit sur Terre, Sally désobéit et utilise ses pouvoirs. Elle vit à présent sur Terre, se faisant passer pour une collégienne, et réalise de bonnes actions, avant de pouvoir rentrer dans son pays...

(Source : Planète Jeunesse)



Club Dorothée matin : [programme du 29 mars 1995], TF1

Titre français : Sailor Moon

Titre japonais : *Bishôjo senshi Sailor Moon* (Sailor Moon la jolie guerrière)

Année de production : 1992-1997

Première année de diffusion en France : 1993

Héroïne(s) : Bunny (alias Sailor Moon), accompagnée de Molly (alias Sailor Mercury), Raya (alias Sailor Mars), Marcy (alias Sailor Jupiter) et Mathilda (alias Sailor Vénus).

Synopsis : Bunny (Usagi en japonais) est une collégienne très dissipée de 14 ans. Un jour, elle rencontre Luna, une chatte, qui lui confie des pouvoirs magiques lui permettant de se transformer en Sailor Moon, une guerrière de la Lune, grâce à une broche magique. Elle découvre ainsi qu'elle est la réincarnation de la Princesse Sérénity qui vivait autrefois dans le royaume de la Lune avec la Reine-Mère et ses quatre fidèles amies, les Sailor Guerrières. Chassée de son pays par les envoyés du Dark Kingdom (dirigé par la Reine Béryl), elle a dû se réfugier dans le corps d'une Terrienne. Au fil de ses aventures, Bunny rencontre d'autres Sailor Guerrières : Molly (Ami), Raya (Rei), Marcy (Makoto) et Mathilda (Minako). Viendront se joindre au groupe, à travers les saisons, d'autres Sailors à l'image des autres planètes pour lutter contre le mal... (Source : Planète Jeunesse)



Sakura et le livre magique, 31 janvier 2001, M6

Titre français : Sakura, chasseuse de cartes

Titre japonais : *Card Captor Sakura*

Année de production : 1998

Première année de diffusion en France : 1999

Héroïne(s) : Sakura

Synopsis : Sakura, une petite fille de dix ans, découvre un livre étrange dans la bibliothèque de son père et en retire le sceau, mais en le brisant, elle délivre toutes les cartes qui étaient contenues à l'intérieur. Elle libère en même temps Kerobero, le gardien des cartes magiques de Clow Read, qui lui explique qu'elle doit capturer les cartes de nouveau. L'aventure de Sakura, chasseuse de cartes, commence. (Source : Planète Jeunesse)



Naissance d'un bébé, 22 octobre 2008, Télétoon

Titre français : *Magical DoReMi*

Titre japonais : *Ojamajô DoReMi* (Dorémi, la sorcière maladrite)

Année de production : 2000-2004

Première année de diffusion en France : 2000

Héroïne(s) : Dorémi, accompagnée d'Émilie, Sophie, Bibi, Loulou et Mindy.

Synopsis : Un jour, Dorémi entre sans le savoir dans une boutique magique tenue par la sorcière Majorika et son amie la fée Lala. Dorémi transforme sans le vouloir Majorika en une grenouille, et pour la délivrer de ce sort, la voilà obligée de devenir son apprentie-sorcière. Dorémi, qui a toujours rêvé d'avoir des pouvoirs magiques, accepte, et entraîne par la suite ses meilleures amies Émilie (Hazuki) et Sophie (Aiko). La vie des petites filles est rythmée par l'apprentissage de la maîtrise de leurs pouvoirs, et notamment par des examens. Elles sont rejointes par de nouvelles apprenties-sorcières au fil de leurs aventures : Bibi (Pop), Loulou (Onpu) et Mindy (Momoko). (Source : Planète Jeunesse)



Première mission en équipe, 31 août 2005, France 3

Titre français : Mew Mew Power

Titre japonais : *Tokyo Mew Mew*

Année de production : 2002

Première année de diffusion en France : 2005

Héroïne(s) : Zoey, accompagnée de Corinna, Bridget, Kiki et Estelle.

Synopsis : Zoey Hanson (Ichigo Momomiya) est une jeune fille comme les autres jusqu'au jour où un incident se produit : son ADN est mélangé à celui de chats sauvages. Cette manipulation fait en réalité partie du "Projet Mew", qui a pour but de protéger la Terre des aliens. Zoey Hanson est accompagnée dans sa mission de quatre autres filles qui chacune se transforment en un animal différent. (Résumé presse : Télétoon)



Liens d'amitié, 15 mai 2011, Canal J

Titre français : Pich Pichi Pitch, La mélodie des sirènes

Titre japonais : *Mermaid Melody Pichi Pichi Pitch*

Année de production : 2003-2004

Première année de diffusion en France : 2010

Héroïne(s) : Lucie, accompagnée de Hanon et Rina

Synopsis : Lucie Nanami est la jeune princesse sirène du royaume du Pacifique Nord, qui est venue sur la Terre à la recherche de sa perle rose qu'elle a donnée à un jeune garçon, Kaito Dômoto, qu'elle a sauvé de la noyade étant petite. Avec ses amies sirènes Hanon Hôsho (Princesse de l'Atlantique Sud) et Rina Tôin (Princesse de l'Atlantique Nord), elles combattent grâce à leur chant les démons marins envoyés par Gaito qui veut voler leurs perles magiques afin d'empêcher les sept princesses sirènes de se réunir et d'invoquer la reine des océans, Aqua Regina, qui a le pouvoir de vaincre les forces du mal. Dans le même temps, Lucie retrouve Kaito, devenu un jeune surfeur très doué, mais elle ne peut lui dévoiler qu'elle est la sirène qui lui a sauvé la vie car sinon elle se transformera en écume... (Source : Planète Jeunesse)



Un petit cœur tout rouge, 29 juin 2007, Canal J

Titre français : Chocla et Vanilla

Titre japonais : *Sugar Sugar Rune*

Année de production : 2005

Première année de diffusion en France : 2006

Héroïne(s) : Chocla, et sa meilleure amie Vanilla

Synopsis : Afin que l'une d'elles puisse devenir la reine du Royaume magique, deux petites sorcières partent pour le monde des humains avec pour mission de conquérir un maximum de cœurs de garçons, condition *sine qua non* à l'obtention du titre tant convoité. Prises sous la tutelle du sorcier Rock'n'Lovin, Chocla et Vanilla entrent ainsi en compétition l'une contre l'autre. Vanilla, d'ordinaire calme et posée, attire assez facilement les garçons, tandis que Chocla, plus exubérante, a plus de mal à récupérer les fameux cœurs... Cette dernière finit par tomber amoureuse de Pierre qui est aussi étrangement le sosie de Glace, le seigneur des ténèbres du monde magique.



La rivale, 27 septembre 2013, Télétoon +

Titre français : Shugo Chara, les gardiens des rêves

Titre original : *Shugo Chara !*

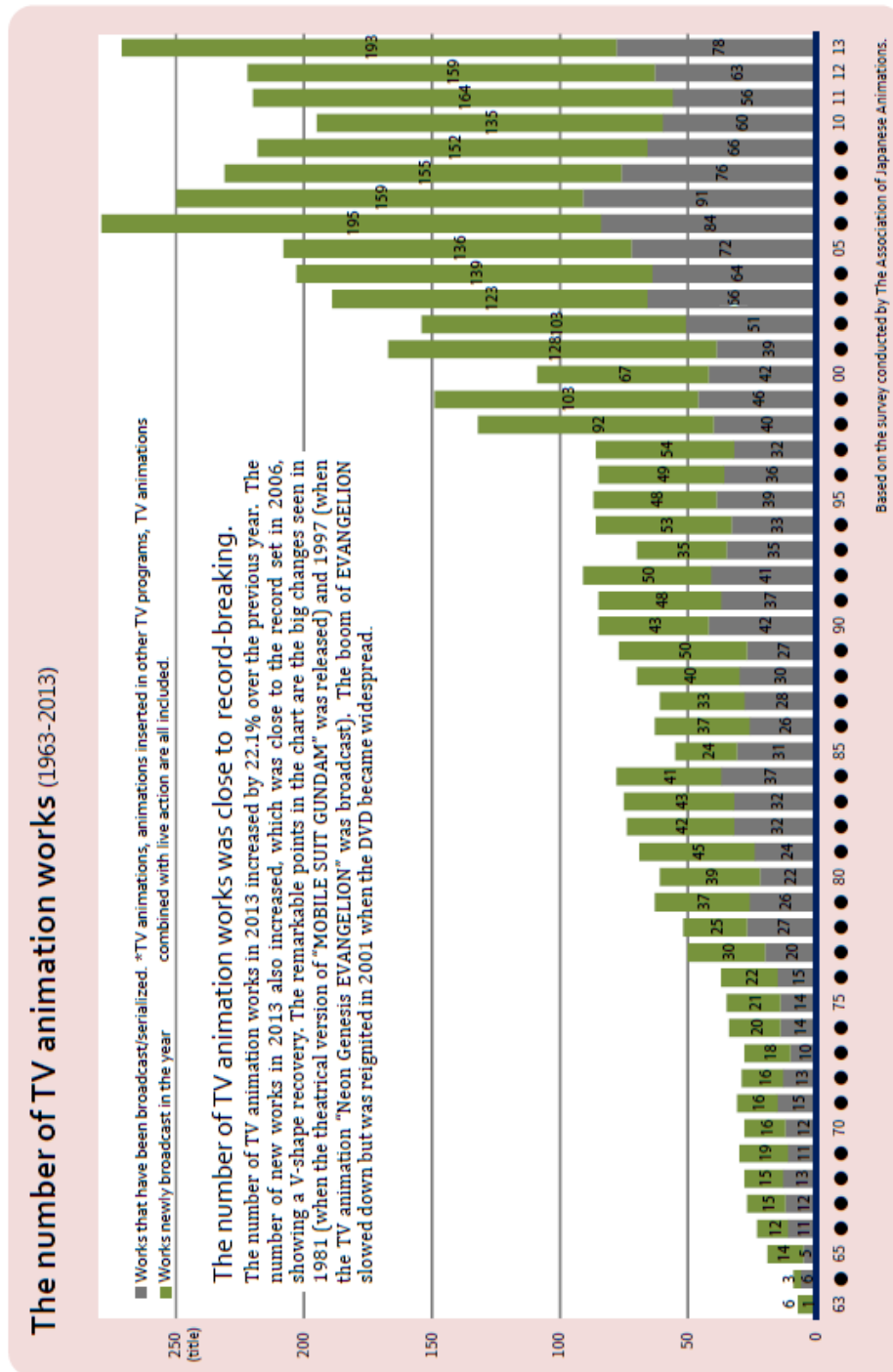
Année de production : 2007-2008

Première année de diffusion en France : 2012

Héroïne(s) : Amu Hinamori

Synopsis : Amu Hinamori est une jeune fille qui passe pour une rebelle parmi les élèves de son école alors qu'en réalité son apparente froideur cache un grand manque d'assurance. Un soir, alors qu'elle regarde la télévision en famille, elle entend une voyante expliquer que chaque personne possède un ange gardien. Bien qu'elle ne croie pas à ce genre d'histoires, Amu décide quand même d'invoquer son ange pour lui demander de lui donner la force de montrer sa vraie personnalité. Le lendemain, elle découvre trois œufs sur son lit qui éclosent et libèrent trois *shugo chara* (les gardiens de sa personnalité) : Ran, Miki et Su, qui lui permettent de se transformer. Peu après, Amu est intégrée à un groupe d'élèves très populaires dans son école, "les gardiens", qui recherchent un œuf magique appelé "l'embryon" permettant de réaliser tous les souhaits et que convoite également une organisation secrète, Easter. Dans le même temps, la vie amoureuse de Amu devient très compliquée car son cœur balance entre deux garçons : Tadase Hotori, surnommé le "roi des gardiens" et Ikuto Tsukiyomi, un garçon appartenant au camp adverse... (Source : Planète Jeunesse)

Doc. n°2 : Graphique sur le nombre de séries animées japonaises produites entre 1963 et 2013



Source : Rapport de l'Association of Japanese Animations sur l'industrie de l'animation japonaise de 2014.

Doc. n°3 : Entretien de Pierre Faviez

Ancien pigiste spécialisé dans les mangas et l'animation japonaise, Pierre Faviez est responsable éditorial de la chaîne Mangas depuis 2000. Il a publié l'essai *La Télé : Un Destin animé* en 2010.

- 1) Comment les relations se sont-elles établies entre AB Productions et les studios d'animation japonais ?

Je n'étais pas présent au sein d'AB Groupe à cette période. J'imagine que l'équipe dirigeante française s'est tout simplement déplacée au Japon et s'est adressée aux plus importants studios d'animation (Toei, Tokyo Movie Shinsha, Nippon Animation) pour acheter directement à la source afin de compléter le catalogue alors disponible chez TF1 avant l'arrivée d'AB Productions. A l'époque, Silvio Berlusconi (dirigeant de La Cinq française et de sa grande sœur en Italie) avait déjà acheté une très grande quantité de séries animées japonaises pour l'Europe et AB Groupe devait faire face à cela.

- 2) Qui se chargeait de choisir les dessins animés au Japon (noms et/ou fonctions) ?

Pour ne pas créer de malentendus, je dirais que ces sont les dirigeants d'AB Groupe qui ont négocié directement.

- 3) Comment les dessins animés achetés au Japon étaient-ils choisis ? Y avait-il des critères pour en choisir un plutôt qu'un autre ? Ou bien les dessins animés étaient-ils achetés en lots ?

Je pense que la logique était d'acheter en lots avec à la clé quelques futurs hits en France que les programmeurs français n'anticipaient pas forcément (*Dragon Ball*, *Chevaliers du Zodiaque*, *Ken le survivant*, etc). A l'époque, il y avait un réel besoin d'acheter beaucoup, vite et pas trop cher pour remplir les grilles de programmes à bon prix (la loi sur la diffusion de quotas français n'existait pas encore au moment où le Club Dorothée a commencé).

- 4) Est-il vrai que les séries japonaises étaient achetées sans être visionnées et sans qu'il soit vérifié qu'elles s'adressaient à des enfants ?

Les visionnages n'étaient sans doute pas aussi poussés que cela l'est aujourd'hui. En France, on estimait que les dessins animés s'adressaient uniquement aux enfants (on était très imprégnés par une longue culture de films Disney ou les cartoons d'Hanna-Barbera) et c'était bien sûr une erreur. On n'y voyait donc pas la nécessité de pousser très loin les visionnages car l'équation était très souvent « dessin animé = enfant ». D'où ces dérapages que l'on a connu par la suite (diffusion de *Ken le survivant* en plein mercredi après-midi). Au Japon, les dessins animés abordent tous les thèmes (enfants, adolescents, adultes) et ils sont diffusés en fonction des âges avec des horaires adaptés (à la même époque, en France, nous n'avions pas la même culture des dessins animés et nous l'avons acquise peu à peu).

- 5) Quelle était la nature des contrats entre les studios japonais et AB ? Pour une durée de combien de temps les droits étaient-ils payés, au bout de combien de temps fallait-il les renouveler ? Qu'en est-il aujourd'hui ?

Les contrats étaient assez longs (8 ou 10 ans selon les négociations). Aujourd'hui, cela a globalement été revu à la baisse et il n'est pas rare que les durées soient de 3 ou 5 ans.

- 6) Les studios japonais se souciaient-ils du devenir, de la diffusion, de leurs dessins animés en France ? Avaient-ils un droit de regard sur la diffusion de leurs dessins animés en France ?

Pendant très longtemps, les studios japonais étaient ravis de pouvoir vendre leurs productions à l'étranger et ils n'imaginaient pas le succès incroyable que pouvaient rencontrer leurs productions en Europe. Ce qui était intéressant, c'était de vendre et la question des adaptations (censures, « francisation » des génériques, intégration des génériques français dans les épisodes, etc) n'était que très secondaire, voire ignorée. Cela a changé vers la fin des années 90.

- 7) La société AB Productions achetait-elle aussi des droits de dessins animés à d'autres sociétés de distribution françaises ou étrangères ?

Parmi les dessins animés diffusés, certains venaient de catalogues américains (*GI Joe*, *Mon Petit Poney*, *Jem*, etc) souvent acquis directement par TF1 dans un premier

temps avant l'arrivée d'AB Productions aux commandes du Club Dorothée en 1987. Les productions françaises ont fleuri avec la mise en place des coproductions entre AB et Jean Chalopin : *Sophie et Virginie*, *Conan l'aventurier*, *Jumeaux du bout du monde...*

- 8) Qui décidait de la programmation des dessins animés dans le Club Dorothée, qui choisissait les dessins animés à diffuser ? (noms et/ou fonctions)

Dorothée était Responsable des Programmes familiaux et jeunesse diffusés dans son émission. On peut imaginer qu'une équipe l'épaulait pour les sélections.

- 9) Quels principes présidaient la programmation dans le Club Dorothée ?

Le Club Dorothée est arrivé sur TF1 fraîchement privatisée. La logique de l'audience s'est imposée très vite sur la chaîne (la redevance ne rémunère que les chaînes publiques).

- 10) Sur les séries suivantes, pouvez-vous me dire lesquelles font partie du catalogue AB et lesquelles n'en font pas ou plus partie ; lesquelles ont été achetées directement auprès des studios japonais et lesquelles ont été récupérées d'autres catalogues (comme celui de la Cinq) ; pour lesquelles il a été décidé de ne pas renouveler les droits ? *Gigi*, *Cherry Miel*, *Makko la petite sirène*, *Caroline*, *Sally la petite sorcière*, *Magique Tickle*, *Sailor Moon*, *Creamy adorable Creamy*, *Sakura chasseuse de cartes*, *Le tour du monde de Lydie*, *Le monde enchanté de Lalabel*, *Magical Doremi*, *Mew Mew Power*, *Chocola et Vanilla*, *Pichi Pichi Pitch La mélodie des sirènes*, *Shugo Chara les gardiens des rêves*.

Je ne gère pas les contrats.

- 11) Auriez-vous des chiffres d'audience du Club Dorothée ? Si oui, avez-vous des chiffres selon l'âge ou selon le sexe, pour savoir par exemple s'il y avait autant de filles que de garçons qui regardaient l'émission ?

Je n'ai pas de chiffres.

12) En France, les dessins animés japonais se répartissaient autrefois entre les catalogues de IDDH, AB Productions, Silvio Berlusconi (La Cinq) et Saban. Y avait-il d'autres catalogues à part ceux que j'ai cités ? Aujourd'hui, quels sont les concurrents du groupe AB en matière de catalogue de dessins animés japonais ?

En effet, il s'agissait bien des principaux distributeurs de l'époque. Aujourd'hui, les Japonais préfèrent très souvent distribuer eux-mêmes leurs programmes auprès des diffuseurs (TMS, Toei, etc). Leurs programmes sont souvent des blockbusters : *Sailor Moon Crystal*, *Saint Seiya Soul of Gold*... A côté de cela, on peut aussi trouver quelques prestataires en France (des intermédiaires) : Viz, Dybex, Arès Films...

13) Qu'est-ce qui a motivé le choix de rediffuser certaines séries sur Mangas dans les années 2000 (*Sally la petite sorcière*, *Caroline*, *Le monde enchanté de Lalabel*...), et pas d'autres (*Makko la petite sirène*, *Cherry Miel*, *Magique Tickle*...) ?

Au tout début des années 2000, au moment où je suis arrivé sur Mangas, je pouvais encore profiter des droits toujours actifs des séries achetées pour le Club Dorothée et celles récupérées du catalogue de Silvio Berlusconi (les séries de La Cinq). Nous étions moins axés sur les audiences (la concurrence dans le domaine des chaînes jeunesse thématiques « Japon » était quasi inexistante) et nous diffusions « en roue libre ».

14) Pourquoi ces rediffusions ont-elles cessé aujourd'hui ?

Aujourd'hui, le contexte a changé tant du point de vue économique que concurrentiel. Certains droits sont tombés et n'ont pas été renouvelés pour diverses raisons : les prix pour certaines séries étaient devenus exagérés ou alors les analyses d'audiences que l'on avait commencé à affiner montraient la faiblesse ou la force des séries du catalogue. Les choix se sont faits au fur et à mesure.

15) Pourquoi Mangas ne diffuse-t-elle plus de séries magical girl (les anciennes ne sont plus diffusées et la chaîne n'en diffuse pas de nouvelles) ?

La programmation de la chaîne Mangas se compose essentiellement de séries action-aventure que l'on dit à destination d'un public masculin mais pas uniquement malgré les apparences. Ce sont ces séries qui fédèrent le plus d'audience. Les séries qui ne fonctionnent pas sont retirées de l'antenne ou pas renouvelées. Les abonnements et les audiences sont la source de revenus de la chaîne Mangas et sur ces critères, nous orientons notre ligné éditoriale.

16) Pouvez-vous dire quelques mots de votre travail chez AB ? Vous occupez-vous toujours de la mise en ordre du stock et de la restauration des anciennes séries, ou vous concentrez-vous sur les nouvelles séries à présent ? En quoi consistait exactement la restauration ? Y-a-t-il eu parfois des nouveaux doublages ou les anciens ont-ils toujours été conservés ? A-t-il été possible de diffuser des versions non censurées ?

Tout s'est peu à peu structuré au fil des années. Quand je suis arrivé au poste de Responsable Editorial de Mangas en 2000, il y avait presque tout à faire : j'ai avant tout décidé de compléter toutes les séries incomplètes sur nos antennes en faisant des recherches dans nos bandothèques et retrouver les bandes soit disant égarées mais archivées en fait. Dans un second temps, je me suis attelé à tenter de proposer les versions doublées en français les moins censurées possibles. Ensuite, j'ai fait en sorte de proposer les séries avec leurs génériques japonais. Une autre étape a été franchie plus tard avec l'arrivée des versions remasterisées utiles à la fois pour AB Vidéo et la chaîne Mangas (*Chevaliers du Zodiaque*, *Goldorak*, *Signé Cat's eyes*, etc). On s'attèle aujourd'hui à la HD (cela a déjà commencé avec *Lady Oscar*). Aujourd'hui, il existe une équipe qui supervise les restaurations (quand la série est à destination de Mangas, je suis sollicité pour donner mes remarques éditoriales) et ses compétences ont été saluées pour les éditions de *Goldorak* par exemple.

17) Comment se déroule l'acquisition des droits de dessins animés japonais aujourd'hui ? Y a-t-il des différences par rapport à autrefois ? Tous les *anime* sont-ils achetés directement aux studios japonais ?

On achète à la fois aux distributeurs japonais (Toei, TMS, etc) et aux prestataires intermédiaires français (Viz, Dybex, etc).

18) Qui s'occupe de choisir et acheter les dessins animés japonais aujourd'hui ?
(noms et/ou fonctions) Quels critères président à ces choix ?

Pour les dessins animés diffusés sur Mangas, le service acquisitions me soumet des catalogues (l'éditorial que je représente fait aussi l'inverse en soumettant des titres au service acquisitions qui se charge ensuite de vérifier si les droits sont disponibles pour un éventuel achat). J'en discute avec mes responsables pour faire des pré-sélections soumises ensuite au service acquisitions qui s'occupe des négociations qui aboutissent ou n'aboutissent pas. Le coût d'une acquisition est déterminant, c'est certain. Il faut aussi qu'éditorialement, on soit à peu près sûr de notre choix pour que le programme choisi (et acheté) puisse faire de bonnes audiences, donc générer des recettes (pub, abonnements) pour assurer la continuité de la chaîne Mangas.

19) Les relations avec les studios japonais sont-elles les mêmes aujourd'hui ? Les studios japonais se préoccupent-ils moins, autant, ou davantage de la diffusion française de leurs dessins animés ?

Les studios japonais sont globalement très attentifs au traitement de leurs séries et c'est tout à fait légitime. Et c'est souvent pour le meilleur alors tant mieux !

20) Selon l'ouvrage *The Dragon and The Dazzle* de Marco Pellitteri, dans un premier temps (1975-1995), les Européens allaient chercher eux-mêmes les productions japonaises, car elles étaient peu chères, et ils les achetaient à l'aveugle, puis dans un second temps (1995-nos jours), ce sont les producteurs japonais qui ont volontairement exporté leurs produits, en préparant des versions pour l'étranger. Pouvez-vous confirmer ce changement ?

Je valide.

21) Il a beaucoup été reproché au Club Dorothée de dénaturer les œuvres japonaises (par exemple à cause des scènes coupées réduisant considérablement la durée d'un épisode, à cause d'une mauvaise traduction et d'un mauvais doublage,...). Pensez-vous qu'il y a un plus grand respect des dessins animés japonais aujourd'hui de la part des doubleurs, des distributeurs et des diffuseurs ?

Globalement, les adaptations des séries japonaises sont beaucoup plus respectueuses (encore plus pour les œuvres cinématographiques).

22) Qui décide de la programmation des dessins animés sur Mangas, qui choisit les dessins animés à diffuser ? (noms et/ou fonctions)

La programmation se fait en fonction des audiences lors de réunion entre le Directeur Antenne, le chargé de programmation et le Responsable Editorial de la chaîne Mangas. La grille de Programmation est ensuite soumise à validation au Directeur des Programmes, Richard Maroko.

23) Lorsque des dessins animés sont achetés et programmés dans Mangas, y a-t-il une volonté de transmettre certaines valeurs, une certaine vision du monde, de privilégier certains thèmes ? On sait par exemple que lorsqu'Hélène Fatou était responsable des émissions jeunesse sur FR3 dans les années 70-80, elle avait le souci de produire et diffuser des dessins animés avec des personnages féminins positifs ayant un rôle important. Y-a-t-il ce genre de considérations chez Mangas ?

Sur Mangas, nous diffusons surtout des programmes cultes à destination d'un public (jeune) adulte. Il se trouve que nos séries mettent en avant plutôt des héros masculins qui vivent souvent un parcours initiatique (*Dragon Ball*, *Yu-Gi-Oh*, *Chevaliers du Zodiaque*) leur permettant de connaître leurs limites, les valeurs auxquelles ils souhaitent adhérer (l'amitié, la générosité, la loyauté, etc). Même dans *Ken le survivant* (pourtant décrié), les valeurs véhiculées par les héros sont fortes et positives. C'est la forme et la façon de les montrer qui peut être jugée agressive.

24) Quel est le public cible de Mangas ?

Le public est les 15-35 ans (avec un cœur de cible de 25-35 ans) et principalement masculin.

25) Avez-vous des chiffres d'audience selon l'âge ou le sexe ? Par exemple, savez-vous quelle est la proportion de garçons et de filles qui regardaient le module « Le royaume des filles » puis « Kooki manga » ?

80% de notre auditoire est composé d'hommes.

26) AB fournit-il d'autres chaînes que Mangas en dessins animés japonais ?

Oui, c'est arrivé et cette possibilité existe toujours.

27) Il y a eu beaucoup de polémiques sur « l'invasion » des dessins animés japonais, sur leurs prétendus violence ou érotisme, dans les années 1980 et 1990, ce qui a entraîné un déclin de la diffusion des *anime* sur les chaînes hertziennes à la fin des années 1990. Aujourd'hui, y a-t-il moins, autant, ou davantage de dessins animés japonais diffusés à la télévision française ?

Les dessins animés japonais sont surtout diffusés sur le câble-satellite-adsl (Game One, J-One, Mangas, KZTV, Gong) avec des audiences confidentielles. Les diffuseurs historique ou TNT misent peu sur l'animation japonaise (*One Piece* a dernièrement fait figure d'exception mais a été retiré faute de bonnes audiences alors que c'est un hit !).

28) L'opinion publique a progressivement changé son regard sur les dessins animés japonais, qu'en est-il des gens qui travaillent pour la télévision (chez les distributeurs et les diffuseurs) ?

Les mangas font partie de notre culture maintenant. Beaucoup de gens qui travaillent aujourd'hui à la télévision ont été nourris aux *Goldorak*, *Candy*, *Yu-Gi-Oh* et autres *Pokémon*. A l'époque de l'arrivée de *Goldorak* en France en 1978, les responsables à la télévision (et l'opinion publique) ne connaissaient que les cartoons, Disney et les anciennes productions de l'ORTF (Thierry la Fronde, Saturnin...). Ca a bien changé...

Sources

I. Inathèque.

Remarques préliminaires :

En ce qui concerne les sources audiovisuelles, on remarquera des lacunes : les séries animées diffusées sur La Cinq ne peuvent être trouvées si elles n'ont pas été rediffusées par la suite puisque l'INA n'enregistre pas ce qui était diffusé sur cette chaîne ; les émissions du « Club Dorothée » diffusées entre mars 1991 et janvier 1995 n'ont pas été enregistrées.

L'INA a conservé parfois les émissions seules, parfois les émissions ainsi que les épisodes des séries animées à part, parfois seulement les épisodes.

Sources audiovisuelles

Séries animées, après échantillonnage : le corpus de documents analysés

Titre du programme à l'Inathèque	Date de diffusion	Heure de diffusion	Diffuseur	Numéro d'épisode
----------------------------------	-------------------	--------------------	-----------	------------------

Gigi

Vitamine : émission du 22 mai 1985	22 mai 1985	?	TF1	44
Croque vacances plateau : émission du 3 juillet 1986	3 juillet 1986	11h15	TF1	16
Croque vacances plateau : émission du 3 septembre 1986	3 septembre 1986	15h55	TF1	46
Croque vacances plateau : émission du 2 janvier 1987	2 janvier 1987	11h29	TF1	62
Club Dorothée vacances : émission du 5 février 1988	5 février 1988	9h03	TF1	1
Club Dorothée : émission du 24 mars 1988	24 mars 1988	16h46	TF1	33
Midi les Zouzous : [programme du 28 août 2006]	28 août 2006	12h06	France 5	30
Midi les Zouzous : [programme du 5 avril 2007]	5 avril 2007	12h04	France 5	8
Zouzous : [programme du 25 janvier 2013]	25 janvier 2013	11h59	France 5	6
La fée du nuage noir	27 janvier	6h28	France 4	63

	2014			
Gigi retourne sur Terre	14 juin 2014	6h04	France 4	46
La princesse magicienne	16 juin 2014	5h51	France 4	1

Cherry Miel

Dorothée matin : émission du 7 septembre 1988	7 septembre 1988	8h55	TF1	2
Dorothée matin : émission du 28 septembre 1988	28 septembre 1988	8h56	TF1	5
Dorothée matin : émission du 19 octobre 1988	19 octobre 1988	8h57	TF1	7
Dorothée matin : émission du 9 novembre 1988	9 novembre 1988	8h53	TF1	11
Dorothée matin : émission du 30 novembre 1988	30 novembre 1988	8h55	TF1	14
Dorothée matin : émission du 21 décembre 1988	21 décembre 1988	8h55	TF1	17
Dorothée matin : émission du 11 janvier 1989	11 janvier 1989	8h58	TF1	19
Dorothée matin : émission du 1 ^{er} février 1989	1 ^{er} février 1989	8h54	TF1	23

Makko, la petite sirène

Dorothée matin : émission du 8 novembre 1989	8 novembre 1989	9h00	TF1	1
Dorothée matin : émission du 6 décembre 1989	6 décembre 1989	8h55	TF1	?
Club Dorothée Noël : émission du 26 décembre 1989	26 décembre 1989	8h57	TF1	?
Club Dorothée Noël : émission du 1 ^{er} janvier 1990	1er janvier 1990	8h56	TF1	?
Dorothée matin : émission du 17 janvier 1990	17 janvier 1990	8h53	TF1	?
Dorothée matin : émission du 14 février 1990	14 février 1990	8h56	TF1	?
Dorothée matin : émission du 7 mars 1990	7 mars 1990	8h57	TF1	25
Dorothée matin : émission du 14 mars 1990	14 mars 1990	8h56	TF1	25

Caroline

Club Dorothée Vacances : émission du 5 avril 1990	5 avril 1990	16h29	TF1	1
---	--------------	-------	-----	---

Club Dorothée : émission du 8 mai 1990	8 mai 1990	16h42	TF1	20
Caroline : [émission du 21 novembre 2003]	21 novembre 2003	19h10	Mangas	52
Caroline : [émission du 11 septembre 2003]	13 août 2004	11h45	Mangas	?
Caroline : [émission du 19 septembre 2003]	23 août 2004	11h45	Mangas	?
Cathy la petite Australienne	14 mai 2007	7h00	Mangas	26
L'extraterrestre	21 juin 2008	6h01	Mangas	12
Une catcheuse amoureuse	22 juin 2008	6h42	Mangas	28

Sally, la petite sorcière

Dorothée samedi : émission du 22 décembre 1990	22 décembre 1990	8h51	TF1	1
Dorothée samedi : émission du 29 décembre 1990	29 décembre 1990	8h52	TF1	2
Dorothée samedi : émission du 5 janvier 1991	5 janvier 1991	8h55	TF1	4
Club Dorothée vacances : émission du 26 février 1991	26 février 1991	8h55	TF1	?
Le retour de la comète Olga	9 avril 2004	11h45	Mangas	52
Qui sème la terreur dans les bois ?	6 mars 2004	9h15	Mangas	26
Le trésor perdu	16 août 2005	8h15	Mangas	13
Une étoile parmi tant d'autres	27 juillet 2007	7h00	Mangas	28

Magique Tickle

Club Dorothée vacances : émission du 15 février 1991	15 février 1991	8h55	TF1	1
Club Dorothée vacances : émission du 21 février 1991	21 février 1991	8h57	TF1	4
Club Dorothée vacances : émission du 5 mars 1991	5 mars 1991	8h55	TF1	2
Club Dorothée vacances : émission du 30 mars 1991	30 mars 1991	8h53	TF1	7
Club Dorothée vacances : émission du 6 avril 1991	6 avril 1991	8h57	TF1	9

Sailor Moon

Club Dorothée vacances : [programme du 13 février 1995]	13 février 1995	9h06	TF1	1
Club Dorothée matin : [programme du 29 mars 1995]	29 mars 1995	9h30	TF1	75

Sailor Moon : 25 ^{ème} épisode	28 juillet 1995	10h24	TF1	25
Sailor Moon : 40 ^{ème} épisode	18 août 1995	10h26	TF1	40
Le dernier combat	27 septembre 1995	10h47	TF1	88
Le retour de la petite guerrière	10 janvier 1996	10h27	TF1	103
Un nouveau sentiment	1 ^{er} mars 1996	9h37	TF1	58
Camille est en danger	9 avril 1996	9h08	TF1	68
Le combat de Molly	30 avril 1996	9h09	TF1	80
La dame noire : 2 ^{ème} épisode	28 juin 1996	9h30	TF1	85
Club Dorothée Noël : [programme du 31 décembre 1996]	31 décembre 1996	9h06	TF1	136
Club Dorothée Vacances : [programme du 14 avril 1997]	14 avril 1997	9h07	TF1	?
Question de confiance	23 avril 1997	10h53	TF1	143

Creamy, adorable Creamy

Club mini : [programme du 7 janvier 1995]	7 janvier 1995	7h10	TF1	27
Club mini : [programme du 28 janvier 1995]	28 janvier 1995	7h11	TF1	31
Club mini : [programme du 25 février 1995]	25 février 1995	7h12	TF1	35
Club mini : [programme du 18 mars 1995]	18 mars 1995	7h12	TF1	39
Club mini : [programme du 8 avril 1995]	8 avril 1995	7h11	TF1	42
Club mini : [programme du 29 avril 1995]	29 avril 1995	7h11	TF1	45
Club mini : [programme du 20 mai 1995]	20 mai 1995	7h10	TF1	48
Club mini : [programme du 17 juin 1995]	17 juin 1995	7h10	TF1	52

Sakura, chasseuse de cartes

Sakura et le livre magique	31 janvier 2001	13h39	M6	1
Sakura et le champion de sport	20 juin 2001	13h35	M6	10
Sakura va aux fraises	21 novembre 2001	13h44	M6	38
Sakura, Lionel et les fils invisibles	27 février 2002	13h31	M6	50
Les vrais sentiments de Sakura	24 avril 2002	13h41	M6	70
Goûter chez Tiffany	28 juillet 2002	10h05	M6	11
Les cartes magiques	5 octobre 2002	7h10	M6	28

Sakura et la bicyclette enchantée	26 décembre 2002	8h10	M6	53
La rentrée scolaire	22 octobre 2003	11h01	M6	36

Le tour du monde de Lydie

La planète des fleurs	10 septembre 2003	19h10	Mangas	50
La gardienne des vignes	11 juin 2004	11h45	Mangas	6
Lydie paie ses dettes	9 juillet 2004	11h45	Mangas	26
Une visite hors du commun	25 décembre 2007	7h25	Mangas	1
Le vase de Madrid	7 janvier 2008	7h25	Mangas	10
Un amour inconstant	18 janvier 2008	7h00	Mangas	18
Lydie institutrice	30 janvier 2008	7h25	Mangas	27
Le pendentif	12 février 2008	7h00	Mangas	35

Le monde enchanté de Lalabel

Un atterrissage en douceur	24 novembre 2003	19h10	Mangas	1
L'amour plane	6 décembre 2003	8h00	Mangas	7
Sacré garnement	3 janvier 2004	8h50	Mangas	29
De bonnes en mauvaises aventures	17 janvier 2004	8h50	Mangas	39
Naissance d'une amitié	30 août 2007	7h25	Mangas	2
Mariage olympique	14 septembre 2007	7h00	Mangas	12
La balle perdue	28 septembre 2007	7h25	Mangas	23
Un nouveau départ	6 novembre 2007	7h00	Mangas	49
Les larmes de la princesse	29 octobre 2007	7h25	Mangas	44

Magical DoReMi

L'école des sorcières	21 décembre 2004	12h52	France 5	1
On se reverra un jour	18 juin 2007	12h47	France 5	51

A la recherche des boules de magie	7 mars 2008	11h00	Télétoon	23
L'amour paternel	9 mai 2008	6h50	Télétoon	43
Une mission difficile	10 juillet 2008	13h36	Télétoon	14
Naissance d'un bébé	22 octobre 2008	7h35	Télétoon	1 (S2)
Championne de catch	21 février 2009	15h30	Télétoon	44
La boutique magique	2 juillet 2009	6h45	Télétoon	5
Un joyeux Noël	18 décembre 2009	7h10	Télétoon	45 (S3)
Le jardin d'enfants des sorcières en danger	1 ^{er} juin 2010	6h20	Télétoon	28 (S3)
Un garçon mystérieux	14 octobre 2010	19h57	Télétoon	25 (S2)
Des objets dangereux	7 février 2011	15h35	Télétoon	21
Dorémi joue les mamans	26 décembre 2011	16h20	Télétoon+	2 (S2)

Mew Mew Power

Première mission en équipe	31 août 2005	7h40	France 3	13
La cinquième Mew Mew ?	3 octobre 2006	18h40	Télétoon	10
L'esprit de montagne	6 avril 2007	9h52	Télétoon	8
Un chat parmi nous	27 juin 2007	18h02	Télétoon	1
Agile comme un chat	3 octobre 2007	9h59	Télétoon	5
Un hiver qui sommeille	28 octobre 2008	15h15	Télétoon	15
Week-end à la mer	27 février 2009	13h25	Télétoon	19
Le prétendant de Kiki	9 mai 2010	15h22	Télétoon	33

Chocola et Vanilla

Chocolat à la folie : 1 ^{ère} partie	29 octobre 2006	14h00	Canal J	1
L'amourette de Blanca	24 février 2007	14h30	Canal J	19
Un petit cœur tout rouge	29 juin 2007	15h35	Canal J	27
Rendez-vous risqué à l'aquarium	2 novembre 2007	16h00	Canal J	28
Des magiciens dans le monde des humains	20 janvier 2008	15h55	Canal J	14
Les trois travaux de la licorne	7 mars 2008	21h20	Canal J	50
Les larmes de l'amitié	26 août 2008	6h55	Canal J	48

La future reine de l'ogre	19 septembre 2010	15h30	Canal J	51
La course	1 ^{er} mai 2011	13h20	Canal J	23

Pichi Pichi Pitch, La mélodie des sirènes

Pichi Pichi Pitch, la mélodie des sirènes [émission du 30 août 2010]	30 août 2010	17h50	Canal J	1
Cœurs entrelacées (<i>sic</i>)	24 octobre 2010	10h45	Canal J	12
Miracle par une nuit enneigée	6 février 2011	14h35	Canal J	44
Liens d'amitié	15 mai 2011	14h10	Canal J	28
La pierre des rêves	31 juillet 2011	13h25	Canal J	32
Le cauchemar de Kaito	30 octobre 2011	14h50	Canal J	48
Une invitation piégée	18 décembre 2011	28h40	Canal J	47
Au-delà d'un rêve	6 avril 2012	20h55	Canal J	91
Renaissances	30 décembre 2012	27h20	Canal J	90

Shugo Chara, les gardiens des rêves

La naissance de Shugo Chara	4 septembre 2012	18h05	Télétoon+	1
Un shugo chara sur les pistes	29 septembre 2012	15h21	Télétoon+	14
Le concours de chant	24 novembre 2012	9h00	Télétoon+	45
L'esprit du samouraï	14 janvier 2013	18h05	Télétoon+	41
La trahison	12 avril 2013	17h31	Télétoon+	40
Les œufs du cœur	28 mai 2013	17h31	Télétoon+	2
La nuit des vœux	2 juillet 2013	17h10	Télétoon+	51
La clé et le cadenas	15 août 2013	18h12	Télétoon+	38
La rivale	27 septembre 2013	18h03	Télétoon+	8

Etat des sources : les séries animées non échantillonnées

Gigi

Titre original :魔法のプリンセス ミンキーモモ, *Mahō no Purinsesu Minkī Momo*, Minky Momo la princesse de la magie.

Réal : Kunihiko Yûyama, prod : Ashi Productions, 1982-1983, 2 saisons, 63 épisodes de 22 mn.

- Première diffusion

- TF1

Dans : Emission « Vitamine » (1983-1987), TF1, production : Christine Coutin et Cécile Roger-Machart, animation : Karen Cheryl, durée : 3h30.

« Vitamine » : 11 avril 1984 - 26 juin 1985 (39 émissions).

« Vitamine plateau » : 9 mai 1984, 17 avril 1985, 12 juin 1985, 26 juin 1985 (4 émissions).

« Vitamine matin » : 19 juin 1985 (1 émission).

« Vitamine après-midi » : 24 avril 1985 (1 émission).

- Rediffusions

- TF1

Dans : Emission « Croque Vacances » (1980-1987), TF1, production : TF1, animation : Claude Pierrard, durée : 1h.

« Croque Vacances » : 30 décembre 1985 - 3 janvier 1987 (49 émissions).

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Club Dorothée Vacances » : 5 février 1988 - 26 février 1988 (12 émissions).

« Club Dorothée » : 29 février 1988 - 18 mai 1988 (26 émissions).

- France 5

Dans : Emission « Les Zouzous » (1999-2009), La Cinquième puis France 5, production : France 5, durée : entre 2h et 4h.

« Midi les Zouzous » : 18 juillet 2006 - 11 mai 2007 (65 émissions + épisodes à part).

Dans : Habillage d'antenne « Zouzous » (2011 -), France 5, production : France 5, voix off : Mélanie Vaysse, durée : entre 1h et 3h30.

« Zouzous » : 18 janvier 2013 - 8 mars 2013 (36 tranches horaire + épisodes à part).

- France 4

Dans : Habillage d'antenne « Ludo » (2014 -), France 4, production : France Télévisions, voix off : Alexandre Nguyen, Diane Dassigny, durée : 8h et plus.

« Ludo » : 10 mai 2014 - 29 juin 2014 (51 diffusions d'épisodes).

Hors émission : 6 janvier – 14 mars 2014 (89 diffusions d'épisodes).

Cherry Miel

Titre original : キューティーハニー, *Cutey Honey*.

Réal : Tomoharu Katsumata, prod : Tôei Animation, Dynamic Planning, 1973-1974, 25 épisodes de 25 mn.

- Première diffusion

- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Dorothée Matin » : 7 septembre 1988 - 15 février 1989 (24 émissions).

Makko, la petite sirène

Titre original : 魔法のマコちゃん, *Mahô no Mako-chan*, La petite Mako magique.

Réal : Yugo Serikawa, prod : Tôei Animation, 1970-1971, 48 épisodes de 22 mn (seuls 25 épisodes diffusés en France).

- Première diffusion

- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Dorothée Matin » : 8 novembre 1989 – 14 mars 1990 (17 émissions).

« Club Dorothée Noël » : 22 décembre 1989 - 2 janvier 1990 (7 émissions).

« Club Dorothée Matin » : 16 mai 1990 - 27 juin 1990 (6 émissions).

Caroline

Titre original : ひみつのアッコちゃん, *Himitsu no Akko chan*, Le secret de la petite Akko.

Réal : Hiroki Shibata, prod : Tôei Animation, 1988-1989, 61 épisodes de 22 mn (seuls 52 épisodes ont été doublés en français).

- Première diffusion

- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Club Dorothée Vacances » : 5 avril 1990 - 20 avril 1990 (10 émissions).

« Club Dorothée » : 23 avril 1990 - 8 juin 1990 (28 émissions).

- Rediffusions

- Mangas

Dans : Habillage d'antenne « AnimaBox » (2003-2014), Mangas, production : AB Groupe, durée : 1h40.

« AnimaBox » : 4 septembre 2003 - 31 août 2004 (182 diffusions d'épisodes).

Hors émission : 6 avril 2007 - 19 juin 2008 (112 diffusions d'épisodes).

Sally, la petite sorcière

Titre original : 魔法使いサリ, *Mahôtsukai Sally*, Sally la sorcière.

Réal : Osamu Kasai, prod : Tôei Animation, 1989-1990, 88 épisodes de 25 mn (seuls 51 épisodes ont été doublés en français).

- Première diffusion

- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Dorothée samedi » : 22 décembre 1990 - 5 janvier 1991 (3 émissions).

« Dorothée Matin » : 16 janvier 1991 - 10 avril 1991 (12 émissions).

« Club Dorothée Vacances » : 22 février 1991 - 1^{er} mars 1991 (5 émissions).

« Club Dorothée » : 27 mars 91 (1 émission).

- Rediffusions
- Mangas

Dans : Habillages d'antenne de Mangas : « AnimaBox » (2003-2014), durée : 1h40 ;
« Le royaume des filles » (2003-2007), durée : 1h ; production : AB Groupe.

« AnimaBox » : 30 janvier 2004 (1 diffusion d'épisode).

« Le royaume des filles » : 31 janvier 2004 - 23 décembre 2004 (100 diffusions d'épisodes).

Hors émission : 1 aout 2005 - 29 aout 2007 (125 diffusions d'épisodes).

Magique Tickle

Titre original : 魔女っ子チックル, *Majokko Tickle*, Tickle la petite sorcière.

Réal : Takashi Kuoka, prod : Tôei Animation, 1978-1979, 45 épisodes de 26 mn.

- Première diffusion
- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Club Dorothée Vacances » : 15 février 1991 - 8 mars 1991 (9 émissions).

« Dorothée samedi » : 30 mars 1991, 6 avril 1991 (2 émissions).

« Dorothée dimanche » : 31 mars 1991 (1 émission).

« Club Dorothée matin » : 1^{er} avril 1991 (1 émission).

Sailor Moon

Titre original : 美少女戦士 セーラームーン, *Bishôjo senshi Sailor Moon*, Sailor Moon la jolie guerrière.

Réal : Jun'ichi Satô (ép. 1 à 59), Kunihiko Ikuhara (ép. 60 à 166), Takuya Igarashi (ép. 167 à 200), prod : Tôei Animation, 1992 – 1997, 5 saisons, 200 épisodes de 26 mn (166 épisodes doublés en français – la dernière saison n'a pas été doublée).

- Première diffusion et rediffusions
- TF1

Dans : Emission « Club Dorothée » (1987-1997), TF1, production : Jean-Luc Azoulay (AB Productions), animation : Dorothée, Jacky, Ariane Carletti, François Corbier, Patrick Simpson-Jones, Eric Galliano, durée : entre 1h et 3h30.

« Club Dorothée Noël » : 4 janvier 1995 (1 émission).

20 décembre 1995 - 3 janvier 1996 (3 diffusions d'épisodes).

30 décembre 1996 – 31 décembre 1996 (2 émissions + épisodes à part).

« Club Dorothée Matin » : 11 janvier 1995 – 21 juin 1995 (18 émissions + 1 épisode à part).

« Club Dorothée Vacances » : 13 février 1995 - 10 mars 1995 (17 émissions + 1 épisode à part).

5 juin 1995 - 6 septembre 1995 (3 émissions + 46 diffusions d'épisodes).

25 octobre 1995 (1 diffusion d'épisode).

19 février 1996 – 15 mars 1996 (20 diffusions d'épisodes).

8 avril 1996 – 1^{er} mai 1996 (18 diffusions d'épisodes).

24 juin 1996 – 28 août 1996 (8 diffusions d'épisodes).

7 avril 1997 – 25 avril 1997 (2 diffusions d'épisodes, 13 émissions + épisodes à part).

« Club Dorothée » : 13 septembre 1995 - 14 mai 1997 (40 diffusions d'épisodes, 8 émissions + 3 épisodes à part).

Creamy, Merveilleuse Creamy ou Creamy, Adorable Creamy

Titre original : 魔法の天使クリィミーマミ, *Mahô no Tenshi Creamy Mami*, Creamy Mami l'ange de la magie.

Réal : Osamu Kobayashi, prod : Studio Pierrot, 1983-1984, 52 épisodes de 22 mn.

- Rediffusion (première diffusion sur La Cinq en 1988)

- TF1

Dans : Emission « Club Mini » (1990-1996), TF1, production : AB Productions, animation : Ariane et Jacky, durée : 30 mn.

« Club Mini » : 7 janvier 1995 - 17 juin 1995 (23 émissions).

Sakura, chasseuse de cartes

Titre original : カードキャプターさくら, *Card Captor Sakura*.

Réal : Morio Asaka, prod : Madhouse, 1998, 2 saisons, 70 épisodes de 26 mn.

- Rediffusions (première diffusion sur Fox Kids en 1999)

- M6

Dans : Emission « M6 Kid » (1992 -), M6, production : M6, animation : Karine Lima, durée : 2h.

« M6 Kid » : 31 janvier 2001 - 22 février 2003 (140 émissions + épisodes à part).

7 janvier 2004 - 31 mars 2004 (12 émissions + épisodes a part).

Le tour du monde de Lydie

Titre original : 花の子ルンルン, *Hana no ko Lun Lun*, Lun Lun l'enfant des fleurs.

Réal : Hiroshi Shidara, prod : Tôei Animation, 1970-1980, 50 épisodes de 22 mn.

- Rediffusions (première diffusion sur La Cinq en 1988)

- Mangas

Dans : Habillage d'antenne « Le royaume des filles » (2003-2007), Mangas, production : AB Groupe, durée : 1h.

« Le royaume des filles » : 1^{er} septembre 2003 – 5 novembre 2003 (25 diffusions d'épisodes).

4 juin 2004 - 14 aout 2004 (99 diffusions d'épisodes).

Hors émission : 25 décembre 2007 - 4 mars 2008 (179 diffusions d'épisodes).

Le monde enchanté de Lalabel

Titre original : 魔法少女ララベル, *Mahô Shôjo Lalabelle*, Lalabelle la jeune fille magique.

Réal : Hiroshi Shidara, prod : Tôei Animation, 1980-1981, 49 épisodes de 22 mn.

- Rediffusions (première diffusion sur La Cinq en 1987)

- Mangas

Dans : Habillage d'antenne « Le royaume des filles » (2003-2007), Mangas, production : AB Groupe, durée : 1h.

« Le royaume des filles » : 24 novembre 2003 - 31 janvier 2004 (184 diffusions d'épisodes).

3 août 2007 - 6 novembre 2007 (84 diffusions d'épisodes).

Hors émission : 29 août 2007 - 31 août 2007 (5 diffusions d'épisodes).

Magical DoReMi

Titre original : おジャ魔女どれみ, *Ojamajô DoReMi*, Dorémi, la sorcière maladroite.

Réal : Jun'Ichi Satô, Takuya Igarashi, Shigeyasu Yamauchi, prod : Tôei Animation, 2000-2004, 4 saisons, 201 épisodes de 26 mn.

- Rediffusions (première diffusion sur Fox Kids en 2000)

- France 5

Dans : Emission « Les Zouzous » (1999-2009), La Cinquième puis France 5, production : France 5, durée : entre 2h et 4h.

« Midi les Zouzous » : 21 décembre 2004 - 28 janvier 2005 (23 émissions + épisodes à part).

4 septembre 2006 - 18 juin 2007 (199 émissions + épisodes à part).

7 janvier 2008 – 28 novembre 2008 (152 émissions + épisodes à part).

« Debout les Zouzous » : 3 octobre 2009 - 17 octobre 2009 (3 émissions + épisodes à part).

Dans : Emission « Ludo » (2009 - 2011), France 5, production : France Télévisions, voix off : Mélanie Vaysse, durée : entre 1h30 et 2h30.

« Ludo Zouzous » : 11 janvier 2010 - 27 février 2010 (26 émissions + épisodes à part).

- Télétoon

Dans : Emission « Le grand défitoon » (2006-2013), Télétoon, production : Télétoon, Yaka productions, animation : Jérémy Ganneval et Sharky, durée : 4h.

« Le grand défitoon : spécial Halloween » : 7 novembre 2007 (1 émission).

« Le grand défitoon » : 22 décembre 2007 – 7 janvier 2008 (34 émissions).

« Le grand défitoon givré » : 11 février 2008 – 29 février 2008 (36 émissions).

Dans : Emission « Yapa+toon » (2005-2011), Télétoon, production : TPS jeunesse, animation : Jérémy Ganneval, durée : 3h.

« Yapa+toon » : 5 décembre 2007 – 6 février 2008 (8 émissions + épisodes à part).

Dans : Emission « Les cinglés du week end » (2006-2008), Télétoon, production : Télétoon, animation : Maureen Louys, durée : 1h à 8h.

« Les cinglés du week end » : 8 décembre 2007 – 24 février 2008 (18 tranches horaire).

Dans : Habillages d'antenne de Télétoon : « Code F » (2004-2008), durée : 1h ; « 100% pur toon » (2004-2008), durée : 2h30 ; production : Télétoon.

« Code F » : 15 décembre 2007 – 29 février 2008 (61 tranches horaire).

« 100% pur toon » : 17 décembre 2007 – 29 février 2008 (75 tranches horaire).

Hors émission : 27 octobre 2007 - 6 avril 2012 (2151 diffusions d'épisodes).

Mew Mew Power

Titre original : 東京ミュウミュウ, *Tokyo Mew Mew*.

Réal : Noriyuki Abe, prod : Studio Pierrot, 2002-2003, 2 saisons, 52 épisodes de 26 mn.

- Première diffusion
- France 3

Dans : Emission « France Truc » (2004 – 2006), France 3, production : France 3, animation : Truque, Truc et Truk, robots en images de synthèse, durée : entre 50 mn et 3h20.

« France Truc » : 31 août 2005 – 19 octobre 2005 (8 émissions + épisodes à part).

- Rediffusions
- Télétoon

Dans : Habillages d'antenne de Télétoon : « Code F » (2004-2008), durée : 1h ; « Spéciale Mew Mew Power » (2006), durée : 1h30 ; « Top Mew Mew Power » (2006-2008), durée : 2h15 ; production : Télétoon.

« Spéciale Mew Mew Power » : 29 mars 2006 (1 tranche horaire + épisodes à part).

« Code F » : 3 avril 2006 – 1^{er} juillet 2007 (344 tranches horaire + épisodes à part).

« Top Mew Mew Power » : 4 juin 2006, 15 avril 2007, 9 mars 2008 (3 tranches horaire + épisodes à part).

Chocola et Vanilla

Titre original : シュガシュガルーン, *Sugar Sugar Rune*.

Réal : Yukihiro Matsushita, prod : Studio Pierrot, 2005-2006, 51 épisodes de 26 mn (le dernier épisode n'a pas été diffusé en France).

- Première diffusion et rediffusions

- Canal J

Dans : Emission « Lollytop » (2002-2007), Canal J, production : Canal J, Bouyaka, animation : Stéphanie Loire, Marina Tomassi, durée : de 1h40 à 2h.

« Lollytop » : 29 octobre 2006 - 18 mai 2007 (72 émissions + épisodes à part).

Dans : Habillages d'antenne de Canal J : « Spécial Halloween » ; « Les filles au top » (2007), durée : 2h20 ; « Week end spécial filles » (2007), durée : 1h45 ; « Week end spécial » (2003-2009), durée : 2h ; « Soirée fille » (2007), durée 2h ; « Sam'éclate » (2007-2009), durée : 2h ; production : Canal J.

« Spécial Halloween » : 31 octobre 2006 (1 tranche horaire + épisodes à part).

« Les filles au top » : 22 mai – 19 juin 2007 (4 tranches horaire + épisodes à part).

« Week end spécial filles » : 16 et 17 juin 2007 (2 tranches horaire + épisodes à part).

« Week end spécial » : 4 et 5 août 2007, 25 août 2007 (3 tranches horaire + épisodes à part).

« Soirée fille » : 31 août 2007 (1 tranche horaire + épisodes à part).

« Sam'éclate » : 3 novembre 2007 (1 tranche horaire + épisodes à part).

Hors émission : 17 novembre 2006 - 31 août 2008 (536 diffusions d'épisodes).

3 avril 2010 - 26 août 2011 (256 diffusions d'épisodes).

Pich Pichi Pitch, La mélodie des sirènes

Titre original : マーメイドメロディー ぴちぴちピッチ/ マーメイドメロディー ぴちぴちピッチピュア, *Mermaid Melody Pichi Pichi Pitch / Mermaid Melody Pichi Pichi Pitch Pure*.

Réal : Yoshitaka Fujimoto, prod : We've, 2003-2004, 2 saisons, 91 épisodes de 26 mn.

- Première diffusion et rediffusions

- Canal J

Hors émission : 30 août 2010 – 30 décembre 2012 (580 diffusions d'épisodes).

22 janvier 2014 - 29 juin 2014 (55 diffusions d'épisodes).

Shugo Chara, les gardiens des rêves

Titre original : しゅごキアラ!, *Shugo Chara !*

Réal : Kenji Yasuda, prod : Satelight, 2007-2008, 3 saisons, 127 épisodes de 26 mn (seule la première saison, de 51 épisodes, a été diffusée en France).

- Première diffusion et rediffusions
- Télétoon

Hors émission : 4 septembre 2012 - 30 décembre 2013 (705 diffusions d'épisodes).

Emissions consacrées aux séries animées japonaises

« Lignes de mire » (1994-1998), France 3, production : Jacques Clément, Jacques Chancel, animation : Jacques Chancel, 4 février 1996

« C net » (1995-1996), sujet « Jap'anim », Canal +, production : Canal +, animation : Agnès Michaux, 26 mars 1995.

« Le monde de Léa » (1996-1997), sujet « La déferlante manga », TF1, production : Pascale Breugnot, Bernard Bouthier (TF1), animation : Paul Amar, 22 octobre 1996.

« Théma. Manga, Mangaka, du dessin à l'animation au Japon », Arte, production : Arte GEIE, Télévision suisse romande, 3 mars 1998.

« On se dit tout » (1998-1999), sujet « Pourquoi France 3 ne diffuse plus de dessins animés japonais ? », France 3, production : France 3, animation : Lara Julien, 13 décembre 1998.

« Mauvais genre », sujet « Animé japonais », France Culture, production : François Angelier, 18 décembre 1999.

« Animation » (2002), sujet de l'émission « Spécial Japon », Arte, production : Arte GEIA, Lobster Films, 2 avril 2002.

« 80 à l'heure » (2002-2004), sujet « Cat's eyes », M6, production : Métropole Télévision, Fun TV, animation : Valentine Arnaud, Nicolas Beuglet, 21 octobre 2002.

« 90 à l'heure » (2002 - 2004), sujet « Sailor Moon », M6, production : Métropole Télévision, Fun TV, animation : Valentine Arnaud, Nicolas Beuglet, 26 novembre 2002.

Ce soir (ou jamais !), sujet « Les mangas : la culture japonaise qui fait peur », France 3, production : Rachel Kahn, animation : Frédéric Tadeï, 24 octobre 2006.

« Tracks » (1997 -), sujet « Kawai trash », Arte, production : Jean Marc Barbieux, David Combe (Arte, Program 33), voix off : Chrystelle André, 25 mars 2010.

« Génération Club Dorothée : l'incroyable histoire d'une émission culte », D8, production : Jean-Luc Azoulay, Ludovic Lestave, 16 décembre 2014.

Fonds d'archives

Fonds CSA

- Fonds CSA

Carton n° 71, Dossier n° 113 et 114 : rapports du CSA et textes juridiques sur la jeunesse et la télévision (1989-1991) et la protection de l'enfance (colloque de 1997).

Carton n° 73, Dossiers n° 117 et 118 : études, magazines et articles de presse sur les programmes jeunesse et les dessins animés (années 1980).

Carton n° 74, Dossiers n° 119 et 120 : articles de presse, rapports, notes, bulletins de presse sur les programmes pour la jeunesse et les dessins animés (1980 – 1992 et 1999-2000).

Carton n° 75, Dossier n° 121 : articles et bulletins de presse sur des émissions jeunesse et des dessins animés (1993 – 1996). Dossier n° 122 : documents sur Croque Vacances (TF1).

- Fonds CSA : versement 2009

Carton n° 57, Dossier n° 69 : articles de presse, textes officiels et juridiques, rapports sur la protection de l'enfance et de l'adolescence à la télévision (généralités, signalétique).

Carton n° 58, Dossier n° 70 : étude sur la protection de l'enfance et de l'adolescence dans les programmes jeunesse (1991-1995).

Carton n° 60, Dossier n° 71 : articles sur la protection de l'enfance et de l'adolescence dans les émissions jeunesse et les séries d'animation.

- Fonds CSA : versement 2010

Cartons n° 176 à 179, Dossiers n° 304 à 311 : le paysage audiovisuel et sa législation au Japon.

Fonds INA : radio et télévision de 1947 à 1975

Carton n° 44, Dossier n° 88 : articles de presse sur des techniques d'animation de l'industrie japonaise du dessin animé (1970).

Fonds La Cinq

Carton n° 4, Dossiers n° 7 et 8 : gestions des droits et coûts des fictions diffusées à la fin des années 1980.

Fonds SFP

Carton n° 183, Dossier n° 542 : dossiers sur les programmes jeunesse, articles de presse sur les programmations des chaînes pour le jeune public et sur les décisions du gouvernement pour les programmes jeunesse (1990).

Carton n° 281, Dossier n° 727 : articles de presse sur le dessin animé en France (1985).

Fonds TF1

- Fonds TF1 : Club Dorothée

Cartons n° 1 à 26, Dossier n°1 : dossiers de production des séries diffusées dans le « Club Dorothée » : contrats d'achats de droits de diffusion, correspondances avec les sociétés créatrices. Dossiers n° 2 à 82 : conducteurs du « Club Dorothée » et du « Club Mini ».

- Fonds TF1 : dossiers d'émissions

Cartons n° 182 et 227 : Dossiers contenant les achats de droits de diffusion, des rapports de visionnage, des fiches de contrôle technique, des taux d'audience et des dossiers de presse de dessins animés (ex : *Cherry Miel*, *Gigi*).

Cartons n° 384 : Articles et bulletins de presse, rapports de visionnage, achats de droits de diffusion, fiches techniques, taux d'audience de plusieurs programmes (dont Club Dorothée).

Fonds Guy Pineau

Carton n° 33, Dossier n° 68 : documents de travail, articles de presse, notes personnelles sur certains types de programmes, dont les dessins animés.

Fonds Hélène Fatou

Carton n° 1, Dossier n° 2 : articles de presse relatifs aux émissions jeunesse (1974 – 1987), article « Héroïne de dessins animés, qui es-tu » par Hélène Fatou, *Revue de l'UER*, janvier 1982.

Fonds Jean Pierre Jézéquel

Carton n° 50, Dossier n° 86 : étude sur la production des séries d'animation, articles de presse sur les sociétés de production d'animation. Dossier n° 87 : articles de presse sur la production d'animation (années 80, 90, 2000)

Carton n° 100, Dossier n° 187 : revue de presse sur la télévision et la jeunesse (1984 – 1997).

Carton n° 102, Dossier n° 192 : décryptage des entretiens menés pour la préparation des *Dossiers de l'audiovisuel* avec Dominique Poussier, directrice des émissions jeunesse de TF1, Eve Baron, directrice de l'unité jeunesse de France 3, Jean-Pierre Cottet, directeur général de France 5, Claude-Yves Robin, PDG de Canal J et Tiji, Olivier Bremond, président de Marathon.

Sources imprimées

a) Etudes et enquêtes

- Collection Les bilans du CSA

Bilans de la société privée TF1, études du CSA, de 1988 à 2005.

Bilan de la société privée La Cinq, étude du CSA, 1990.

Bilan de la société nationale de programme France 3, études du CSA, de 1992 à 2005.

Bilans de la société privée M6, études du CSA, de 1999 à 2005.

- Collection Les brochures du CSA

Protection de l'enfance et de l'adolescence à la télévision, études du CSA de 2001, 2002 et 2006, entre 60 et 150 p.

- Collection Les études du CSA

Réglementation et régulation audiovisuelles en France, une étude du CSA, 1995, 93 p.

- Hors collection

Japanese television programme imports and exports, une étude de NHK, NHK public opinion research institute, 1982, 74 p.

Le dessin animé : offre, structures de production et emploi, une étude de Sophie Brunet, INA, 1987, 139 p.

Rapports d'activité annuels du CSA de 1988 à 2013, entre 250 et 500 p.

Des enfants devant l'écran : analyse des émissions jeunesse en Europe à travers 5 pays et 24 chaînes, une étude de Thierry Chicheportiche, INA, 1991, 200 p.

Jeunesse et télévision, une étude du CSA, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, 1991, non paginé.

Ministère de la culture, de la communication et des grands travaux, Service juridique et technique de l'information, *Les jeunes et leur télévision : les grandes caractéristiques de l'univers des jeunes de 8 à 16 ans*, une étude de Médiamétrie, Diapason et l'INA, la Documentation française, 1991, 150 p.

Ministère de la culture de la communication et des grands travaux, délégation au développement et aux formations, Service juridique et technique de l'information, *L'offre de programmes pour les jeunes*, 2 vol., une étude de Pierre Corset, Anne Marie Meissonnier et l'INA, Institut national de l'audiovisuel, 1991, 291 p.

Les programmes pour la jeunesse, une étude du CSA, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, 1993, 332 p.

Broadcasting in Japan : the twentieth century journey from radio to multimedia, une étude de NHK, NHK Broadcasting Culture Research Institute, 2002, 365 p.

Etude sur les stéréotypes féminins véhiculés dans les séries d'animation, une étude du CSA, 2014, non paginé.

Adolescents/jeunes adultes et médias : le séquençage des pratiques médias des 13-24 ans, une étude du CSA, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, 2014, 17 p.

a) Périodiques

« Les jeunes téléspectateurs saisis par la "Golorakite " », *Télé 7 Jours*, n° 972, du 13 au 19 janvier 1979, pp. 100-101.

LAGORCE Guy, « La folie Goldorak », *Paris Match*, n°1547, 19 janvier 1979.

VALENTIN Louis, « Goldorackett », *Lui*, n°182, mars 1979.

« Ségolène Royal : "Halte à la violence à la télévision " », *Télé 7 Jours*, n° 1495, du 31 au 27 janvier 1989, pp. 96-97.

« Club Dorothée, une procédure de sanction », *La lettre du CSA*, n° 17, février 1991, p. 13.

CORMIER RODIER Béatrice, FLEURY VILATTE Béatrice, « Animation et télévision », p. 46 in : Numéro spécial « Les émissions pour enfants », *Cinémaction TV*, octobre 1993.

ROLLAT Alain, « Comment apprendre la télévision aux enfants – Décodage du Club Dorothée », *Le Monde radio télévision*, non numéroté, du 20 au 26 décembre 1993, pp 36-37.

« La cible enfants au cœur d'une offensive », *Décisions médias*, n° 63, décembre 1994, pp. 35-37.

LE LEURCH Vincent, « Dessins animés : les mangas attaquent », *Télérama*, n° 2380, du 26 août au 1^{er} septembre 1995, p. 52.

HURARD François, « Télévision et protection des mineurs : l'exemple français », *Le bulletin*, vol. 14, n° 2, juin 1997, pp. 16-19.

BRILLET François, « Dorothée : au revoir les enfants », *Stratégies*, n°1019, 4 juillet 1997, p. 22 et pp. 48-49.

GATTI Frank, « Manga et fier de l'être », *L'Humanité Hebdo*, n°15, 26 février-4 mars 1998.

DHOTEL Gérard, « Faut-il brûler les mangas ? », *L'hebdo des juniors*, 28 février-6 mars 1998.

GAILLAUD Lionel, « M6 toujours plus jeune », *Stratégies*, n° 1064, 10 juillet 1998, p. 14.

GENIN Bernard, « Princesse Mononoké », *Télérama*, n°2702, 24 octobre 2001.

« Action, Mangas, Polar, Ciné palace, 13ème rue : suite de procédures de sanction », *La lettre du CSA*, n° 163, juin 2003, p. 19.

« Protection du jeune public : désigner sans censurer », *Antennes*, n° 175, février 2004, pp. 17-22.

« La belle saison de l'animation », *Le Monde radio télévision*, non numéroté, du 29 mai au 4 juin 2006, pp. 3-4.

DUBAIL Charles-Henri, Numéro spécial « La protection des mineurs et les médias », *Legicom*, n° 37, mars 2007.

JARNO Stéphane, « La télé folle des mangas : la manne mangas », *Télérama*, n° 3044, du 17 au 23 mai 2008, p. 30.

« Les mangas, une affaire de femmes », *Télérama*, n° 3093, du 25 avril au 1^{er} mai 2009, p. 26.

Numéro spécial « La télévision n'est pas un jeu d'enfants », *La lettre du CSA*, n° 232, novembre 2009.

« Des samouraïs aux mangas, quelle continuité dans l'imaginaire japonais ? », *Télérama*, n° 3163, du 28 août au 3 septembre 2010, p. 33.

II. Bibliothèque Nationale de France.

Sources imprimées

Périodiques

- **AnimeLand**

Courrier des lecteurs de tous les numéros d'*AnimeLand* entre 1991-2014.

« Bilan de l'industrie de l'animation japonaise », *AnimeLand, le magazine français de l'animation*, n° 1, avril 1991.

BRIANS Cristina, PERNACCH Béatrice, « Akemi Takada et les magical girls », *AnimeLand*, n°2, juin-juillet 1991.

FALLAIX Olivier, « Interview Claude Lombard », *AnimeLand*, n°3, janvier 1992.

LHOSTE Philippe, « (Mauvaise) humeur », *AnimeLand*, n°3, janvier 1992.

LITTARDI Cédric, LHOSTE Philippe, « Préjugés », *AnimeLand*, n° 4, janvier 1992.

LANDEL Audrey, « Le doublage », *AnimeLand*, n° 6, juillet 1992.

« La suite de Creamy Mami », *AnimeLand*, n° 6, juillet 1992.

LITTARDI Cédric, « France-Italie : Comment tout a commencé... », *AnimeLand*, n° 6, juillet 1992.

LHOSTE Philippe, « Pourquoi les personnages de D.A. ou de manga ont-ils (souvent) de grands yeux ? », *AnimeLand*, n° 7, octobre 1992.

PARLY Jean-Gabriel, « CSA censure, pas si sûr ! », *AnimeLand*, n° 8, décembre 1992.

Akemi et Shinobu, « Une réflexion sur la censure », *AnimeLand*, n° 10, avril 1993.

NATSUKAZE Nagaru, « Sailor Moon », *AnimeLand*, n° 10, avril 1993.

TOMKAT, « Du péril jaune au renouveau exotique », *AnimeLand*, n° 14, mai 1994.

Tanus, Olivier, « Anime Grand Prix Français '94 », *AnimeLand*, n° 15, septembre 1994.

GINER Pierre, « Shingo Araki – Portrait », *AnimeLand*, n°18/19, juin 1995.

GINER Pierre, « Interview – Shingo Araki », *AnimeLand*, n° 18-19, juin 1995.

SUVILAY Bounthavy, « Top Ten des préjugés », *AnimeLand*, n° 20, octobre 1995.

SUVILAY Bounthavy, « Des femmes au masculin de Prince Saphir à Iria », *AnimeLand*, n° 21, décembre 1995.

SUVILAY Bounthavy, « Censure », *AnimeLand*, n°22, février 1996.

SUVILAY Bounthavy, « Petit dico mythologique », *AnimeLand*, n°22, février 1996.

GINER Pierre, « Visite au studio Pierrot - Interview de Yûji Nunokawa », *AnimeLand*, n°33-34, juillet-août 1997.

GINER Pierre, « Interview Akemi Takada », *AnimeLand*, n°36, octobre-novembre 1997.

SUPERBIE Diane, « Portrait Akemi Takada », *AnimeLand*, n° 40, avril 1998.

RUCHET Sébastien, « Akemi Takada à Cartoonist », *AnimeLand*, n°42, juin 1998.

FALLAIX Olivier, « De Goldorak à Evangelion ! 20 ans d'animation japonaise en France », *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998.

FALLAIX Olivier, CAIRE Jean, « Interview Bruno-René Huchez, agitateur depuis 20 ans... », *AnimeLand*, n° 45, octobre 1998.

« 5^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand : le premier magazine de l'Animation et du Manga*, n° 45, octobre 1998.

SUPERBIE Diane, « Magical Girls et Compagnie », *AnimeLand*, n°48, février 1999.

SUPERBIE Diane, « Minky Momo, la princesse magicienne », *AnimeLand*, n°49, mars 1999.

(DE) BEAULIEU Ségolène, « Naoko Takeuchi à Paris », *AnimeLand*, n° 50, avril 1999.

SUPERBIE Diane, « L'ange magique Creamy Mami », *AnimeLand*, n° 50, avril 1999.

SUPERBIE Diane, « Card Captor Sakura », *AnimeLand*, n° 51, mai 1999.

FALLAIX Olivier, « Rencontre avec Nagai Gô, le créateur de Goldorak », *AnimeLand*, n° 54, septembre 1999.

FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Spécial La Cinq - Séquence souvenir », *AnimeLand*, n°80, avril 2002.

FAVIEZ Pierre, « L'animation, ce n'est pas que pour les enfants », *AnimeLand*, n°84, septembre 2002.

« 9^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand*, n° 85, octobre 2002.

FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, Les années Goldorak », *AnimeLand*, n°85, octobre 2002.

MANDEFIELD Charles-Edouard, « Psychanalyse des dessins animés », *AnimeLand*, n°85, octobre 2002.

PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1989 : Japonaiserie! », *AnimeLand*, n°92, juin 2003.

SUVILAY Bounthavy, « Viols dans le manga, partie II », *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003.

FALLAIX Olivier, « L'animation française et ses influences asiatiques », *AnimeLand*, n°93, juillet-août 2003.

PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1990 et 1991 : Le Club Do' à l'assaut de Youpi! », *AnimeLand*, n°94, septembre 2003.

FALLAIX Olivier, « Okaseko Nobuhiro », *AnimeLand*, n°95, octobre 2003.

FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1992 : Sitcoms et animation, la cohabitation », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003.

PASCOAL Rui, « Jacques Canestrier, le distributeur de Goldorak », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003.

PINON Mathier, SIGAL Den, « Maruyama Masao – Président du studio Madhouse », *AnimeLand*, n°96, novembre 2003.

PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1992-1993 Changement générationnel » *AnimeLand*, n°97, décembre 2003-janvier 2004.

« Génériques », *AnimeLand*, n°99, mars 2004.

BASTIDE Julien, FALLAIX Olivier, « Réflexion sur la production de l'animation au Japon, son parcours, son avenir... », *AnimeLand*, n°99, mars 2004.

LAZZART Olivier, « Du storyboard au cellulo », *AnimeLand*, n°99, mars 2004.

SUVILAY Bounthavy, « Kit de survie pour l'animation limitée », *AnimeLand*, n°99, mars 2004.

FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1997-1998, Un nouveau regard sur l'animation? », *AnimeLand*, n°100, avril 2004.

SUPERBIE Diane, « Petit voyage au pays des balais volants », *AnimeLand*, n°100, avril 2004.

PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 1999, à l'aube du 21e siècle... », *AnimeLand*, n°101, mai 2004.

PASCOAL Rui, « Portrait de Voix, Bernard Denimal », *AnimeLand*, n°101, mai 2004.

GINER Pierre, « Les stratégies de diffusion au Japon », *AnimeLand*, n°102, juin 2004.

PASCOAL Rui, FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les émissions jeunesse, 2000-2001, L'odyssée animée », *AnimeLand*, n°102, juin 2004.

FAVIEZ Pierre, PASCOAL Rui, « Il était une fois les émissions jeunesse, 2001-2004 Epilogue », *AnimeLand*, n°103, juillet-août 2004.

GINER Pierre, « Les 30 Dessins animés nippons les plus connus dans le monde », *AnimeLand*, n°103, juillet-août 2004.

« 11^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand*, n° 105, octobre 2004.

FAVIEZ Pierre, « Il était une fois les chaînes jeunesse, Introduction », *AnimeLand*, n°107, décembre 2004-janvier 2005.

PASCOAL Rui, « Il était une fois les chaînes jeunesse : Mangas », *AnimeLand*, n°108, février 2005.

SUVILAY Bounthavy, « Femmes robots cyborgs », *AnimeLand*, n°109, mars 2005.

FALLAIX Olivier, « Kanemori Yoshinori », *AnimeLand*, n°110, avril 2005.

PASCOAL Rui, « Jean-Luc Azoulay - d'AB Productions à la TNT », *AnimeLand*, n°111, mai 2005.

MEKO, « Akemi Takada, Un character design laborieux », *AnimeLand*, n°113, juillet-août 2005.

FALLAIX Olivier, « Entretien avec Frédéric Prallet Dujols », *AnimeLand*, n°118, février 2006.

« 14^{ème} Anime Grand Prix Français », *AnimeLand*, n° 131, mai 2007.

VIKY, « Je travaille dans l'animation », *AnimeLand*, n°138, février 2008.

ROMERO Jacques, « Naissance de l'animation télévisée au Japon - Tôei VS Mushi, la guerre du feu », *AnimeLand*, n°147, décembre 2008-janvier 2009.

FALLAIX Olivier, NAUMANN Steve, « Pierrot - Yûji Nunokawa, le clown blanc de l'animation », *AnimeLand*, n°167, décembre 2010-janvier 2011.

FALLAIX Olivier, « Toyoo Ashida, le fondateur de JANICA », *AnimeLand*, n°176, novembre 2011.

GINER Pierre, « Une vie entière dédiée au dessin », *AnimeLand*, n°178, janvier 2012

FREAU Jérôme, « Nobuhiro Okaseko », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012.

NAUMANN Steve, « Puella Magica Madoka - Les fans ont choisi », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012.

PENEDO Nicolas, « Portrait : Naoko Takeuchi », *AnimeLand*, n°183, juillet 2012.

DUPUY FROMY Serge, « Bishôjo Sentai Sailor Moon - Les guerrières de l'hybridation des genres », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013.

FALLAIX Olivier, « Kazuko Tadano, La création des personnages de Sailor Moon », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013.

FALLAIX Olivier, « Version française et censure », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013.

SN, « Staff – Jun'ichi Satô : l'artiste et l'artisan », *AnimeLand*, n°194, septembre-octobre 2013.

KIMBERGT Sébastien, « Shôjo - La fin d'un Eldorado », *AnimeLand*, n°197, mars-avril 2014.

VIKY, « Reikô Yoshida, conversation à bâtons rompus », *AnimeLand*, n°197, mars-avril 2014

DE LA CRUZ Bruno, VICKY, « Thomas Romain », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014

VIKY, « Un langage animé - Osamu Tezuka l'animateur », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014.

VIKY, « Kôzo Morishita », *AnimeLand*, n°198, mai-juin 2014.

DULOT Benjamin, « Séduction made in Japan, Permis de séduire au masculin », *AnimeLand*, n°200, septembre-octobre 2014.

- **AnimeLand Hors Série**

GINER Pierre, « Biographie-Gô Nagai », *AnimeLand Hors-Série*, n°1, 1997.

GREG MASQUE, « Cutey Honey », *AnimeLand Hors Série*, n°1, 1997.

BASTIDE Julien, BORDENAVE Julie, « Aux sources de l'animation japonaise moderne - Entretien avec Ilan Nguyen », *AnimeLand Hors série*, n°5, juin 2003.

SUVILAY Bounthavy, « Toei Animation », *AnimeLand Hors série*, n°10, juillet-août 2006.

Bibliographie

I. Outils.

1) Histoire culturelle

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, BLANDIN Claire (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 900 p.

GETSCHEL Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, 268 p.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 127 p.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, 435 p.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *La Culture de masse en France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Fayard, 2002, 461 p.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France: le vingtième siècle, Le temps des masses*, vol. 4, Paris, Seuil, 2005, 505 p.

2) Analyse de l'audiovisuel

a) Histoire de la télévision

CORSET Pierre, MEISSONNIER Anne-Marie, « Les services jeunesse des sociétés de programmes », *Médias Pouvoirs*, janvier-mars 1992, p. 187.

COTTA Michèle, JEANNENEY Jean-Noël, *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, 557 p.

FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Ecrivains, 2010, 168 p.

JEANNENEY Jean-Noël, CHAUVEAU Agnès, *L'Echo du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littérature, 1999, 602 p.

MERIJEAU Lucie, ROFFAT Sébastien, « L'animation à l'université française, un enseignement en quête d'identification », *Mise au point*, n°7, mis en ligne le 25 mai 2015.

POELS Géraldine, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés & Représentations*, n° 35, 2013, pp. 117-129.

POELS Géraldine, « De Televisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, n° 21, 2013, pp. 104-120.

SAUVAGE Monique, VEYRAT MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 401 p.

b) Méthodologie

ALBOUY Florence, *Les stratégies des émissions jeunesse à la télévision française*, Mémoire de maîtrise, Université de La Sorbonne Nouvelle (Paris), 1998, 95 p.

CHAMBAT-HOUILLOU Marie-France, JOST François, « Entre l'universel et le particulier. La programmation des dessins animés », *Questionner l'internationalisation : cultures, acteurs, organisations, machines*, Actes du XIV^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, Université Montpellier III, juin 2004, pp. 195-204.

DUPRAT Annie, *Images et histoire: outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, 223 p.

FRAU MEIGS Divinia (dir.), Numéro spécial « Les programmes jeunesse : réenchanter la télévision », *Dossiers de l'audiovisuel*, n°108, mars 2003, 75 p.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, la Découverte, 2004, 205 p.

GETSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.

HASKELL Francis, *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, 796 p.

JOST François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009, 126 p.

3) Civilisation japonaise

a) Histoire

HERAIL Francine, CARRE Guillaume, ESMEIN Jean, MACE François, *Histoire du Japon : des origines à nos jours*, Paris, Hermann, 2010, 1413 p.

SHIMIZU Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2008, 448 p.

TAZAWA Yutaka, MATSUBARA Saburo, OKUDA Shunsuke, NAGAHATA Yasunori, *Panorama de l'histoire culturelle du Japon*, Tokyo, Ministère des Affaires étrangères, 1974, 120 p.

WILKINSON Endymion, PHILIPPART Eric, *Le Japon face à l'Occident: images et réalités*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1992, 387 p.

b) Religion et mythologie

BURUMA Ian, *Behind the mask: on sexual demons, sacred mothers, transvestites, gangsters, and other Japanese cultural heroes*, New York, Pantheon Books, 1984, 242 p.

BURUMA Ian, *A Japanese mirror: heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995, 258 p.

LEVEQUE Pierre, *Colère, sexe, rire : le Japon des mythes anciens*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 1988, 119 p.

MIZUKI Shigeru, *Yôkai: dictionnaire des monstres japonais*, 2 vol., Boulogne, Pika, 2008, 517 p.

MURATA Kaeko, *La Princesse Kaguya : Edition bilingue français-japonais*, Lille, Editions Circulaires, 2011, 128 p.

ROTERMUND Hartmut O., BERTHON Jean-Pierre, CAILLET Laurence, GIRA Dennis, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Références Maisonneuve & Larose », 2000, 540 p.

c) Culture populaire

ALLISON Anne, « La culture populaire japonaise et l'imaginaire global », *Critique internationale*, vol. 38, n^o 1, 2008, pp. 19-35.

BOUISSOU Jean-Marie, « Quand l'Asie exporte ses imaginaires », *Revue des Deux Mondes*, 2007, non paginé.

GARRIGUE Anne, *L'Asie en nous*, Arles, Philippe Picquier, 2004, 304 p.

GOMARASCA Alessandro, *Poupées, robots. La culture pop japonaise*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2002, 159 p.

II. Les dessins animés télévisés.

1) Ouvrages généraux sur l'animation

CARRIERE Jean-Claude, COTTE Olivier, *Il était une fois le dessin animé... et le cinéma d'animation*, Paris, Dreamland, 2001, 343 p.

COTTE Olivier, *100 ans de cinéma d'animation*, Paris, Dunod, 2015, 416 p.

DENIS Stéphane, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2011, 279 p.

LONGERINAS Claude (dir.), Numéro spécial « L'animation dans tous ses états », *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 69, 2001.

PONCET Marie-Thérèse, *Dessin animé, art phénoménal*, Voiron, M.-T. Poncet, 1998, 309 p.

WELLS Paul, *Understanding animation*, Londres, Routledge, 2008, 265 p.

2) Histoire et univers du manga et de l'animation japonaise

BOUISSOU Jean-Marie, « Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global », *Esprit*, n°7, 2008, pp. 42-55.

BOUISSOU Jean-Marie, *Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Philippe Picquier, 2012, 459 p.

CHATRIAN Carlo, PAGANELLI Grazia (dir.), *Manga impact ! Le monde de l'animation japonaise*, Paris, Phaidon, 2011, 304 p.

CLEMENTS Jonathan, MCCARTHY Helen, *The Anime Encyclopedia, Revised & Expanded Edition: A Guide to Japanese Animation Since 1917*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006, 867 p.

DRAZEN Patrick, *Anime Explosion!: The What? Why? and Wow! of Japanese Animation, Revised and Updated Edition*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2014, 390 p.

GRAVETT Paul, *Manga: soixante ans de bande dessinée japonaise*, Monaco, Ed. du Rocher, 2005, 176 p.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise : du rouleau peint aux pokémon*, Paris, Flammarion, 2010, 245 p.

KURE Tomofusa in : *Manga : une plongée dans un choix d'histoires courtes*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, 171 p.

LAMARRE Thomas, « From animation to anime: drawing movements and moving drawings », *Japan Forum*, n°14, septembre 2002, pp. 329-368.

MACWILLIAMS Mark W., *Japanese Visual Culture*, Armonk, M.E. Sharpe, 2008, 366 p.

PELLITTERI Marco, *The Dragon and the Dazzle : Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, A European Perspective*, Latina, Tunué, 2010, 689 p.

SCHMIDT Jérôme, *Génération manga : le monde du manga et de l'animation japonaise*, Paris, Librio, 2004, 91 p.

SCHODT Frederik L., *Manga! Manga! : the world of Japanese comics*, Tokyo, Kodansha, 1986, 260 p.

SCHODT Frederik L., *Dreamland Japan : writings on modern manga*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1996, 360 p.

STEINBERG Marc, *Anime's Media Mix : Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, 314 p.

THOMPSON Jason, *Manga: The Complete Guide*, Ballantine Books/Del Rey, 2007, 596 p.

YOMOTA Inuhiko in : *Manga : une plongée dans un choix d'histoires courtes*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, 171 p.

3) Le genre dans le manga et l'animation japonaise

ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires : Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, Berkeley, University of California Press, 2000, 256 p.

ALLISON Anne, « Sailor Moon : Japanese superheroes for global girls », IN : CRAIG Timothy J. (dir.), *Japan pop!: inside the world of Japanese popular culture*, Armonk, M.E. Sharpe, 2000, 348 p.

ALLISON Anne, « Fierce flesh : sexy schoolgirls in the action fantasy of Sailor Moon », IN : ALLISON Anne, *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, 332 p.

FEUILLASSIER Rémi, *"C'est la même scène chaque matin, pourtant, je suis heureuse"* : *L'image des femmes dans les bandes dessinées japonaises pour jeunes filles*, Mémoire de master, Sciences Po (Paris), 2008.

FUJIMOTO Yukari, « A Life-Size Mirror : Women's Self-Representation in Girls' Comics », *Review of Japanese Culture and Society, Women's Self Representation and Culture*, vol. 4, 1991, pp. 53-57.

SHIOKAWA Kanako, « Cute but Deadly » in: LENT John A. (dir.), *Themes and Issues in Asian Cartooning : Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, 232 p.

NAPIER Susan J., « Vampires, Psychic Girls, Flying Women and Sailor Scouts : Four faces of the young female in Japanese popular culture », IN : MARTINEZ Dolores, *The Worlds of Japanese Popular Culture: Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 232 p.

SAITŌ Tamaki, *Beautiful Fighting Girl*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, 243 p.

SHIMADA Akiko S., *Representations of girls in Japanese Magical Girl TV animation programmes from 1966 to 2003 and Japanese female audiences' understanding of them*, Thèse de doctorat, University of Warwick, 2011, 640 p.

LEVI Antonia, *Samurai from outer space: understanding japanese animation*, Chicago, Open court, 1996, 169 p.

NAPIER Susan J., *Anime from Akira to Howl's moving castle : Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, 355 p.

4) La diffusion et la réception des dessins animés

AZUMA Hiroki, *Génération Otaku : les enfants de la postmodernité*, Paris, Hachette, 2008, 190 p.

BATON HERVE Elizabeth, *Les enfants téléspectateurs : programmes, discours, représentations*, Paris, L'Harmattan, 2000, 376 p.

BELLAN Claude, CHOMBART DE LAUWE Marie-José, *Enfants de l'image : enfants personnages des médias, enfants réels*, Paris, Payot, 1979, 295 p.

BUCKINGHAM David, *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, Londres, Psychology Press, 1993, 340 p.

CHALVON Mireille, CORSET Pierre, SOUCHON Michel, *L'enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1991, 178 p.

CHEMEL François, MULLER Catherine, *Grandir avec la télé*, Paris, Marabout, 2007, 253 p.

LURCAT Liliane, *À cinq ans, seul avec Goldorak: le jeune enfant et la télévision*, Paris, Syros, 1981, 130 p.

MACBETH Tannis M., *Tuning in to young viewers: social science perspectives on television*, Thousand Oaks, Sage, 1996, 282 p.

MEON Jean Matthieu, *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse: de la proscription au conseil*, Thèse de doctorat, Université Strasbourg III, 2003, 657 p.

NEVEU Erik, « Télévision pour enfants : état des lieux », *Communications*, vol. 51, n° 1, 1990, pp. 111-130.

PRUVOST-DELASPRES Marie, *L'animation japonaise en France: réception, diffusion, réappropriations*, Paris, l'Harmattan, 2016, 222 p.

RICHARD Olivier, KHAN Alain, *Les Chroniques de « Player One »*, Paris, Pika, 2010, 299 p.

ROYAL Ségolène, *Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, Paris, Robert Laffont, 1989, 192 p.

SIMONPIERI Julien, *Réception du dessin animé japonais en France de 1971 à nos jours*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, 1065 p.

WEST LAURENCE Yvan, BOLLUT Gersende, *Big bang Anim': confessions du fondateur d'« AnimeLand »*, Chatillon, Omaké Books, 2013, 279 p.

III. Etudes du genre.

1) Epistémologie

BARD Christine, *Le Genre des territoires: masculin, féminin, neutre*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2004, 364 p.

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012, 357 p.

BUSCATTO Marie, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin, 2014, 183 p.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la Découverte, 2006, 283 p.

CLAIR Isabelle, SINGLY François de, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2012, 125 p.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 153 p.

DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1990-1992, 3730 p.

KNIBIEHLER Yvonne, « État des savoirs. Perspectives de recherche », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, 1996, non paginé.

SCOTT W. Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 125-153.

THEBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Editions, coll. « Sociétés, espaces, temps », 2007, 312 p.

2) Le genre au Japon

DESAIN Nilisy, *Mort du père et place de la femme au Japon: crise du modèle patriarcal et égalité des sexes dans le Japon contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007, 210 p.

GARRIGUE Anne, *Japonaises, la révolution douce*, Arles, Philippe Picquier, 1998, 311 p.

GIARD Agnès, *Les histoires d'amour au Japon : Des mythes fondateurs aux fables contemporaines*, Grenoble, Glénat, 2012, 352 p.

IWAO Sumiko, *The Japanese woman: traditional image and changing reality*, New York, The Free Press, 1993, 304 p.

LEBRA Takie Sugiyama, *Japanese Women : Constraint and Fulfillment*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1985, 364 p.

MACKIE Vera C., *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment and sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Contemporary Japanese society », 2003, 293 p.

MILLER Laura, « Those Naughty Teenage Girls: Japanese Kogals, Slang, and Media Assessments », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 14, n° 2, 2004, pp. 225-247.

MOERAN Brian, SKOV Lise, *Women, Media, and Consumption in Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1995, 328 p.

MOSTOW Joshua S., BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, 332 p.

TACHIBANAKI Toshiaki, FOSTER Mary E., *The new paradox for Japanese women: greater choice, greater inequality*, Tōkyō, International House of Japan, coll. « LTCB International Library selection », 2010, 290 p.

3) Le genre dans les productions audiovisuelles

BLOODSWORTH-LUGO Mary K., KING C. Richard, LUGO-LUGO Carmen R., *Animating difference: race, gender, and sexuality in contemporary films for children*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, 192 p.

EICK Kelly, « Gender Stereotypes in Children's Television Cartoons », Cal Poly CLA – College of Liberal Arts, 1998, non paginé.

GÖTZ Maya, LEMISH Dafna (dir.), *Sexy girls, heroes and funny losers: gender representations in children's TV around the world*, Francfort, Peter Lang GmbH, 2012, 207 p.

LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA, coll. « Etudes et controverses », 2014, 151 p.

LEMISH Dafna, *Screening gender on children's television: the views of producers around the world*, Londres, Routledge, 2010, 222 p.

THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, « Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years? », *Sex Roles*, n° 32, 1995, non paginé.

THOMPSON Teresa L., ZERBINOS Eugenia, « Gender roles in animated cartoons: Do children notice it's a boy's world? », *Sex Roles*, n° 34, 1997, non paginé.

WATERS Melanie (dir.), *Women on screen : feminism and femininity in visual culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, 243 p.

4) L'héroïsme féminin

BIAU Annabelle, *Lolita (s), représentations et imaginaires sociaux d'un mythe: 1955-20....*, Mémoire de master, Université Paris I, 2007, 241 p.

BROWN Jeffrey A., *Dangerous Curves : Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, 279 p.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DUBESSET Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 30, 2009, pp. 7-18.

FAN SHEN Lien, « The Dark, Twisted Magical Girls », in : BAJAC-CARTER Maja, BATCHELOR Bob, JONES Norma, *Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, 268 p.

HUBIER Sébastien, *Lolitas et petites madones perverses: émergence d'un mythe littéraire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, 250 p.

KREYDER Laura, *La passion des petites filles: histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, France, Artois Presses Université, 2004, 325 p.

INNESS Sherrie A., *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 310 p.

KNIGHT Gladys L., *Female action heroes : a guide to women in comics, video games, film, and television*, Santa Barbara, Greenwood, 2010, 341 p.

5) Modèles genrés proposés aux enfants/Socialisation de genre

DAFFLON NOVELLE Anne, *Filles-garçons : Socialisation différenciée ?*, Grenoble, PUG, 2006, 399 p.

DETREZ Christine, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles ? Apprendre son genre en lisant des mangas », *Réseaux*, n° 168-169, 2011, p. 165-186.

ERIKSEN TERZIAN Anna, *Télévision et sexisme: la rencontre des jeunes avec les personnages proposés dans les émissions télévisées*, Cousset, DelVal, 1988, 178 p.

GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles*, Paris, Editions des Femmes, 1976, 206 p.

LEHR Susan S. (dir.), *Beauty, brains, and brawn : the construction of gender in children's literature*, Portsmouth, Heinemann, 2001, 211 p.

MONNOT Catherine, *Petites filles: l'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, 2013, 202 p.

OCTOBRE Sylvie, « Présentation. Le genre, la culture et l'enfance », *Réseaux*, vol. 168-169, n° 4, 2011, pp. 9-22.

RIEUNIER-DUVAL Sandra, « Publicité, dessins animés : quels modèles pour les filles? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, n° 1, 2005, pp. 84-95.

IV. Histoire du corps.

1) Ouvrages généraux

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps*, 3 vol., Paris, Seuil, coll. « Points », 2011, 1537 p.

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions : du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, Paris, Payot & Rivages, 1994, 286 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1976, 780 p.

GRANGER Christophe, « L'individu et les aventures du corps », *Hypothèses*, n° 6, 2003, pp. 13-25.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, 482 p.

VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, 340 p.

2) Le vêtement, la pudeur et la nudité

a) Anthropologie

DUERR Hans Peter, *Nudité et pudeur : Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, 472 p.

b) Histoire

BARD Christine, *Ce que soulève la jupe : Identités, transgressions, résistances*, Paris, Editions Autrement, coll. « Mutations », 2010, 170 p.

BOLOGNE Jean Claude, *Pudeurs féminines : voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2010, 391 p.

BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, 477 p.

VICARIO Chloé, *Pudeur et nudité à la télévision (1961 - 2001)*, Mémoire de maîtrise, Université Paris X, 2003, 132 p.

c) Sociologie

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Archives des sciences sociales », 1973, 347 p.

HALL Edward Twitchell, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, 254 p.

KAUFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes: sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, coll. « Pocket », 1998, 295 p.

3) Le corps au Japon

BUISSON Dominique, *Le Corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, 200 p.

CHŌ Kyō, *The search for the beautiful woman: a cultural history of Japanese and Chinese beauty*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012, 287 p.

DARLING-WOLF Fabienne, « Sites of attractiveness: Japanese women and Westernized representations of feminine beauty », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 21, n° 4, pp. 325-345.

GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, Paris, Albin Michel, 2014, 332 p.

IZUTSU Toshihiko, IZUTSU Toyo, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, 190 p.

KINSELLA Sharon, « What's Behind the Fetishism of Japanese School Uniforms? », *Fashion Theory : The Journal of Dress, Body & Culture*, vol. 6, n° 2, 2002, pp. 215-237.

MILLER Laura, *Beauty Up : Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, 2006, 268 p.

4) Corps enfantin, corps féminin

ALLARD Claude, *Le corps de l'enfant, de l'imaginaire au réel*, Paris, Balland, 1989, 222 p.

BECCHI Egle, JULIA Dominique (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident*, 2 vol., Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 1054 p.

BRUIT ZAIDMAN Louise, HOUBRE Gabrielle, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, 327 p.

HOUBRE Gabrielle, « Les jeunes filles au fil du temps », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, 1996, non paginé.

KNIBIEHLER Yvonne, « L'éducation sexuelle des filles au XX^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, 1996, non paginé.

5) Symbolique des couleurs

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps: symbolique et société*, Paris, C. Bonneton, 1999, 255 p.

Webographie

1) Sur la télévision française

Données de l'INSEE sur la durée d'écoute de la télévision, sur : www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATTEF05470.

Missions du CSA sur : www.csa.fr.

2) Sur l'industrie de l'animation japonaise

Site de Tōei Animation Europe : www.toei-animation.com/fr/societe/toei_animation_europe.

« Study: Animators Earned US\$28,000 on Average in Japan in 2013 », Anime News Network, 15 mai 2015, www.animenewsnetwork.com/news/2015-05-15/study-animators-earned-usd28000-on-average-in-japan-in-2013/.87762

Association of Japanese Animations, *Anime Industry 2014 – Summary*, aja.gr.jp/english/japan-anime-data.

Deluxe Fan, « Décryptage : le business de l'animation japonaise », Anime-Kun, 6 mai 2014, www.anime-kun.net/webzine/decryptage-le-business-de-lanimation-japonaise-1490.

GAULENE Matthieu, « Tōei Animation, l'usine à dessins animés », INA Global, 10 février 2012, www.inaglobal.fr/cinema/article/toei-animation-l-usine-dessins-animes.

Hanoko, « La création d'un anime (Tomohiko Itō et Shinichirō Kashiwada) », Shoshosein, 25 mai 2014, www.shoshosein.com/index.php?phppage=dossiers&mod=viewanews&news=86.

Kubo, « Thomas ROMAIN : l'industrie de la japanime en 2015 », Mangamag, 7 septembre 2015, www.mangamag.fr/dossiers/interview-thomas-romain-lindustrie-de-japanime-2015/.

SAJI Reith, « Les salaires dans l'industrie de l'animation japonaise, révélés », Adala News, 15 mai 2015, adala-news.fr/2015/05/les-salaires-dans-lindustrie-de-lanimation-japonaise-reveles/.

SUVILAY Bounthavy, « Entretien Thomas Romain : animation japonaise, conditions de travail et passage à la 3D », 21 mars 2016,

bounthavy.com/wordpress/manga/interview-thomas-romain-animation-japonaise-conditions-de-travail-passage-a-3d/

Yokathaking, « L'animation japonaise, entre gros sous et sakugas », Forum Thalie, 8 septembre 2014 sur forum-thalie.fr/thalie/viewtopic.php?f=4&t=3758#p118394.

3) Sur les séries animées japonaises

AnimeGuides, animeguides.free.fr/guides.htm. Site web français qui recense les séries animées diffusées en France et fournit, selon les cas, des informations sur la production et la distribution, des listes d'épisodes, des résumés et des dates de diffusion.

Anime News Network, www.animenewsnetwork.com/. Site web américain consacré à l'actualité de l'industrie du manga et de l'animation au Japon et en Amérique du Nord, avec des critiques, des forums et une encyclopédie participative.

Planète Jeunesse, www.planete-jeunesse.com/encyclopedie.html. Site web français qui recense les séries animées diffusées en France et fournit, selon les cas, des informations sur la production et la distribution, des listes d'épisodes, des anecdotes et des dates de diffusion.

Catalogue des séries produites par Tôei Animation: corp.toei-anim.co.jp/en/film/ et www.toei-animation.com/fr/catalogue/thematique/4.

Forum spécialisé dans la culture populaire japonaise : www.anime-kun.net/forums/index.php.

Forum spécialisé dans l'animation japonaise, et surtout les anciens dessins animés japonais : www.dessins-animes.net/

Interview du comédien Philippe Ogouz, menée par des fans de la série Ken le survivant : mangas2000.free.fr/ecrit.htm.

Etude sur la consommation de l'animation japonaise en France, conduite par deux associations non professionnelles dédiées à l'animation japonaise, APAMI et AEUG : www.animefrance.fr/enseignements-generaux/loffre-legale-une-place-encourageante-dans-les-pratiques/

SUVILAY Bounthavy, « L'héroïne travestie dans le shôjo manga : entre création d'un genre et revendication féministe », *Image&Narrative*, n°7, octobre 2003, www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/bounthavysuvilay.htm.

SUVILAY Bounthavy, « La représentation du corps féminin dans le manga et le dessin animé japonais : robots, cyborgs, intelligences artificielles », 6 janvier 2014, bounthavy.com/wordpress/manga/la-representation-du-corps-feminin-dans-le-manga-et-le-dessin-anime-japonais-robots-cyborgs-intelligences-artificielles/

4) Sur les magical girls

Liste détaillée des passages censurés dans *Sailor Moon* :
watersilence.free.fr/censure.htm.

Liste de produits dérivés de *Creamy, merveilleuse Creamy* :
creamymagicalworld.free.fr/goodies.html.

« Magical Girl », TV Tropes, tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MagicalGirl.

Site encyclopédique sur Shugo Chara : fr.shugochara.wikia.com.

DUFFIELD Patricia, « Witches in Anime », *Animerica Extra*, Vol. 3, n°11, octobre 2000, www.mindspring.com/~theduffields/resume/articles/features/witches.htm.

FREAU Jérôme, « Sailor Moon Crystal en automne 2015 sur Canal J », *AnimeLand*, 10 avril 2015, www.animeland.com/2015/04/10/sailor-moon-crystal-en-automne-2015-sur-canal-j/

SUGAWA Akiko, « Children of Sailor Moon: The Evolution of Magical Girls in Japanese Anime » : www.nippon.com/en/in-depth/a03904/

Vidéo du Joueur du Grenier sur les « dessins animés pour filles » :
www.youtube.com/watch?v=Uk110_eoTKg

Table des matières

Sommaire	4
Remerciements	6
INTRODUCTION	7
PARTIE 1 LE DESSIN ANIME TELEVISE JAPONAIS : PRODUCTION ET DIFFUSION D’UN OBJET CULTUREL MONDIALISE	24
Chapitre 1 : La production du dessin animé japonais pour la télévision : d’Osamu Tezuka à nos jours	25
I. Le développement de l’animation télévisée au Japon dans les années 1960, ou la marque de l’influence d’Osamu Tezuka dans les séries magical girl	25
1) L’apport de l’animation limitée	26
2) L’influence esthétique	31
II. Croissance et stratégies économiques de l’industrie de l’animation japonaise des années 1960 aux années 2010.....	36
III. Studios d’animation et professionnels de l’animation : conditions de fabrication d’un <i>anime</i> des années 1960 à nos jours, à travers l’exemple des producteurs des séries magical girl	42
Chapitre 2 : L’exportation du dessin animé télévisé japonais : le cas de la France (années 1970 – 2010)	50
I. D’une initiative des distributeurs français à une politique des producteurs japonais (années 1970 – 2010).....	50
II. Des années 1970 aux années 2000 : une adaptation et une diffusion peu respectueuses des œuvres et une mauvaise réception critique	58
1) Les défauts des adaptations françaises des dessins animés japonais à travers l’exemple des séries magical girl.....	59
2) La mauvaise réception critique des séries animées japonaises	63
III. A partir des années 2000 : vers la reconnaissance	68
Chapitre 3 : Magical girl : évolutions du genre depuis les années 1960 et diffusion en France depuis les années 1980	74
I. De la magical girl aux magical girls : le tournant <i>Sailor Moon</i>	74
II. La production des séries magical girl : du monopole de Tôei Dôga à la diversification des studios d’animation (1960-2010).....	82
III. La diffusion des séries magical girl en France : de l’apogée au déclin (1984-2014)	85
IV. La réception des séries magical girl en France : un public varié.....	89

**PARTIE 2 : LA CONSTRUCTION DU GENRE PAR LES DESSINS ANIMÉS
MAGICAL GIRL : PERMANENCES ET CHANGEMENTS DANS LA
REPRESENTATION DE L'HEROÏSME FÉMININ ET DES RAPPORTS
SOCIAUX DE SEXE 96**

Chapitre 4 : Héroïsme féminin : héritages et spécificités..... 97

- I. La place du féminin dans l'animation télévisée : vers le rôle principal et l'héroïsme..... 97
- II. Des filiations diverses des magical girls avec des figures antérieures 103
- III. Les magical girls : les spécificités d'un héroïsme au féminin 112
 - 1) L'héroïne amoureuse 113
 - 2) Points communs et différences entre magical girls « traditionnelles » et magical girls « guerrières » 114
 - 3) La faiblesse, une possibilité pour les héroïnes 117

Chapitre 5 : La force d'inertie des stéréotypes de genre dans les séries animées magical girl.. 120

- I. La mise en avant des codes de la féminité : une esthétique, des stratégies marketing et des stéréotypes bien ancrés 120
 - 1) Des fleurs, du rose et des jupes : les marqueurs visuels de la féminité dans le contexte esthétique et commercial du *shôjo* et du *kawaii* 120
 - 2) Des larmes, de la coquetterie et de la danse : représentations traditionnelles de la psyché et des pratiques féminines 125
- II. Entre changements dans la représentation de la famille et persistance des rôles sociaux de sexe entre les années 1970 et les années 2010 131
 - 1) Le reflet de la hausse du travail féminin dans les séries : du cantonnement à l'espace domestique à l'entrée dans la sphère publique 131
 - 2) Des rôles sociaux de sexe toujours bien établis : l'accomplissement d'une femme dans la maternité 135
- III. Des rapports de sexe inégaux qui restent marqués par l'infériorisation du féminin 142

Chapitre 6 : Les magical girls : tentatives ambivalentes d'une émancipation féminine 148

- I. Quelques déconstructions des normes de genre : transgressions de genre et travestissement 148
- II. Des magical girls autonomes et actives, sur un pied d'égalité avec les garçons : la prise de pouvoir féminine, une nouvelle stratégie marketing 153
- III. Ambivalences de l'émancipation des magical girls 159
 - 1) Le corps des jeunes filles érotisé : logiques de *fan service* pour fédérer un public mixte 159
 - 2) L'humour : subversion ou renforcement des stéréotypes ? 168

CONCLUSION..... 177

Annexes 184

- Doc. n°1 : Résumé des seize séries animées analysées..... 184
- Doc. n°2 : Graphique sur le nombre de séries animées japonaises produites entre 1963 et 2013.. 200
- Doc. n°3 : Entretien de Pierre Faviez..... 201

Sources 209

Bibliographie 235

Webographie..... 249

Table des matières..... 252