



Images de la désobéissance dans l'animé : révolte et résistance des images dans Akira de Katsuhiro Otomo (1988)

Marie Pruvost-Delaspre

► To cite this version:

Marie Pruvost-Delaspre. Images de la désobéissance dans l'animé : révolte et résistance des images dans Akira de Katsuhiro Otomo (1988). Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2012, Désobéir ? Désobéissez ! Entre obéissance et désobéissance, limites et prises de risque 3. hal-01375950

HAL Id: hal-01375950

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01375950>

Submitted on 24 Oct 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.



Désobéir ? Désobéissez !

Entre obéissance et désobéissance, limites et prises de risque

Sommaire

■ Édito

> *Agathe Dumont, Elsa Polverel*

p. 4

■ Invités

• La désobéissance du ventre ?

> *Alice Béja*

p. 7

• Virginia Woolf et le point de non-retour ou La littérature débridée

> *Anaïs Frantz*

p. 9

• Erich Von Stroheim : désobéir pour donner naissance à l'« Homme que vous aimerez haïr »

> *Clémentine Tholas-Disset*

p. 13

■ Entre autorité et insubordination : le cas Coetzee

> *Madeleine Laurencin*

p. 19

■ L'obéissance contestataire : l'exemple de *White-Jacket* et de *Billy Budd* de Melville

> *Antoine Vegliante*

p. 23

■ Images de la désobéissance dans l'animé : révolte et résistance des images dans *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988)

> *Marie Pruvost-Delaspre*

p.27

■ Hors cadre : émancipations d'un art connecté

> *Cécile Welker*

p. 31

• Pointiller - regard orienté

> *Claire Pacquelet*

p. 34

■ De la condamnation à la légitimation : Représentations de la désobéissance dans le feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie*

> *Marine Legagneur*

p. 38

■ La désobéissance civile et théologique : un délit ou un devoir en droit canonique ?

> *Elsa Déléage*

p. 42

■ Apprendre à désobéir ? Libéralisme et enseignement littéraire sous la monarchie de Juillet

> *Stéphanie Bénard*

p. 47

■ Biographies des auteurs

p. 50

Images de la désobéissance dans l'*animé* :

révolte et résistance des images dans *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988)

> Marie Pruvost-Delaspre

Au-delà des images réelles ou fantasmées attachées à l'*animé* (soit la contraction japonisée du terme animation), les films d'animation japonais partagent, avec une homogénéité surprenante d'une œuvre à l'autre, un même référent esthétique (hybride des estampes d'Edo et de la bande dessinée *manga*¹), une unité visuelle liée à la tradition du dessin animé sur papier, une même morale d'action, une certaine angoisse de l'apocalypse et la mise en scène de héros d'un nouveau genre. En effet, bien loin des super-héros des *comics* américains, qui ne défient généralement pas l'ordre mais aident à le maintenir, les héros de l'*animé*, vauriens, brigands et vagabonds, vivant dans un monde humain en crise permanente et aux portes de la destruction, prennent le parti de la révolte contre l'ordre établi. Cet ordre qu'ils vivent comme une oppression, qui souvent rejoue l'opposition entre une société adulte gangrenée par le vice, la perversion morale et la pureté presque violente de la jeunesse, n'est autre qu'une représentation grotesque et exagérée de la société japonaise contemporaine. La désobéissance, pour le héros de l'*animé*, devient dès lors un avatar de la désobéissance civile, une pulsion à résister contre les forces de coercition d'un état totalitaire, une volonté de reprendre en main les rênes de l'histoire et, dans le

même mouvement, de se réapproprier une représentation du monde – une image de la désobéissance ?

Le film *Akira* (1988), adaptation du *manga*² du même nom dessiné par Katsuhiro Ōtomo, offre la matière nécessaire à l'exploration de cette thématique, révélant la collision dans l'*animé* de plusieurs paradigmes, que ce soit la question de la représentation de l'Histoire ou le développement d'une poétique de la catastrophe. *Akira* suit le parcours chaotique, dans une ville marquée par l'explosion atomique qui l'a frappée, rappel de la catastrophe d'Hiroshima, trente ans auparavant, d'un gang de voyous à moto, mené par le jeune Kaneda. Lors d'un raid du gang, Tetsuo, élevé dans le même orphelinat que Kaneda, découvre un enfant au visage de vieillard, dont on apprend plus tard qu'il fait partie d'un groupe d'enfants doués de psychokinésie. Ces enfants ont été exposés à des expériences scientifiques sur le pouvoir psychique, qui ont directement mené à la destruction de Tokyo par l'un des cobayes, le jeune Akira. Cette découverte vaut à Tetsuo d'être enlevé par l'armée, qui l'utilise pour d'autres expériences. Alors qu'il tente de retrouver son ami, Kaneda fait la rencontre d'un groupe de résistants qui défient le pouvoir. Il comprend alors que le problème dé-

passé sa simple situation, et décide de prendre les armes pour sauver son ami et défaire le gouvernement militaire, sans pour autant parvenir à éviter une seconde catastrophe³.

Kaneda : Désobéir, se révolter

La problématique traitée ici, soit celle de la mise en scène de la désobéissance comme figure ontologique de l'*animé*, qui signifierait son enracinement dans une contre-culture, aurait pu trouver son expression dans de nombreuses œuvres ; pourtant, le choix d'*Akira* s'est imposé pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est emblématique du passage et des rapports de proximité et d'éloignement qu'entretiennent l'animation et la bande dessinée au Japon, et renforce la vision de l'*animé* comme une forme de paroxysme de la culture populaire : *Akira* apparaît ainsi un condensé symbolique et graphique de son frère de papier, qui lui-même prend une nouvelle force de contestation et de représentation dans ce passage à l'image animée. D'autre part, le manga *Akira* (1982-1990) représente une rupture au sein de l'histoire de la bande dessinée japonaise, dans la mesure où, à travers sa noirceur et la violence de sa science-fiction apocalyptique, il est apparu comme un miroir de la société japo-

naïve de la fin du miracle économique. Ce miracle économique, dont l'apogée se situe précisément en 1988, année de diffusion du film, cède place à une douloureuse désillusion, qui rappelle en un sens le sentiment d'impuissance qui s'était emparé du Japon à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Jean-Marie Bouissou a travaillé à définir ce contexte particulier, et sa résonance dans l'histoire du manga. Il écrit :

« *Le manga est né d'un traumatisme fondateur, que Shiraishi baptise "l'expérience originelle". Comme leurs lecteurs, les premiers mangaka sont nés à la fin des années vingt. À l'âge des jeux, ils ont assisté en spectateurs à la guerre et à la défaite de leur pays. Ce drame les a précipités dans l'âge d'homme. [...] Les Notions de Bien et de Mal n'ont plus de sens : les valeurs du Japon militariste et impérial sont en faillite, mal remplacées par le catéchisme démocratique des vainqueurs. [...] Le manga tire sa légitimité profonde de cet enracinement dans le traumatisme qui a (re)fondé le Japon contemporain. Première forme d'expression originale à naître au milieu des ruines matérielles et morales, il a une mission évidente : reconstruire le monde et lui redonner un sens.* »⁴

Ainsi, le *manga* se détermine dès sa naissance, à la fin des années quarante, comme une sous-culture contestataire, dans son contenu, mais également dans les nouvelles normes qu'il produit, une forme qui va à l'encontre des cadres traditionnels de la société japonaise. Il s'agit à la fois du lieu d'expression des marginaux, et d'un espace de récréation d'une identité alternative. Dans *Akira*, cette dimension prend une forme très concrète à travers la mise en scène du gang mené par Kaneda, qui fait référence à la contre-culture des *bosozoku*, clubs de motards apparus dans les années cinquante sous l'inspiration des Hells Angels. Ce groupe d'adolescents rebelles, défoulant leurs pulsions vio-

lentes sur les gangs adverses, dessine la première forme de désobéissance proposée par *Akira*. Il s'agit de la révolte viscérale d'orphelins élevés en maison de redressement, en rupture de ban et vivant dans un profond refus des cadres sociaux – leur désobéissance se dresse comme le rejet presque enfantin de la contrainte, mais également de l'ineptie du monde auquel on leur demande d'adhérer. Susan Napier l'exprime ainsi : « L'anti-héroïsme malheureux de Tetsuo représente une résistance adolescente et acharnée à un monde de plus en plus insensé, où les tenants du pouvoir autoritaire font respecter les règles dans le seul but de conserver le pouvoir. »⁵

Cet usage libérateur de la désobéissance par les personnages de *manga* (et *Akira* n'est qu'un exemple de cette problématique qui parcourt la bande dessinée japonaise, de *Ghost in the shell* de Masamune Shirow à *Ashita no Joe* de Tetsuya Chiba), l'*animé* le reprend sous une forme dynamique et lui donne une existence toute visuelle (kaléidoscope d'images mentales, éclats de lumière et de matière, corps et objets qui se forment et se déforment...). Si *Akira* a fait date dans l'histoire de l'animation japonaise, c'est aussi par l'usage révolutionnaire qu'il fait de ce dynamisme, dont le manga n'est pas exempt, mais que le film transforme en énergie pure, résonnant ainsi pleinement avec son sujet. De fait, l'animation elle-même se fait le vecteur de cette pulsion à désobéir, et paraît dans sa qualité et sa vigueur donner une réponse graphique à la recherche identitaire dans un monde aliéné des héros d'*Akira*. En ce sens, l'univers du gang de Kaneda rappelle l'imaginaire du *cyberpunk*, une contre-culture constituant un sous-genre de la science-fiction, et dépeignant des mondes dystopiques dans un futur post-apocalyptique. Ce genre a rencontré un large écho au Japon, où les problématiques technologiques ont un

impact important. Ici, la désobéissance (fantasmée) émerge car l'identification aux règles a disparu. *Akira* en retire cette forme de nihilisme apolitique à tendance révolutionnaire, qui s'illustre dans le récit par l'aporie éthique que rencontrent les héros – quelle morale d'action dans un monde paralysé par l'ineptie du champ politique ?

L'animation semble ici prendre le relais du cinéma contestataire des années soixante qui, sous l'égide de figures sulfureuses telles que Kôji Wakamatsu (*Les Anges violés*, 1967) ou Nagisa Oshima (*Nuit et brouillard du Japon*, 1960), avait défié les tenants de l'ordre moral et politique, développant elle aussi un genre engagé (ou « enragé », comme le suggère Julien Sévénin⁶) avec des œuvres telles que *Gen de Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) qui suit les pérégrinations d'un jeune *hibakusha* (survivant de la bombe atomique). Cependant, si les films de Wakamatsu mettaient en scène des groupes revendiquant un communisme agressif, *Akira* se fait plutôt le reflet d'une pulsion individuelle à la désobéissance, bien que Kaneda accède également, à travers la rencontre de la jeune résistante Kay, à un niveau de conscience politique plus développé, qui va l'amener à prendre les armes.

Kay : désobéir, résister

Kay et Ryu, les deux résistants rencontrés par Kaneda au poste de police où il est interrogé pour s'être battu avec un clan adverse, apparaissent comme l'opposé du gang des motards : confrontés à la réalité d'une impasse politique, ils ne fuient pas mais se battent pour leurs idées. Leur révolte prend en quelque sorte la forme d'une désobéissance civile, un acte volontaire de mise en retrait face à des lois qu'ils désapprouvent, doublée d'une dimension sacrificielle qui accompagne souvent l'acte de résistance (donner sa vie pour le bien des autres). À travers les actions de terro-

risme menées par le groupe, il se trouve que la valeur même de l'engagement est le choix, qui apparaît comme un acte de désobéissance en soi dans le cadre d'un régime autoritaire, mais aussi l'espoir de mettre fin au retour de la catastrophe (la destruction de la ville par une explosion atomique) et de renouer avec une écriture de l'Histoire. En cela, Kay représente une sorte de mémoire vivante de la catastrophe, son esprit servant de réceptacle aux souvenirs du passé. Lorsque l'un des enfants survivants aux expériences scientifiques prend la parole à travers Kay, il devient évident que la jeune femme permet le transfert du souvenir de l'explosion, qui n'est autre qu'une tentative de transmission d'une mémoire (imaginaire) de la catastrophe (fictive). Ici, « faire du présent le lieu flottant de l'oubli »⁷, tel que l'avait formulé François Leconte à propos de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), permet une délivrance par le transfert des images, mêmes fragmen-

taires. Mais à la plainte « tu n'as rien vu à Hiroshima, rien » qui rythme le film d'Alain Resnais, *Akira* semble opposer une croyance fervente en la capacité du cinéma d'animation à faire acte de résistance, et une volonté nouvelle de donner du sens à ce qui semble faire défi à tout raisonnement – ce qui expliquerait le caractère plus humaniste du dénouement du film comparé à celui du manga. De ce fait, il brise une forme de rapport à l'Histoire, ce cercle en éternel recommencement qu'illustre à la fois la roue bouddhiste et la poésie mélancolique du *mono no aware*⁸, pour s'engager dans une démarche d'opposition, qui consiste à remettre en scène les bombardements atomiques dans un geste excessif et cathartique. Pourtant, *Akira* n'est pas véritablement un « film de mémoire » au sens où l'entend François Leconte, car il met rapidement en doute cette tentative de reconstruction mémorielle, et refuse de charger en signifiants les actions de ses personnages :

« Là est sans doute une des explications ultimes du succès universel du manga en général, et d'*Akira* en particulier. Il frappe d'insignifiance toutes les contraintes sociales et tous les systèmes de valeurs existants, alors que Disney les sacralise. Il fait exploser l'Histoire – dont se nourrit l'école franco-belge – et jusqu'à la trame temporelle. Mais il ne prétend pas reconstruire un sens. Le manga ouvre l'avenir, il ne le balise pas. *Akira* ouvre sur tous les possibles et laisse au lecteur toute liberté pour investir de son propre imaginaire la ville qui se reconstruit à la dernière page... »⁹

La transgression est tout autant symbolique que fantasmée : elle permet à l'auteur d'emplir et de vider dans le même temps une image (celle du champignon atomique en particulier) qui n'a eu de cesse de hanter l'art japonais depuis 1945. Sa répétition, à l'ouverture et à la clôture du film, signe autant un aveu d'impuissance qu'un besoin de montrer ce qui a disparu des récits et des consciences. D'autre part, Ōtomo se montre très réservé quant aux méthodes classiques de protestation, mettant en scène la perversion des messages politiques (repris et transformés en mantra religieux par quelques mystiques extrémistes) et la décadence des formes de résistance traditionnelles. Ainsi, la protestation se change vite en cri d'impuissance, les manifestations en processions obscurantistes, et l'échec de Kay en désaveu de l'acte de résistance. Ceci nous ramène une nouvelle fois à Kaneda qui, désobéissant à des lois qui l'oppressent, ne fait par là que mettre en valeur l'absence de lois, l'écroulement de la société contre laquelle il s'insurge.

Tetsuo : désobéir, (se) recréer

Cependant, malgré l'échec des tentatives de résistance, *Akira* ne frappe pas d'inanité la force de l'acte de dé-



sobéissance, qui trouve au contraire son incarnation hyperbolique dans le personnage de Tetsuo, transformé en monstre aux pouvoirs surhumains par des scientifiques sans scrupule. Tetsuo finit par désobéir aux ordres qui lui ont été donnés, en particulier celui de ne pas s'approcher du stade olympique où sont conservés les restes d'Akira, un autre enfant ayant subi des expériences et dont le pouvoir avait conduit à la destruction de la ville. Il désobéit aux ordres de ses geôliers pour obéir à sa nature monstrueuse, mais en cela il va à l'encontre de sa propre humanité : il représente en somme la réunion aporétique des deux propositions précédentes. En effet, il ne vit plus la catastrophe comme une histoire déchirée, mais en lui-même, sous forme d'« apocalypse intime »¹⁰, rejoignant en cela un autre personnage mutant en souffrance créé par le mangaka Taniguchi, Icare, dans l'album éponyme réalisé avec Möbius (2000), qui défie le pouvoir des adultes en transgressant un interdit. Chez ces héros dépassés par leur propre mutation, la transgression post-moderne du corps va de pair avec une transgression de l'image ; l'image résiste comme les corps se répandent hors de leur enveloppe. Le film semble lutter pour trouver un mode de représentation de la catastrophe. On ne sait si c'est la catastrophe qui résiste à toute représentation, ou l'image elle-même qui refuse de se plier à son poids. Plus que l'affirmation d'une impossibilité à représenter l'atome, l'animé dessine une mise en abyme du processus de résistance de l'image – mais est-ce bien l'image qui résiste, et non plutôt notre œil qui ne peut voir ? En effet, lors de sa mutation finale, Tetsuo, dépassé par sa force, prend la forme d'un monstrueux bébé aveugle, qui tue jusqu'aux êtres les plus chers, rappelant ainsi la transgression symbolique que représente son pouvoir de destruction nucléaire. Hélène Puiseux écrit ainsi que « l'atome est lié à deux transgres-

sions majeures, de la mort à la vie, et du futur vers le passé »¹¹. La valeur cathartique de la folie destructrice de Tetsuo, qui rappelle la violence sacrée des mises à mort rituelles auxquelles n'est pas étrangère la culture japonaise, introduit une nouvelle vision de l'expérience du passé. Philip Brophy analyse ainsi la scène de destruction qui clôt le film :

« *Au lieu de mettre en scène des spectacles aux scénarios apocalyptiques, Akira nous met dans la position de faire l'expérience d'une explosion nucléaire – et d'y survivre. Son silence pâle est l'exploration de la mort dans la narration : nous sommes témoins, nous mourrons, nous continuons à vivre.* »¹²

Il faut accepter de voir, faire l'expérience du regard sur la catastrophe. De fait, tout se passe comme si *Akira* nous invitait à considérer la répétition de la catastrophe à l'image comme un moyen de s'approprier le passé et de reconstruire un discours, même fragmentaire, sur le monde. D'ailleurs Tetsuo ne retrouve son identité que dans ce sacrifice final, sous forme de mots (« je suis Tetsuo ») et d'images (l'incroyable kaléidoscope qui envahit l'écran après l'explosion), comme si la désobéissance à l'image représentait la solution à une impossible résistance en actes.

Ainsi, la désobéissance se fait le refus de l'autocensure imposée par la société, à l'image de la rage destructrice de Tetsuo. Tant est forte la dimension d'occultation de l'image, que sa vue, ou l'acte de la faire advenir à l'écran, devient en elle-même une transgression. La question de la désobéissance s'est révélée fondamentale dans cette perspective, car elle explique en partie le lien étroit qui s'instaure entre le trauma, et l'animation comme forme artistique qui donne à voir le monde sous une autre forme. Dès lors, la rupture semble se reproduire à deux niveaux,

au sein de la diégèse qui voit le personnage désobéir aux lois de son monde, et à travers la position transgressive de l'artiste elle-même ; de telle manière que l'on pourrait se demander s'il n'existe pas une correspondance entre le cinéma d'animation comme transgression des modes de représentation traditionnels, et le message de désobéissance de l'animé. ■

Notes

1. Le *manga*, terme japonais désignant assez largement la bande dessinée, est considéré comme une forme artistique qui dériverait des expérimentations des grands maîtres de l'estampe d'Edo (1603-1868), en particulier Hokusai et son album *La Manga*. Les premiers *mangaka* (auteurs de manga) des années 1920 sont fortement influencés par les *comic strips* américains, ces courtes histoires burlesques publiées dans les journaux, avant de développer leur style propre à partir de l'après-guerre.

2. Ōtomo, Katsuhiro, *Akira*, prépublié dans *Young Magazine*, Kōdansha, Tokyo, 20 décembre 1982 - 25 juin 1990.

3. Du point de vue du scénario, il est intéressant ici de noter que, pour des raisons de format, le film diverge déjà complètement du manga. En effet, si Ōtomo laisse dans le film apercevoir un horizon pour Kaneda et Kay, le développement qu'il donne à sa bande dessinée est tout autre. Par exemple, Tetsuo n'y meurt pas mais devient le despote véreux d'un royaume chimérique hanté par la violence et la drogue.

4. Bouissou, Jean-Marie, « Du passé faisons table rase ? Akira ou la révolution self-service », *Critique internationale*, vol. 7, n° 1, 2000, pp. 143-156.

5. Napier, Susan, *Anime : from Akira to Princess Mononoke : experiencing contemporary Japanese animation*, New York, Palgrave, 2001, p. 42.

6. Sévén, Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Paris, Rouge Profond Éditions, 2010, 350 pages.

7. Lecointe, François, « Japon mon amour, Regards croisés France/Japon sur la mémoire filmique de la défaite japonaise », in Hänel-Mesnard Carola et Liénard-Yeterian Marie, *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Éditions École Polytechnique, 2008, p. 198.

8. Le *mono no aware* (ou sentiment de l'éphémère, de la contingence des choses) est un style poétique, littéraire et visuel qui relève à la fois de la nostalgie face au temps qui passe et du sentiment de l'éternel retour des choses.

9. Bouissou, Jean-Marie, *op.cit.* p. 153.

10. Napier, Susan, *op.cit.*

11. Puiseux, Hélène, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 235 pages.

12. Brophy, Philip, « Sonic - atomic - neumonic : apocalyptic echoes in Anime », in Cholodenko Alan, *The illusion of Life 2 : More Essays on Animation*, 2^e édition, Sydney, Power Publications, 2007, p. 205.

Biographies des auteurs

Alice Béja

Alice Béja est docteur en littérature américaine. Elle s'intéresse aux rapports entre littérature et politique, aux mouvements de gauche américains et au modernisme. Elle a traduit un texte de John Dos Passos sur l'affaire Sacco et Vanzetti (*Devant la chaise électrique*, Gallimard, 2009) et un roman prolétarien de Grace Lumpkin, *Notre règne arrivera* (Aux Forges de Vulcain, 2011). Elle travaille actuellement pour la revue *Esprit*.

Stéphanie Bénard

ED120, EA174, GRHIL

Stéphanie Bénard est agrégée de lettres modernes et doctorante en littérature française et comparée (ED120). Elle est rattachée au Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur l'Histoire du Littéraire (EA174/GRIHL). Ses recherches prolongent son mémoire de master 2 sur l'histoire de l'enseignement littéraire dans la première moitié du XIX^e siècle. Elle enseigne le français dans un lycée de l'Oise.

Elsa Déléage

ED 514 (EDEAGE), ICEE

Après des études pluridisciplinaires à Paris 3, de langues à l'INALCO, en ressources humaines et finances à Science Po, de droit public à Paris II-Assas, elle travaille en tant que chargée de mission SIRH. Doctorante en droit public, Elsa Déléage poursuit actuellement des recherches sur les rapports entre religion et droits de l'homme, à l'université La Sorbonne Nouvelle (Paris 3) sous la direction du professeur M. Alain Laquière.

Anaïs Frantz

CREFG&G/LL

Anaïs Frantz est docteure en littérature et civilisation françaises et chercheuse associée au Centre de recherche en études féminines et de genres, littératures francophones de La Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (CREFG&G/LL). Elle est chargée de cours au département de Cinéma de Paris 3 et enseigne la littérature française et les études de genre dans les Universités américaines de Paris. Sa thèse sur la pudeur et la littérature va paraître aux éditions Honoré Champion.

Madeleine Laurencin

ED 514 (EDEAGE), EA 4398 (PRISMES)

En troisième année de doctorat d'anglais à l'université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, Madeleine Laurencin travaille sous la direction du Professeur Marta Dvořák. Sa thèse, qui s'appuie sur des théories postcoloniales et postmodernes, porte sur la notion d'autorité dans l'œuvre de l'écrivain J.M. Coetzee, sur lequel elle a communiqué lors de colloques. Elle a par ailleurs collaboré à l'élaboration d'un livre portant sur *The Rifles* de William T. Vollmann à paraître.

Marine Legagneur

ED 267, Information Communication, CEISME

Doctorante en Arts et Médias, Marine Legagneur est spécialiste de la série télévisée, à laquelle elle consacre sa thèse, sous la direction de François Jost. Elle est l'auteur d'un travail sociosémiologique concernant le feuilleton *Plus Belle la Vie*, travail qui

aborde la série sous l'angle des stratégies de diffusion des chaînes publiques, et des enjeux politiques qui structurent le milieu de la production de télévision. Elle s'intéresse avant tout à la spécificité de l'objet télévisuel de fiction dans le champ audiovisuel, aux évolutions de la rhétorique télévisuelle, et à la mise en place d'une méthodologie propre à l'étude de la télévision.

Marie Pruvost-Delasppe

ED 267, IRCAV – EA 185

Marie Pruvost-Delasppe, est allocataire de recherche et actuellement en deuxième année thèse à l'école doctorale Arts & médias de l'Université Paris 3. Elle a commencé à travailler sur le cinéma d'animation dès son Master Cinéma & Audiovisuel. Elle a été accueillie dans le cadre d'un échange international à l'université Keio à Tokyo pour étudier l'histoire de l'industrie du dessin animé au Japon, sujet qui parcourt également sa thèse, sous la direction de Laurent Creton (IRCAV). Elle enseigne au département de Paris 3 et écrit également pour *Les Cahiers du Cinéma*.

Clémentine Tholas-Disset

Equipe OPA/CREW (Paris III / EA 4399)

Clémentine Tholas-Disset, chercheur associé à l'OPA/CREW (Paris III / EA 4399), est PRCE à l'UFR d'administration et d'échanges internationaux de l'UPEC et docteur en civilisation américaine. Elle a soutenu, à Paris 3, en 2010, une thèse intitulée *Cinéma Muet et représentations des États-Unis : la mythification et l'universalisation de l'espace américain*. Elle travaille sur l'utilisation du cinéma des premiers temps dans la phase d'américanisation des années 1910 et 1920 et sur la place du cinéma dans la propagande de la Grande Guerre.

Antoine Vegliante

ED 514, Littérature américaine (PRISMES)

Agrégé d'anglais, Antoine Vegliante est actuellement doctorant à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle en première année, sous la direction de Madame le Professeur Christine Savinel. Il enseigne en parallèle en lycée et à Paris 3. Ses recherches portent sur l'œuvre en prose et la poésie d'Herman Melville, particulièrement *Pierre*, *The Piazza Tales*, *The Confidence-Man* et *Battle-Pieces*. Son mémoire de Master, réalisé également à Paris III, sous la direction de Monsieur le Professeur Marc Porée, portait sur le simulacre et la fiction dans *London Fields* de Martin Amis.

Cécile Welker

ED 267, Médiation culturelle, IRCAV

Cécile Welker est doctorante en esthétique et sciences de l'art. Ses travaux de recherche se forment à la croisée de l'analyse esthétique des images et de leur mise en exposition, et portent un regard critique sur leurs mutations au regard des outils numériques. Elle enseigne à l'Université Sorbonne Nouvelle, et collabore avec l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs dans un programme de recherche sur l'émergence de l'image de synthèse en France. Son mémoire, *Quand un média devient un médium*, est publié en ligne sur le site de l'Observatoire Critique, étude des ressources numériques pour l'histoire de l'art, <http://observatoire-critique.hypotheses.org/430>.

