



HAL
open science

Préface

Frédéric Gimello-Mesplomb

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb. Préface. Cécile Noesser. La résistible ascension du cinéma d'animation Socio-genèse d'un cinéma-bis en France (1950-2010), L'Harmattan, pp.11-18, 2016, collection “ Logiques Sociales ”, 9782343090337. hal-01883928

HAL Id: hal-01883928

<https://hal.science/hal-01883928>

Submitted on 29 Sep 2018

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.

Cécile NOESSER

La résistible ascension du cinéma d'animation

Socio-genèse d'un cinéma-bis en France
(1950-2010)



Préface de Frédéric Gimello-Mesplomb

L'Harmattan
LOGIQUES SOCIALES

Préface

Par Frédéric Gimello-Mesplomb

Le genre est une forme particulière de classement, une taxinomie rarement questionnée en tant que système intellectuel dans le champ des sciences de la communication, de la sociologie ou encore des études en cinéma. L'histoire de son apport à la compréhension phénoménologique du goût reste encore à écrire. Aussi, faire la « socio-genèse » du cinéma d'animation en choisissant l'entrée du qualificatif de « cinéma-bis », alors que l'animation est à peine reconnue en France comme un genre en soi (d'aucuns parlent encore d'une « technique » et non d'un genre), c'est faire, en somme, la sociogenèse d'un construit historique, une gageure pour tout chercheur¹.

Depuis le film *Kirikou et la sorcière*, en 1998, il est un fait que les longs-métrages d'animation produits et développés en France donc davantage publicisés, les prix décernés par les festivals plus fréquents, les festivals eux-mêmes plus nombreux, et le public davantage présent aux rendez-vous des toiles obscures. L'Association française du cinéma d'animation comptabilise à ce jour une petite centaine de longs-métrages sonores produits en France depuis 1930, dont la moitié furent réalisés sur les seules vingt dernières années, une proportion qui ne cesse de croître. En lisant, donc, l'ouvrage que vous tenez entre vos mains, le lecteur ne pourra s'empêcher de penser, comme je l'ai fait, aux dynamiques cycliques du marché du cinéma français de genre. Ce dernier, par un jeu normal fait d'équilibre des échanges et de confiance des usagers, a progressivement réservé à l'animation une place dans le champ de la création contemporaine. Ou plutôt, devrait-on dire, le secteur de la création et ses agents sociaux accueillirent non sans mal, en leur sein, une forme d'« artisanat industriel » pour reprendre l'expression d'Yves Deforge à propos du design numérique². Depuis la période bénie des années dix où les vues d'Émile Cohl étaient diffusées au Japon et

¹ On lira avec profit, sur la question des construits sociaux de la reconnaissance, du genre l'étude de Carole Faure « Le cinéma d'animation n'est pas un genre » : Une étude des enjeux de sa [dé]construction », mémoire de master SDC, Université d'Avignon, 2015.

² Yves Deforge, *L'œuvre et le produit*, Champ Vallon, 1990, page 19.

influençaient les créateurs locaux³ à celle des années cinquante où l'animation française recueillait des récompenses dans les festivals internationaux à travers les productions en technicolor de Jean Image ou de Paul Grimault, l'animation française n'a cessé de susciter l'intérêt des créateurs, de générer l'engouement d'un public toujours plus qualifié pour juger de la qualité des productions. Mais il s'est, hélas, produit avec l'animation française le même phénomène que pour le cinéma fantastique français ou la comédie musicale d'expression hexagonale⁴. Après une première période pionnière, toujours flamboyante, l'asymétrie d'information sur la qualité des films en circulation⁵ et la notoriété de leurs auteurs, les fréquents débats sur le genre, les mauvais résultats financiers des films, le caractère « expérimental » de certains essais mal compris par le public et la critique, ou encore la montée en puissance de l'animation télévisée, ont conduit au désintérêt progressif des spectateurs et des professionnels, et à un rétrécissement du marché de l'animation sur ce qu'il est convenu d'appeler les « films pour enfants », ce qui s'est soldé par sa quasi-disparition des écrans français des années soixante-dix à quatre-vingt-dix. Des phénomènes de sélection adverse ont fini par jouer en défaveur de la production hexagonale au profit de l'animation nipponne et américaine. Ces dynamiques cycliques sont assez similaires à celles observées dans d'autres domaines du cinéma français, comme le cinéma fantastique ou la comédie musicale. Il faudra attendre le milieu des années deux mille pour assister au redémarrage du cercle vertueux qui caractérise toute renaissance d'un genre cinématographique : augmentation des films produits, des budgets, des récompenses obtenues dans les festivals, des résultats au box-office, intérêt des exploitants et finalement retour d'une certaine confiance de la critique et du grand public dans ce jeu à l'incertitude récurrente.

Pour modéliser ces dynamiques, il serait donc très simple de mobiliser les instruments de la sociologie critique et notamment le modèle tant de fois éprouvé de la « légitimité culturelle⁶ » qui semble adapté pour décrire ce destin du cinéma d'animation « à la

³ Fred Litten, *日本の映画館で上映された最初の（海外）アニメーション映画について* ("On the earliest foreign animation films shown in Japanese cinemas", *Animēshon Kenkyū アニメーション研究 – The Japanese Journal of Animation Studies*, vol. 15, no.1A, 2013, pp. 27-32.

⁴ Cf. Frédéric Gimello-Mesplomb, « Un "film fantastique français" ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie » ; in F. Gimello-Mesplomb (dir.), *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français, ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, L'Harmattan/Logiques sociales, 2012, pp. 9-24 ; et « Produire un film de genre en France : entre hétérotopie artistique et quête de légitimité. Analyse d'une tension identitaire dans le champ de la création », in F. Gimello-Mesplomb (dir.), *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique : socioanalyse d'une production artistique*, L'Harmattan/Logiques sociales, 2012, pp. 9-72 ; Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Armand Colin, 2011.

⁵ Pour de plus amples développements à ce propos, voir Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ? La Dispute*, 2002.

⁶ « ces modèles deviennent faux et dangereux dès qu'on les traite comme les principes réels des pratiques, ce

française ». Car toutes les caractéristiques d'une saga sont réunies sur la période de référence de ce livre. Mais surtout les distinctions fractales⁷ offrent des résultats « prêts à l'emploi », que l'on en juge : un domaine constitué d'artisans à la personnalité affirmée, souvent drapés du statut d'artistes maudits, un genre hexagonal volontiers inclassable, longtemps honni des institutions cinématographiques, ignoré des critiques, confiné par Hollywood et les distributeurs à des productions confidentielles, et dont il serait de bon ton d'enregistrer aujourd'hui, de manière un peu surplombante, la lente trajectoire vers la reconnaissance des milieux culturels, en faisant des festivals d'Annecy ou de Cannes, les lieux d'une réparation identitaire. Or, n'en déplaise au lecteur sensible à cette forme de *flat ontology*, la démarche de Cécile Noesser ne procède ni de l'entreprise de réhabilitation, ni de la condescendance polie pour la sociologie d'une forme artistique « populaire ». Car le phénomène dont elle retrace la genèse, puis les régimes d'historicité, est plus complexe, et ses réseaux d'acteurs plus inattendus.

En faisant le choix de présenter l'ascension du cinéma d'animation de 1950 à 2010 comme étant symptomatiquement « résistible », en rappelant dans le sous-titre de cet ouvrage la quintessence de ce que fut longtemps cette forme artistique à travers le rappel du qualificatif de « cinéma bis » qui lui fut longtemps apposé, Cécile Noesser emprunte des chemins de traverse. En s'inspirant des travaux des politistes de l'action culturelle publique⁸, ou encore de l'histoire des techniques, Cécile Noesser substitue aux traditionnels couples d'opposition du cinéma (« art vs industrie », « cinéma d'auteur » vs « cinéma commercial », « critique de cinéma bis » vs « critique savante », publics « populaires » vs publics « cultivés », etc.), dont on pourrait se contenter ici d'en mesurer seulement les distances, une autre question, celle du « monopole légitime de la parole culturelle » en référence aux travaux d'anthropologie politique de Clastres, repris par Dubois⁹. Cette approche permet de mesurer les instruments d'appréciation esthétique et les statuts sociaux d'objets en voie de publicisation ainsi que les effets de leur transformation en sphère esthétique autonome.

Aussi, plus qu'en sociologue, c'est surtout en ethnologue que Cécile Noesser observe le champ français du cinéma d'animation. Elle tranche, qualifie, analyse, recoupe sans cesse,

qui revient, inséparablement, à surestimer la logique des pratiques et à laisser échapper ce qui en fait le principe véritable », Pierre Bourdieu, in *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 25.

⁷ En référence à la pensée d'Andrew Abbott qui tend à présenter les mécanismes de différenciation et les dichotomies dans le cadre d'analyse des sociologues, et par extension, une sociologie construite à partir de catégories d'opposition préexistantes.

⁸ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999.

⁹ A propos de l'usage légitime de la parole permettant d'identifier les structures de pouvoir, voir Pierre Clastres, *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des Indiens Guarani*, Seuil, 1974, pp. 134-136.

convoque puis relie des objets humains et non humains (en prenant soin d'y adjoindre les films en tant qu'agents sociaux), éléments jusqu'ici disparates dans l'écheveau de l'animation française qui se développe sous les auspices du CNC. Cet ouvrage retisse les fils sans faire l'impasse sur l'évolution esthétique des productions animées. Le lecteur voyage ainsi, au gré des pages de cet ouvrage, dans les cinémathèques, les festivals, les ateliers d'artistes, les comités d'experts du CNC, les premiers réseaux d'amateurs d'images numériques, les fanzines, le contenu des premières cases « jeunesse » de la télévision française, pour finalement s'imprégner d'une vision décalée de ce que furent les luttes de légitimité, les conflits d'autorité, les rhétoriques corporatistes autour de la « vitalité » de l'industrie française de l'animation, ou encore les stratégies d'accession des créateurs à des positions dominantes dans ce champ de la création contemporaine. On l'aura compris, l'analyse des dynamiques de pouvoir reste secondaire dans l'approche matricielle de Cécile Noesser, ou plutôt, elle se déporte sur des enjeux propres au milieu de l'animation comme les relations avec la télévision (et la nécessité de produire des séries hebdomadaires à un rythme soutenu, conduisant dès lors au recours à l'« animation limitée », rupture technique tout autant que générationnelle avec la « full animation ») ; l'usage de l'informatique et des effets spéciaux, l'assujettissement au modèle « disneyesque », etc. Ainsi, lorsqu'elle évoque la genèse de l'élaboration d'une représentation syndicale (ACA, ASIFA, puis AFCA), dans un climat « peu propice à la lutte des classes », on découvre avec surprise des acteurs de l'animation livrant avant tout une conquête pour l'accession... au long-métrage, format qui constitue dans ce domaine « la véritable condition de visibilité de ce cinéma » ! Cette appétence permet d'éclairer de nombreuses autres stratégies corrélées (notamment festivalières, comme on le verra plus tard avec le conflit autour de la « municipalisation » du festival d'Annecy, p.36), avec en creux les modèles américains et japonais structurant l'identité et les stratégies de positionnement des créateurs français.

Ainsi, la tectonique qui parcourt horizontalement cet ouvrage, c'est bien ce souhait de relier des réseaux de causalité qui pourraient paraître éloignés les uns des autres. Ce livre passionnant s'inscrit de toute évidence dans une tendance actuelle des productions éditoriales sur l'animation, qu'elles soient françaises ou étrangères. Ainsi, lorsque Sébastien Denis, dans son ouvrage sur l'histoire du cinéma d'animation (2011), fait le lien entre la diffusion des narcotiques et psychotropes dans les États-Unis des années cinquante et l'inventivité débordante de l'animation américaine de la même période¹⁰, il procède d'une démarche qui

¹⁰ Sébastien Denis, *op.cit.*, p. 188.

n'est pas dans liens avec la sociologie configurationnelle eliasienne dont se revendique Cécile Noesser. En près de 250 pages, Cécile Noesser nous montre que cet ouvrage s'inscrit dans les pas de ceux qui, parmi la jeune génération de chercheurs qui entendent aujourd'hui se pencher « sérieusement » sur le cinéma d'animation, procèdent par nécessité par larges configurations, en gardant toujours un œil sur les acteurs sociaux, les médiateurs, les canaux de diffusion, les films et les techniques d'animation qui ont produit de nombreuses (re)configurations endogènes au champ. Enfin, c'est aussi, sans doute, parce que l'animation a longtemps souffert, d'un côté, du behaviourisme caractérisant les travaux d'essence fonctionnaliste de ceux qui s'y étaient intéressés les premiers (éducateurs, psychologues ou cliniciens, lesquels cherchaient notamment à percevoir « l'influence » des films d'animation sur les enfants) et, de l'autre, du faible intérêt manifesté par les esthéticiens pour cet objet considéré comme appartenant de prime abord à l'univers de la culture populaire, que le vide éditorial a fini par être comblé, dans les années 2000, par des économistes, historiens, et sociologues. Et c'est dans cet œcuménisme un peu foisonnant né de la découverte d'archives institutionnelles inédites et passionnantes¹¹ et de ce croisement obligé entre histoire de l'art cinématographique et sciences sociales, que l'on trouve, s'il en faut, une « vitalité » : celle de la recherche universitaire sur ce champ d'investigation encore assez neuf en France, et dont ce livre-saga constitue déjà, à n'en pas douter, l'un des jalons les plus stimulants.

Avignon, le deux août deux mille quinze

¹¹ On citera, outre la thèse de Cécile Noesser, la thèse de Stéphanie-Emmanuelle Louis (« Le musée au pluriel (1944-1968) : faire voir le patrimoine cinématographique en France à l'heure de l'expansion cinéphile, EHESS, 2013) », également basée sur les archives d'institutions qui firent de l'animation l'élément structurant l'une politique muséographique.