ESTHÉTIQUE DE L'ANIMATION · COMPLÉMENT 12

Pourquoi l’animation a été mise hors du cinéma

Complément de la fiche 12. L’animation est aujourd’hui traitée comme un genre à part, avec ses festivals, ses écoles, sa presse et ses prix séparés. Cette séparation n’a rien de naturel : elle s’est construite en deux temps, et chacun de ces temps a des causes datables.

Première scission : l’animation devient « pour les enfants »

Elle ne l’était pas

Trois faits suffisent à le rappeler :

- « Le Naufrage du Lusitania » n’est pas un film pour enfants ;
- les salles de music-hall où l’on projetait *Gertie le dinosaure* ne contenaient pas d’enfants, mais des adultes ;
- **« Blanche-Neige » a été fait pour le tout public**, pas pour un public enfantin. Lors des premières projections, les gens n’y vont pas nécessairement avec leurs enfants ; ils y vont comme à n’importe quel autre film.

Avant la guerre, il n’existe à peu près nulle part de production pensée spécifiquement pour les enfants. Des films peuvent être vus par eux, ce n’est pas la même chose que d’être faits pour eux.

La bascule, et ses causes

Elle se produit dans l’après-guerre, et elle tient à une conjonction :

1. **Disney est quasi seul à produire des longs métrages d’animation en Occident**, et ses films deviennent la référence de ce qu’est l’animation. 2. Un **studio soviétique** est créé vers 1934 pour une animation enfantine et pédagogique, ce qui installe la même équation de l’autre côté du rideau. 3. Le public enfantin **s’avère la cible la plus rentable**, et il vient en salle.

Le seul pays qui résiste est le Japon, ce qui explique une bonne part de sa singularité ultérieure.

La conséquence sociale, qu’on oublie

L’équation « animation = enfance » a eu un effet direct sur les carrières. Les femmes ont d’abord été écartées des postes de décision, au motif qu’elles seraient moins créatives ; puis elles ont été acceptées par la porte des programmes **preschool**, parce que l’enfance est connotée féminine.

Louise Beaudet, conservatrice du cinéma d’animation à la Cinémathèque québécoise, le formule sans détour :

> *L’équation cinéma d’animation = cinéma pour enfants, et l’imagerie disneyienne véhiculée par une incarnation de type familial, certifiée sans danger, ont fini par se pétrifier dans les esprits. Dès lors, quoi de plus « naturel » que de confier à une femme un domaine supposément réservé aux mioches ?*

Le préjugé qui dévalue le médium est donc le même que celui qui y fait une place aux femmes. Voir le complément 13 pour la suite de cette histoire.

Seconde scission : une crise cinéphilique

Trois causes se cumulent, et aucune n’est esthétique.

1. La cinéphilie elle-même

Au début du cinéma, animation et prise de vue réelle sont traitées comme la même chose, dans une grande complémentarité.

Puis viennent, au début des années 1920 en France, les **premiers écrits sur le cinéma** : Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance. C’est le moment où l’on commence à faire des histoires du cinéma et à le penser comme un art.

Et cet art est pensé comme lié à la prise de vue continue, au montage, au réel. À la fin des années 1940, de nouvelles revues accentuent ce lien en fondant **l’art du cinéma sur le réalisme**. L’animation, qui ne prélève rien du monde, se retrouve hors du champ.

2. Le format court

L’animation est presque toujours du court métrage, or **c’est le long métrage qui l’emporte** dans l’histoire du cinéma à partir de 1915-1920. Les critiques consacrent l’essentiel de leur attention aux longs.

Le court, lui, passait en deuxième partie de programme, ou à l’entracte. Il faut rappeler ce qu’était une séance : un film de série B, puis des courts métrages et les **newsreels**, puis le film de série A. On se souvient aujourd’hui des séries A et B ; plus personne ne se souvient des courts.

Il n’en subsiste que les cartoons hollywoodiens et, aujourd’hui, le court avant un Disney ou un Pixar. Le court métrage se replie donc sur **les festivals** et sur les **ciné-clubs**, c’est-à-dire sur des circuits parallèles à l’exploitation normale.

Rappel utile : les principaux festivals de courts en France ont été fondés par les mêmes personnes qui fonderont Annecy, Pierre Barbin, André Martin et Michel Boschet, avec le festival de Tours vers 1950.

3. La géographie de la production

À cette époque, le long métrage d’animation n’existe quasiment qu’aux États-Unis, en URSS et dans le bloc de l’Est, plus le Japon à part. Ailleurs, ce sont des tentatives isolées, comme *La Bergère et le Ramoneur* en France, dont l’échec financier a gelé le financement de l’animation française pendant des décennies.

Une production rare, courte et perçue comme enfantine ne pouvait pas peser dans un récit critique construit sur le long métrage de fiction.

Ce que cette histoire permet de comprendre aujourd’hui

- Les catégories de festivals, les sections séparées, les prix distincts ne sont pas des évidences : ce sont les traces d’une séparation historique.
- Le même mécanisme joue encore : ce qui ne ressemble pas à la forme dominante devient une curiosité. C’est ce qui est arrivé à Émile Reynaud, puis à l’animation, puis au court métrage.
- Et cela explique la position d’inconfort d’un film hybride aujourd’hui, ni tout à fait animation, ni tout à fait documentaire, ni tout à fait fiction.

Sources

Le cours du 25 novembre 2024, séance de 14 h 12. Pour la sociologie de cette mise à l’écart en France : Cécile Noesser, *La Résistible Ascension du cinéma d’animation. Socio-genèse d’un cinéma-bis en France (1950-2010)*, L’Harmattan.