

GENRE ET SÉRIES ANIMÉES FRANÇAISES : NORMATIVITÉS, PHÉNOMÈNES DE REPRISE ET NOUVELLES REPRÉSENTATIONS

Mélanie LALLET

RÉSUMÉ

Au croisement des *Gender* et *Cultural Studies*, et d'une Sociologie de l'enfance qui s'ancre dans une ferme reconnaissance de la capacité d'agir des plus jeunes (*agency*), cet article envisage les représentations de genre présentes dans les séries animées françaises. Diffusés au petit écran et destinés aux enfants, les dessins animés sont riches en modèles normatifs, et souvent révélateurs des inégalités qui persistent dans la société. Maintes fois reprogrammés et sujets à des phénomènes d'adaptation ou de reprise, ils permettent également de repérer des évolutions dans les représentations genrées, caractérisées par un jeu de tension entre conformisme et innovation, ainsi que des effets de retour en arrière (*backlash*). Des premières aventures de Tintin en semi-animation, en passant par *Bonne nuit les petits*, *Petit Ours Brun*, les célèbres séries « Il était une fois... » (l'Homme, les Découvreurs, les Explorateurs etc.), jusqu'aux productions plus contemporaines, ces programmes ont souvent relayé une conception différentialiste du genre, plaçant le féminin en position subalterne. Pourtant, certaines ont peu à peu accompagné les grandes transformations de notre société et interrogé les oppositions classiques, par exemple à travers un ton militant, un humour transgressif ou un usage créatif de l'anthropomorphisme. Malgré les ambivalences qui persistent, on trouve aujourd'hui aux côtés de modèles plus traditionnels des personnages qui bousculent toute la chaîne sexe-genre-désir (Candy, dans *Les Zinzins de l'espace*), d'autres qui prennent position en faveur des combats féministes (Maestro et Psi, dans *Il était une fois... notre Terre*), et de plus en plus d'héroïnes indépendantes et combattives (par exemple Betty ou Rosie dans la tranche « *Girl Power* » de la chaîne Gulli).

MOTS-CLÉS : GENRE, ENFANCE, REPRÉSENTATIONS, MÉDIAS, ANIMATION, TÉLÉVISION, SÉRIES ANIMÉES, FRANCE

ABSTRACT

This research focuses on gender representations in French animated cartoons, at the intersection of Gender, Cultural and Childhood Studies, calling for a strong recognition of children's agency. Broadcast on the small screen and aimed at children, TV cartoons generally propose very normative models, which reveal persisting inequalities in French society. Subject to repeated broadcasts, as well as adaptation and rerun

phenomena, they also permit to observe evolutions concerning gender representations, characterised by tensions between conformity and innovation, as well as backlash effects. From the first semi-animated adventures of Tintin, and including *Bonne nuit les petits*, *Petit Ours Brun*, as well as the famous « Il était une fois... » series (l'Homme, les Découvreurs, les Explorateurs etc.), to contemporary productions, these programs have often conveyed a differentialist conception of gender, confining the feminine to a subaltern position. Nevertheless, some of them have reflected the great transformations of our society and questioned traditional oppositions, for instance through a militant perspective, transgressive humour or creative anthropomorphism. In spite of persisting ambivalence, traditional figures coexist with characters who deconstruct the whole sex-gender-desire chain (as Candy, in *Les Zinzins de l'espace*), or take a stand for feminist commitment (as Maestro and Psi, in *Il était une fois... notre Terre*), as well as more independent and combative heroines (as Betty or Rosie in the « *Girl Power* » time slot of the Gulli channel).

KEYWORDS : GENDER, CHILDHOOD, REPRESENTATIONS, MEDIA, ANIMATION, TELEVISION, CARTOONS, FRANCE

Mélanie Lallet est doctorante en sciences de l'information et de la communication à la Sorbonne Nouvelle, membre du laboratoire Communication, Information, Médias (CIM) et de l'équipe Médias, Cultures et Pratiques Numériques (MCPN). Elle est l'auteure de l'ouvrage Il était une fois... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises (INA, 2014).

Depuis les travaux pionniers de Dominique Pasquier (1997) sur la série *Hélène et les garçons*, l'analyse des séries au prisme des rapports de genre a suscité un intérêt croissant de la part des chercheurs. Les dessins animés, en revanche, sont encore loin de bénéficier du même engouement que les séries en prise de vue réelle. Jugés illégitimes par la plupart des spécialistes de l'animation en France (Laloux, 1996 ; Génin, 2003) – qui privilégient souvent les aspects esthétiques des œuvres¹ – ils n'ont pas fait l'objet de véritables traditions de recherche. Propulsés régulièrement au centre d'un débat sur les dangers de la télévision et la vulnérabilité des plus jeunes, ils n'ont pas non plus été envisagés à l'aune d'une perspective « genre », contrairement aux autres productions culturelles tournées vers l'enfance comme la littérature de jeunesse (Cromer, Dauphin et Naudier, 2010 ; Octobre, 2011). Il y aurait pourtant beaucoup à dire sur ces objets diffusés au petit écran, qui ont accompagné les grandes transformations de notre société depuis la fin des années cinquante.

Destinés à des publics enfants qui font l'objet d'une surveillance particulière, les dessins animés sont riches en modèles normatifs, et souvent révélateurs des inégalités qui persistent dans la société. Maintes fois reprogrammés et sujets à des phénomènes de reprise ou d'adaptation, ils permettent également de repérer des évolutions dans les représentations genrées. Celles-ci sont en effet caractérisées par un jeu de tensions entre conformisme et innovation, ainsi que d'éventuels retours en arrière (*backlash*). Car si les séries animées incarnent parfois une certaine nostalgie vis-à-vis des modèles traditionnels, elles font aussi l'objet de lentes mutations qui les conduisent à mettre en scène de nouvelles façons de faire famille et des rapports de genre moins inégalitaires. C'est ce que nous verrons à travers dix exemples de séries animées télévisées françaises des années quatre-vingt-dix et deux-mille : la toute dernière version de *Bonne Nuit les Petits* (France 2 ;

¹ Un constat similaire à celui dressé par Burch et Sellier (2009) au sujet des études cinématographiques dans leur ensemble.

1995), quatre des sept célèbres séries « Il était une fois... » d'Albert Barillé², *Les aventures de Petit Ours Brun* (France 5, 2002-2003), *Les Zinzins de l'espace* (France 3, 1997-1998 / 2005-2006), *Martine* (M6, 2012) et deux séries diffusées dans la tranche « *Girl Power* » de la chaîne Gulli³.

L'ANIMATION À LA TÉLÉVISION

À partir des années cinquante, la télévision devient un canal de distribution privilégié des séries animées, qui seront par la suite produites spécialement pour le petit écran. C'est en 1949 aux États-Unis qu'apparaît le premier feuilleton animé à la télévision, intitulé *Crusader Rabbit*, et diffusé par NBC (*National Broadcasting Company*) (Lucci, 2006). En France, les jeunes téléspectateurs découvrent sur la première chaîne en 1957 une adaptation sérielle en semi-animation des aventures du célèbre reporter Tintin coproduite par Belvision et la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française). Cette série en noir et blanc, réalisée à partir de prises de vue directes des albums, marque les débuts d'une longue collaboration entre la bande dessinée et le dessin animé, qui empruntera aussi beaucoup à la littérature de jeunesse.

Pour de nombreux spécialistes de l'animation, la longue mais inexorable conquête des téléspectateurs par la télévision signe la fin de l'âge d'or du dessin animé (Laloux, 1996 ; Guénin, 2003). S'intéressant prioritairement aux qualités esthétiques des œuvres, ils déplorent la production intensive de séries à bas coût, réduisant le nombre d'images par seconde et la fluidité du mouvement. À la fin des années quatre-vingt, l'inflation des dessins animés dans les grilles de programmes inquiète et ceux-ci deviennent la cible de vives critiques. Alors que les enfants des années soixante/soixante-dix devaient se contenter de quelques programmes seulement, tels que *Bonne Nuit les petits*, diffusé chaque soir entre 1962 et 1973⁴, *Le Manège enchanté* (à partir de 1964) ou les dessins animés du jeudi après-midi, près de cinq heures de dessins animés sont désormais

² *Il était une fois... les Amériques* (Canal +, 1991) ; *Il était une fois... les Découvreurs* (Canal +, 1994) ; *Il était une fois... les Explorateurs* (Canal +, 1996) et *Il était une fois... notre Terre* (France 3 et Gulli, 2008-2009).

³ *Atomic Betty* (diffusée originellement sur M6 en 2004) et *Rosie* (Gulli, 2011).

⁴ Qui deviendra ensuite *Nounours* (1973-1976).

programmées quotidiennement, avec des émissions comme *Cabou Cadin* sur Canal +, le *Club Dorothée* sur TF1, *Graffiti* sur Antenne 2 ou encore les séries diffusées sur La Cinq et sur M6 (Neveu, 1990)⁵.

Qu'ils soient psychologues, sociologues ou issus du monde politique, de nombreux spécialistes de l'enfance expriment alors leurs inquiétudes à l'égard des séries animées, qu'ils croient à l'origine d'une influence néfaste sur les jeunes publics⁶. Comme ce fût le cas pour d'autres productions destinées à la jeunesse telles que les bandes dessinées (Maigret, 2010 [2003]), on s'interroge alors sur leur caractère addictif, parfois violent, mais aussi plus généralement sur leur dimension ludique. Pour Erik Neveu, « le dessin animé fait figure d'équivalent fonctionnel du *hamburger*, plat unique aux variantes limitées » (Neveu, 1990 : 112). Pourtant, dès cette époque, un certain nombre de séries incarnent une visée explicitement éducative, voire militante, qui contredit largement la théorie du dessin animé comme « pur divertissement »⁷. En revanche, à l'image de la télévision dans son ensemble (Macé, 2006), les séries animées françaises se montrent beaucoup moins claires quant à la question des discriminations et des rapports de pouvoir, tels que les rapports de genre.

ANIMATION ET RAPPORTS DE GENRE

Au croisement des *Gender Studies* – qui conçoivent les catégories de genre et les représentations qui leurs sont associées comme socialement construites⁸ – et d'une conception de l'enfance qui s'ancre dans une ferme

⁵ Pour une description détaillée de l'histoire des programmes jeunesse à la télévision française, voir Baton-Hervé (2000).

⁶ En 1989, Ségolène Royal avait exprimé dans un livre son « ras-le-bol des bébés zappeurs ». Depuis les années quatre-vingt, la psychologue Liliane Lurçat a publié un ensemble d'ouvrages visant à alerter le grand public au sujet des dangers de la télévision pour de jeunes enfants, qui s'inscrivent dans le paradigme des effets directs et de la manipulation par les écrans (*À cinq ans, seul avec Goldorak : le jeune enfant et la télévision*, 1981/*Le Jeune enfant devant les apparences télévisuelles*, 1984/*Le Temps prisonnier : des enfances volées par la télévision*, 1995/*La Manipulation des enfants : nos enfants face à la violence des images*, 2002/*La Manipulation des enfants par la télévision et par l'ordinateur*, 2008). Les approches psychanalytiques mobilisées par Claude Allard (2000) ou Geneviève Djenati (2001), développent des thèses similaires.

⁷ Par exemple les célèbres séries « *Il était une fois...* » réalisées par Albert Barillé.

⁸ Dans la continuité des travaux féministes déconstructivistes. Voir par exemple Riley (1988), Butler (2005 [1990]) ou de Lauretis (2007). Nous mobiliserons une approche relationnelle du genre, en tant que construction binaire et hiérarchisée du masculin et du féminin, mais aussi intersectionnelle, en montrant comment celui-ci se combine avec d'autres rapports de pouvoir (tels que l'âge, la sexualité, la classe, ou la race).

reconnaissance de la capacité d'agir des plus jeunes⁹ (*agency*), nous nous intéressons ici aux évolutions des représentations de genre dans les séries animées françaises¹⁰, à travers une approche diachronique et socio-discursive. En reprenant l'objectif critique des *Cultural Studies* à l'égard des rapports de pouvoir dans la culture, nous essaierons de dresser un portrait nuancé des ressources qui sont mises à disposition dans ces séries, sans prétendre qu'il soit possible d'en déduire l'interprétation qui en est faite par les publics. En effet, l'analyse des représentations genrées que nous allons proposer n'a pas pour objectif de traiter empiriquement la question de la réception et des publics, un travail qui reste très largement à faire en France en ce qui concerne les dessins animés. Pour autant, les réflexions menées par les auteurs issus des *Cultural Studies* ont montré à quel point il était important de mobiliser de façon conceptuelle la question des publics pour produire une analyse de représentations plus fine et plus riche, capable de saisir l'historicité des discours, mais aussi leurs évolutions et leurs ambivalences (Fiske, 1989). En ce qui concerne les thèmes « médias » et « enfance », la négation des capacités d'interprétation des jeunes publics a souvent conduit à des constats alarmistes qui ne permettent pas de saisir de telles nuances. L'analyse que nous proposons a véritablement pour objectif de dresser une description archéologique des changements dans les discours et les représentations, en s'inspirant des travaux féministes post-structuralistes et des réflexions de Michel Foucault (1969 ; 1971). Enfin, les lignes qui vont suivre doivent également beaucoup à l'analyse socio-anthropologique de la télévision développée par Éric Macé (2006) (surtout dans sa composante qualitative), qui conçoit le petit écran comme un monde social à part entière, peuplé de personnages en interaction. Dans une telle conception, les dessins animés (comme les autres productions télévisuelles) peuvent être constitués en matériau sociologique, non pas parce qu'ils seraient le reflet fidèle de la réalité, mais bien parce qu'ils émergent dans un contexte socio-historique particulier dont ils révèlent les hiérarchies socio-symboliques, en

⁹ Voir par exemple Chombart, de Lauwe et Bellan (1979), Chalvon, Corset et Souchon (1991), Buckingham (1993), James, Jenks et Prout (1998) ou Octobre et Sirota (2013).

¹⁰ Seront considérés ici un ensemble de programmes diffusés en France et d'origine française, c'est-à-dire dont la France est le principal pays producteur ou l'un des principaux pays producteurs.

privilégiant certains discours plutôt que d'autres, mais aussi dans leur façon de construire les personnages et leurs identités.

S'agissant des rapports de genre, les séries animées ont bien souvent incarné une vision traditionaliste. Diffusées auprès d'un large public *via* la télévision et destinées aux enfants, elles constituent en effet des objets sensibles, dont les discours sont marqués par un certain conservatisme et de nombreux interdits. Comme nous le verrons par la suite, elles révèlent dans leur ensemble les inégalités qui persistent entre le masculin et le féminin, les personnages masculins étant généralement plus présents et en position de *leadership*, tandis que les personnages féminins restent plus en retrait, davantage assignés à des fonctions d'assistance et de soin¹¹. Mais d'un autre côté, les séries animées françaises ont également hérité du potentiel utopique propre aux dessins animés et à l'imaginaire. Depuis leurs débuts, ceux-ci ont accordé une place importante au rêve, qui leur permet parfois de s'affranchir d'une réalité trop rude ou d'en dénoncer les travers. L'idée de prêter à tant d'objets animés ou non-humains des sentiments et une personnalité, de créer une multitude de créatures aux corps malléables et déclinables à l'infini n'est pas anodine (Chadwell, 1997). Durant toute son histoire, l'animation a souvent montré sa capacité à dépasser les limitations du réel, à brouiller les frontières et à déconstruire les oppositions classiques, par exemple à travers un humour transgressif ou un usage créatif de l'anthropomorphisme¹².

Dans l'ensemble, l'animation a quelque chose d'unique dans sa manière de traiter les corps et les codes par lesquels la masculinité et la féminité peuvent être définis. En même temps qu'elle mobilise certains stéréotypes, elle a aussi le pouvoir de révéler le caractère construit du genre,

¹¹ Ces éléments font l'objet d'une discussion plus approfondie dans l'ouvrage *Il était une fois... le genre*, voir Lallet (2014). Des études antérieures sur différentes productions destinées à la jeunesse dressent des constats similaires. Voir par exemple Eick (1998) et Thompson et Zerbinos (1995) pour les dessins animés. Voir aussi Cromer et Turin (1998) pour les albums illustrés et Cromer (2010) pour la presse et les spectacles pour enfants.

¹² En complétant l'analyse de Patrick Brion (1987), Paul Wells (1998) montre par exemple comment l'ambiguïté et l'humour qui caractérisent la relation entre Tom et Jerry permet le développement de lectures subversives. Selon lui, on peut voir dans cette relation (qui oscille entre amitié et hostilité comme dans une histoire d'amour latente) une tension érotique homosexuelle, l'idée de couples trans-espèces ou encore la remise en cause des normes de genre. Dans son article sur l'usage de l'anthropomorphisme dans les films de Pixar et Dreamworks, Judith Halberstam (2010) montre quant à elle comment celui-ci permet de remettre en cause l'exceptionnalisme humain et les schémas patriarcaux.

qui menace toujours de s'exposer comme une représentation tout simplement simulée, jouée, montée de toute pièce à l'aide de quelques artifices (Clarke, 2004). Le personnage de Betty Boop, par exemple, s'appuie sur une vision de « la-femme » très caricaturale, mais montre du même coup qu'une catégorie supposée stable et absolue comme le féminin peut être fabriquée dans un studio par des équipes exclusivement masculines (Chadwell, 1997). Ces ambivalences liées à la technique du dessin animé ainsi qu'à son histoire se retrouvent dans les séries animées françaises et structurent les représentations de genre que l'on y rencontre.

LES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX ET DEUX-MILLE : ENTRE TRADITION ET RENOUVEAU

Proches de l'univers de la bande dessinée et de la littérature de jeunesse, les séries animées françaises ont traditionnellement fait une large place aux phénomènes de reprise et d'adaptation. Moins coûteuses que les créations originales, les séries dérivées d'une bande dessinée, d'un livre, ou faisant l'objet de différentes versions ont aussi l'avantage de s'appuyer sur des contenus qui ont déjà rencontré leur public, ce qui leur garantit de meilleures chances de succès. Dans les années quatre-vingt-dix et deux-mille, les séries animées françaises sont en pleine expansion, et travaillées par une tension entre une certaine nostalgie et l'arrivée de nouvelles représentations. Comme les autres productions culturelles du XX^e siècle, elles ont accompagné les grandes transformations de notre société. Si des logiques conformistes y sont parfois à l'œuvre, cette tendance se heurte toujours à une exigence de changement et à des résistances¹³.

Les réflexions qui vont suivre illustrent cette tension. Elles sont le fruit d'un travail exploratoire conduit sur un ensemble de dix séries animées françaises (de production française ou franco-étrangère) diffusées à la télévision française à partir des années quatre-vingt-dix¹⁴. Ces dessins

¹³ Sur l'existence d'une tension structurante entre standardisation et innovation dans les industries culturelles, cf. Morin (2008 [1962]).

¹⁴ Par ordre alphabétique : *Atomic Betty* (M6, 2004) ; *Bonne Nuit les Petits* (France 2, 1995) ; *Il était une fois... les Amériques* (Canal +, 1991) ; *Il était une fois... les Découvreurs* (Canal +, 1994) ; *Il était une fois... les Explorateurs* (Canal +, 1996) ; *Il était une fois... notre Terre* (France 3 et Gulli, 2008-2009) ; *Les Aventures de Petit Ours Brun* (France 5, 2002-2003) ; *Les Zinzins de l'espace* (France 3, 1997-1998/2005-2006) ; *Martine* (M6, 2012) ; *Rosie* (Gulli, 2011).

animés ont été sélectionnés parmi un corpus de thèse plus vaste, qui a pour objectif de retracer l'évolution des représentations de genre dans les séries animées télévisées françaises depuis la fin des années cinquante, à travers une approche socio-historique¹⁵. Les séries retenues dans ce cadre sont celles qui ont particulièrement marqué leur époque et ont été choisies selon les critères suivants : leur longévité à l'écran (par exemple la série *Les Aventures de Petit Ours Brun*, France 5, diffusée régulièrement depuis 2002), le nombre de reprises ou de déclinaisons (comme les sept séries « Il était une fois... »), et/ou le caractère insolite du traitement des rapports de genre (notamment pour les séries de la tranche « *Girl Power* »¹⁶ de la chaîne Gulli)¹⁷. Pour les besoins de cet article, notre attention s'est également portée sur la série *Martine* (2012), de par la longévité exceptionnelle des albums dont elle est issue¹⁸. Dans leur ensemble, les dix dessins animés que nous allons évoquer offrent un aperçu des différentes façons dont les séries animées françaises mettent en scène les rapports de genre.

D'une manière générale, les séries animées françaises donnent à voir des représentations du masculin et du féminin qui restent relativement conservatrices, notamment à travers une vision du couple qui s'appuie dans bien des cas sur une conception du genre à la fois hiérarchisée et différentialiste. C'est particulièrement le cas des séries destinées à de très jeunes enfants, comme *Les Aventures de Petit Ours Brun* (France 5, 2002-2003), dérivée d'une précédente série (*Petit Ours Brun*, FR3, 1988). Ces deux dessins animés sont adaptés des histoires de Marie Aubinais, illustrées par Danièle

¹⁵ Soit 22 grandes familles de dessins animés, pour un total de 57 séries en comptant les différentes versions. Pour *Bonne nuit les petits*, par exemple, on dénombre 4 séries différentes depuis les années soixante.

¹⁶ Diffusée depuis 2011, cette tranche horaire correspond à une démarche tout à fait originale, qui entend explicitement lutter contre les préjugés sexistes et mettre en avant les héroïnes.

¹⁷ Sur un temps relativement long, il apparaît peu pertinent de n'appliquer que des critères d'audience, étant donné les mutations du paysage télévisuel français et de l'offre de programmes pour enfants. Par ailleurs, il est vite apparu que les critères « objectifs » (ou du moins objectivables) de la longévité à l'écran et du nombre de versions (signes de la popularité et de l'importance culturelle d'un objet) n'étaient pas suffisants, au risque de passer à côté de certaines tentatives novatrices (comme la tranche « *Girl Power* »). Il est aujourd'hui difficile de prévoir le succès et les évolutions à long terme d'une telle initiative, mais celle-ci marque néanmoins une rupture dans l'histoire de la programmation des séries.

¹⁸ Soixante albums parus entre 1954 et 2010. *Martine* (M6, 2012) est la seule série analysée ici qui ne figure pas dans la liste des 57 séries du corpus de thèse élargi, comprenant uniquement des séries choisies selon des critères plus restrictifs (au moins deux versions + une longévité à l'écran supérieure à 10 ans ET/OU au moins trois versions ET/OU caractère insolite par rapport à une perspective « genre »).

Bour, qui font leur apparition dans le journal *Pomme d'Api* dès 1975¹⁹. Outre quelques modifications esthétiques, la version de 2002 reprend une conception classique de la famille à travers le triptyque « un enfant, un papa, une maman », où les parents occupent chacun des rôles bien distincts. La série marque en effet une ferme opposition entre un espace extérieur masculin et un espace domestique féminin²⁰. En 1988, Henry Dès chantait : « Il aime bien sa maman, son papa aussi. Il aime bien son papa, sa maman aussi. » En 2003, on retrouve cet esprit dans le nouveau générique : la vie de Petit Ours Brun est celle d'un petit garçon habitant une charmante maison à la campagne, autour de laquelle il joue à cache-cache, gambade, sautille, tape dans ses mains. Pendant ce temps, Papa Ours taille la haie, et l'on aperçoit Maman Ourse à la fenêtre de la cuisine lui adresser un signe de la main. Tous deux soulèvent ensuite le jeune ourson, chacun par une épaule, pour se serrer contre lui. Maman Ourse porte une robe, Papa Ours un pantalon.

Le générique est à l'image des épisodes de la série, où ces deux figures parentales sont présentées comme complémentaires et strictement distinctes. Le féminin, incarné par la figure maternelle de Maman Ourse, est par ailleurs contraint d'assumer seul la charge des enfants et un ensemble de tâches ménagères, qui le placent dans une relation de quasi-servitude à l'égard du masculin. Avec Maman Ourse, Petit Ours Brun apprend à devenir grand : s'habiller, se laver, faire la cuisine etc., des activités qu'il juge ennuyeuses et pour lesquelles il fait rarement preuve de bonne volonté. Par opposition, ses moments de partage avec Papa Ours correspondent à la transmission d'un héritage masculin dans la bonne humeur : par exemple, une après-midi de jeu et de course à vélo à l'extérieur, l'occasion de lui apprendre à devenir un « homme » en lui enseignant les valeurs de courage et de compétition²¹. Véritable « phénomène », le personnage de Petit Ours Brun se retrouve aujourd'hui sur de multiples supports (des albums, en

¹⁹ Le journal fait partie du groupe Bayard presse (également propriétaire du quotidien *La Croix*), créé en 1873 par le père Emmanuel d'Alzon, fondateur de la congrégation religieuse catholique *Les Augustins de l'Assomption*. Cette congrégation reste aujourd'hui la propriétaire exclusive du groupe, ce qui n'est pas sans avoir quelque influence sur les représentations.

²⁰ Ce partage est observable dans de nombreux dessins animés, en particulier destinés à de très jeunes enfants.

²¹ Voir épisode 04, « Petit Ours Brun prend son bain ».

passant par les séries, jusqu'aux extensions vidéo-ludiques). Devenu un symbole de la culture enfantine française, son succès peut être interprété comme le signe d'un retour en force des valeurs traditionnelles, que l'on remarque dans plusieurs autres séries des années quatre-vingt-dix.

En 1995, Nounours et Le marchand de sable font leur grand retour en couleur sur France 2, dans une quatrième version de la série *Bonne Nuit les Petits* qui reste extrêmement fidèle aux origines de la série. D'abord intitulée *Bonne nuit* en 1962, le phénomène *Bonne Nuit les Petits* commence véritablement en 1963 sur la première chaîne de la RTF, pour dix années consécutives, avant de donner naissance à une troisième série intitulée *Nounours* en 1976. Diffusée quotidiennement avant le journal de 20h, cette série d'animation de marionnettes a pour objectif d'aider les parents à endormir les enfants, à travers la mise en scène d'un rituel du coucher dans la maison de Nicolas et Pimprenelle. Extrêmement proche des versions précédentes, la série de 1995 est le signe d'un véritable retour aux sources. Dans le second épisode, « Retour de vacances », l'intervention de Nounours et du Marchand de sable est présentée comme nécessaire, signe d'un retour à l'autorité et aux valeurs éducatives d'autrefois. Tous deux entonnent une chanson, affirmant haut et fort qu'ils sont bien décidés à reprendre du service :

Nounours et Le marchand de sable : Bonsoir les petits, nous sommes ravis, de vous retrouver aujourd'hui. Nous étions bien loin, nous avons besoin, de rentrer des pays lointains.

Nounours : Avez-vous bien joué ?

Le marchand de sable : Avez-vous bien chanté ?

Nounours : Avez-vous été mignons et sages ?

Le marchand de sable : Je crois que quelques enfants, ont été assez bruyants.

Nounours : Oh patron mais nous étions en voyage ! Puisque nous sommes là, oublions tout ça. Pimprenelle tout comme Nicolas, ont été gentils, mon p'tit doigt m'le dit.

Le marchand de sable : Toi Nounours tu es leur ami.

Ce retour aux sources passe aussi par les personnages de Nicolas et Pimprenelle, deux figures qui restent marquées par des identités de genre différenciées et très traditionnelles. Ce différentialisme est même accentué :

désormais, les deux jeunes enfants dorment dans des lits strictement séparés et arborent des vêtements qui reprennent le grand partage en vogue entre univers de filles et univers de garçons, avec leurs couleurs consacrées – rose pour Pimprenelle, bleu pour Nicolas. En plus de ces spécificités d’habillement, la série met en scène un différentielisme comportemental qui s’appuie sur des représentations de genre stéréotypées, opposant une masculinité vive et espiègle, à un féminin tout en douceur. Dans le premier épisode, « Faisons connaissance », Nicolas est ravi de se présenter aux téléspectateurs de la façon suivante : « Moi j’suis Nicolas ! Salut les copains ! » Pimprenelle plus calmement, explique qu’elle a encore beaucoup à faire : « Et moi je m’appelle Pimprenelle, excusez-moi mais je repasse le linge de ma poupée. Au revoir à bientôt. » Comme le personnage de Maman Ourse précédemment évoqué, elle incarne une conception du féminin qui se caractérise par une assignation très forte à l’espace domestique et aux tâches ménagères.

Les années quatre-vingt-dix sont également marquées par la multi-diffusion des célèbres séries « Il était une fois... » réalisées par Albert Barillé²², qui donnent lieu à trois nouveaux *opus* successifs : *Il était une fois... les Amériques* (Canal +, 1991), *Il était une fois... les Découvreurs* (Canal +, 1994) et *Il était une fois... les Explorateurs* (Canal +, 1996). Originellement diffusées sur Canal +, ces trois séries sont aussi programmées très tôt sur FR3 (puis France 3) où elles compteront parmi les programmes phares de l’offre d’animation de la chaîne. Elles incarnent une certaine régularité de fond et de forme, tant au point de vue de leur visée qu’au point de vue thématique, narratif ou esthétique. Reprenant le ton didactique de la toute première série *Il était une fois... l’Homme* (FR3, 1978), elles narrent les aventures et les découvertes des grands personnages de l’histoire. Véritable retour aux sources elles aussi, elles sont marquées par la nostalgie d’une masculinité virile et presque impériale. Cette vision du monde très androcentrée résulte en partie de leur orientation thématique, qui privilégie l’histoire des

²² Qui sont au nombre de sept : *Il était une fois... l’Homme* (FR3, 1978), *Il était une fois... l’Espace* (FR3, 1982), *Il était une fois... la Vie* (Canal +, 1987), *Il était une fois... les Amériques* (Canal +, 1991), *Il était une fois... les Découvreurs* (Canal +, 1994), *Il était une fois... les Explorateurs* (Canal +, 1996) et *Il était une fois... notre Terre* (France 3 et Gulli, 2008-2009).

conquêtes de nouveaux territoires²³, des découvertes scientifiques et des avancées techniques²⁴. Des histoires où les exploits dignes d'être racontés et la détention du savoir restent très majoritairement l'apanage d'une masculinité blanche. Sur cinquante-et-un personnages historiques mentionnés dans les titres d'épisodes des sept séries « Il était une fois... », trois seulement sont des femmes (la reine Elisabeth, Marie Curie et Alexandra David-Néel), quarante-huit sont des hommes.

Lorsque l'on se penche non plus sur les titres, mais sur les représentations véhiculées dans les différents épisodes, cette disproportion est toujours présente. Contrairement à *Maestro* (le vieux maître), *Pierre* (le héros) ou *Pierrot* (Pierre plus jeune ou fils de Pierre), qui prêtent leurs visages aux personnages historiques dont les aventures sont contées, les personnages féminins comme *Pierrette* et *Psi* prennent rarement part à ces aventures extraordinaires. Elles sont très largement reléguées au second plan, principalement dans des rôles d'épouses, de sœurs ou de mères. Une telle dichotomie est manifeste dans l'épisode 24. « Piccard : des sommets aux Abysses » de la série *Il était une fois... les Découvreurs* (1994). Dans cet épisode, *Maestro* insiste sur le caractère hors du commun des exploits entrepris par Auguste Piccard (et son fils Jacques), à l'origine du premier vol stratosphérique et de l'exploration de la fosse des Mariannes. En mettant l'accent sur le caractère imbattable du record de plongée ainsi établi à plus de 10 000 mètres de profondeur, le vieux maître dira à son sujet : « Eh bien je connais un homme qui est monté plus haut dans le ciel et qui est descendu plus bas que quiconque ! ». Tandis qu'elle met en scène la transmission père-fils du goût de l'aventure et du dépassement, l'histoire qui nous est contée présente la femme d'Auguste comme celle qui console, rassure, et attend patiemment le retour de son époux. Dépeinte de façon positive, elle renvoie pourtant à une vision réductrice et essentialiste de « la-femme », qui, à travers ses supplications, incarne aussi la tentation du renoncement :

²³ Pour ne citer que quelques exemples, l'épisode 12 « Jacques Cartier », de la série *Il était une fois... les Amériques* (1991) raconte comment celui-ci a découvert le territoire du Canada. Les épisodes 7 et 11 de la série *Il était une fois... les Explorateurs* (1996) sont respectivement consacrés aux navigateurs Vasco de Gama et Magellan.

²⁴ Dans l'épisode 07 « Léonard De Vinci » de la série *Il était une fois... les Découvreurs* (1994), le peintre italien est présenté comme le plus grand penseur de tous les temps, le seul à avoir poussé si loin la maîtrise universelle des arts et des sciences.

« Promets-moi Auguste de ne plus jamais risquer ta vie comme tu viens de le faire. Pense à moi et à nos enfants ! » La série semble ainsi nous dire que bien peu de femmes possèdent le courage nécessaire pour accomplir des exploits et sont capables de comprendre que les grandes découvertes comptent plus que l'amour conjugal et maternel. L'épisode 22, centré sur Marie Curie ne cesse d'ailleurs de rappeler à quel point celle-ci était une femme exceptionnelle, aussi intelligente et courageuse que beaucoup d'hommes, mais aussi bien « au-dessus » des autres femmes de son époque²⁵. À ce stade, il est important de remarquer la chose suivante : jusqu'à très récemment, le caractère pédagogique d'une série n'a en rien garanti un traitement équitable des rapports de genre. Les discours relayés par les séries évoquées plus haut (*Bonne nuit les petits*, *Petit Ours Brun*, *Il était une fois...*) sont marqués par une forte composante éducative, correspondant à la mission que s'est donnée le service public où elles ont été programmées. Elles ont pourtant fait bien peu de place aux valeurs féministes, n'ont en aucun cas interrogé la construction binaire et hiérarchisée du genre et se sont très largement appuyées sur des stéréotypes.

COMPROMIS NÉGOCIÉS ENTRE ANCIENS UNIVERS ET RÉALITÉ CONTEMPORAINE

Tout change avec *Il était une fois... notre Terre* (2008-2009), dernier-né de la saga « Il était une fois... » originellement diffusée sur France 3 et Gulli, qui se distingue nettement des précédents dessins animés d'Albert Barillé. Contrairement à *Il était une fois... les Découvreurs* ou *Il était une fois... les Explorateurs*, qui transportaient les téléspectateurs dans des épisodes du passé, c'est bien dans le présent que s'ancre *Il était une fois... notre Terre*. Ce choix lui permet de s'affranchir de la vision androcentrée (et eurocentrée) de l'histoire que proposaient les séries antérieures. Consacrée à une thématique originale, celle du développement durable, elle incarne également une vision de la pédagogie bien plus participative. Ce sont les jeunes de la classe eux-

²⁵ Comme le montrent les termes indiqués en italique dans cette citation de Maestro : « Je vais *pour cette fois* vous raconter l'histoire d'une femme. Une femme *re-mar-quable* ! Elle a quatre ans quand commence notre histoire en 1871 et elle est polonaise. Varsovie vient d'être occupée par les Russes et *personne ne peut imaginer* que la petite Marie Sklodowska va devenir la femme *la plus célèbre du monde*. »

mêmes qui parcourent le monde et partent découvrir des solutions innovantes dans le cadre de leur groupe de presse : le club des « héritiers de la planète ». L'échange de questions-réponses en classe avec le vieux maître Maestro, emblématique des séries « Il était une fois... », est désormais complété par la participation active des jeunes dans la recherche d'informations et leur transmission. Cela induit un grand changement dans la représentation des personnages féminins comme Pierrette et Psi, qui saisissent leur part de responsabilité dans ce processus de co-construction du savoir.

Régulièrement, la série prend position en faveur des combats féministes. Elle s'emploie notamment à retracer l'histoire des femmes et de leur oppression, et consacre plusieurs épisodes à la condition des femmes dans le monde. Dans l'épisode 19 « Les femmes dans le monde/Les femmes à l'œuvre », en particulier, Maestro emmène la classe à une conférence internationale sur le droit et l'histoire des femmes. À cette occasion, la série revient sur les luttes féministes qui ont mené à l'obtention progressive du droit de vote au XX^e siècle dans différents pays du monde. Plusieurs références aux mouvements féministes sont d'ailleurs incluses dans cet épisode, souvent par Maestro lui-même. Face à l'enthousiasme des filles de la classe à l'égard de ce thème, il déclare : « Voilà bien une petite leçon de féminisme et d'efficacité, n'est-ce pas les garçons ? » Pour commenter la situation des femmes en Inde, la jeune Psi se réfère à Simone de Beauvoir : « Simone de Beauvoir a dit, la liberté de la femme c'est son porte-monnaie, je comprends mieux c'qu'elle voulait dire ! » L'emploi répété du terme « féministe » est également le signe d'un engagement militant fort. Pour montrer le « chemin qui reste à parcourir », Maestro met très largement son savoir à contribution, notamment à travers des données statistiques. En guise de conclusion, il soumet à ses élèves un petit scénario qui marque fermement son engagement féministe :

Supposons que je vous demande à tous de repeindre mon salon. Les filles sont rapides et repeignent les deux tiers, pendant que les garçons font le dernier tiers. Pour salaire, je donne un euro à chaque fille et dix euros à chaque garçon. [...] Vous trouverez cela tout à fait absurde. Et vous vous direz : « Maestro est tombé sur la tête ! » Je souhaite par cet exemple vous

montrer ce qu'est parfois la condition des femmes. Leur travail représente les deux tiers du travail dans le monde, et elles ne gagnent que le dixième de la totalité des salaires. 70 % des pauvres sur la planète sont des femmes.

La série *Il était une fois... notre Terre* montre qu'il ne peut y avoir indéfiniment une reconduction à l'identique dans les représentations, et que des mutations existent, même si elles sont lentes. Ainsi, lorsqu'une œuvre culturelle relativement ancienne est adaptée en série, une négociation est généralement opérée entre son esprit d'origine et des thématiques plus contemporaines, qui émergent dans la société d'aujourd'hui. La série en 3D *Martine*, diffusée pour la première fois en 2012-2013 sur M6, est emblématique d'une telle logique. Elle apporte un ensemble d'innovations par rapport aux albums de Gilbert Delahaye dont elle est issue²⁶, en même temps qu'elle témoigne d'une certaine nostalgie. L'épisode « Une famille formidable », par exemple, évoque l'éventualité d'un divorce entre les parents de Martine, au prisme d'une dédramatisation relative. Mais à la fin de l'épisode, cette éventualité est finalement rejetée comme une idée saugrenue, fruit de l'imagination débordante de la jeune fille : Martine avait mal compris. Son père n'a pas contacté un avocat parce qu'il souhaite divorcer, mais parce qu'il doit se séparer de son associé malhonnête. Pour autant, la trame narrative de l'épisode maintient un certain suspense, qui peut laisser place au développement d'interprétations diverses, même si elle préserve et réinstaure dans sa conclusion le caractère « sacré » du mariage et une vision du couple traditionnelle. Cette ambivalence se retrouve dans « Martine aux Olympiades », où les filles et les garçons s'affrontent dans une compétition sportive, destinée à démontrer que tout le monde peut être un grand sportif. Malgré son discours émancipatoire, l'épisode s'appuie de nouveau sur une conception différentialiste : les filles et les garçons ne peuvent exceller dans les mêmes disciplines. Pour les garçons, ce sera la course à pied et le vélo, pour les filles, la corde à sauter et la roue. Ces dernières devront aussi faire la preuve de leurs compétences sportives, laissant les garçons en juger et conclure : « Bravo les filles ! Vous êtes aussi sportives que nous. », « Oui... c'est juste qu'on n'fait pas les mêmes sports, c'est tout ! » Néanmoins, l'univers de la série s'éloigne considérablement des

²⁶ Albums qui sont au nombre de 60, de 1954 à 2010.

représentations proposées dans les livres, comme *Martine fait ses courses* (1964), *Martine petite maman* (1968) ou *Martine fait la cuisine* (1974), qui témoignaient d'une forte assignation du féminin à l'espace domestique et aux tâches ménagères. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer la présentation des albums disponibles sur le site « Club Martine », extension vidéo-ludique créée par le groupe belge Casterman en 2010 :

Présentation de *Martine fait ses courses* (1964)

Aujourd'hui, Martine remplace maman pour aller faire les courses au grand magasin. Que de choses à voir ! Ici, on trouve de tout : des avions et des peluches au rayon des jeux, une ravissante robe pour Martine au rayon vêtement, de belles perles pour maman à la bijouterie, il y a même un manège dans la *nursery* ! Mais il ne faut pas s'attarder trop longtemps et ne pas oublier les provisions à l'épicerie²⁷...

Présentation de *Martine petite maman* (1968)

Ce jour-ci, c'est Martine toute seule qui s'occupe de son petit frère Alain. Ses parents sont partis en voyage pour la journée. Martine va réveiller Alain, lui donner son bain et l'habiller, préparer un biberon, ni trop chaud ni trop froid. Comme il fait beau, sa maman lui a donné l'autorisation de promener bébé dans le parc. Quelle belle occasion de montrer à ses copines comme elle s'occupe bien de son petit frère²⁸ !

Présentation de *Martine fait la cuisine* (1974)

Martine a reçu de sa marraine un livre de cuisine. Les crêpes, le pain perdu, l'œuf à la coque, la mousse au chocolat, les confitures... Martine est un vrai cordon-bleu ! Des recettes simples et délicieuses à réaliser chez soi²⁹...

REPRÉSENTATIONS INÉDITES : HYBRIDATION DES GENRES ET NOUVELLES POSITIONS POUR LE FÉMININ

Aujourd'hui, de plus en plus de dessins animés bousculent pour partie les oppositions classiques, grâce à des ressorts comme l'humour ou l'usage d'un anthropomorphisme créatif. Dans *Les Zinzins de l'espace* (France 3, 1997-1998 ; 2005-2006), le personnage de Candy – dont le nom évocateur fait un clin d'œil humoristique à la célèbre héroïne de manga des

²⁷ Voir <http://www.club-martine.fr/album/martine-fait-ses-courses/> [consulté le 8 décembre 2014].

²⁸ Voir <http://www.club-martine.fr/album/martine-petite-maman/> [consulté le 8 décembre 2014].

²⁹ Voir <http://www.club-martine.fr/album/martine-fait-la-cuisine/> [consulté le 8 décembre 2014].

années soixante-dix/quatre-vingt – est un extraterrestre délirant qui bouleverse toute la chaîne sexe-genre-désir. Connu comme l'un des rares personnages de série animée française homosexuel, celui-ci déconstruit en réalité le binarisme « homo/hétéro » et reste relativement inclassable au regard des catégories de genre traditionnelles. Ses camarades le désignent par le pronom « il », mais son identité, toujours en mouvement, est fondamentalement hybride. Il a bien un sexe physique (orné d'une paire de testicules, voir épisode 31 « Maman ! ») et un genre, qui transparait à travers ses attitudes stéréo-typiquement féminines. Pourtant, lorsqu'il prend une apparence humaine pour échapper aux Terriens, il se transforme alternativement en femme, en homme ou en personnage androgyne. Dans l'épisode 24 « Snoutra », Candy tombe amoureux de son chanteur préféré, et sert de support à la mise en scène explicite d'un désir homosexuel. Mais dans l'épisode 4 de la saison 2 « Macho Kung-fu ? », Candy se transforme en humain androgyne (vraisemblablement en femme) et vit une romance avec un acteur célèbre de films d'action qui voue une passion secrète à la danse classique. Si au premier abord, la série semble établir un lien direct entre l'homosexualité de Candy et ses attitudes féminines, son personnage se révèle finalement bien plus complexe. Ni fille, ni garçon ; ni homo, ni hétéro ; ni vraiment humain d'ailleurs, il est le fruit d'un anthropomorphisme créatif qui permet des lectures diverses et subversives, et nous oblige à concevoir l'identité autrement que par référence aux oppositions traditionnelles.

Depuis 2011, la chaîne jeunesse Gulli diffuse des séries animées ou en prise de vue réelle au sein d'une tranche intitulée « *Girl Power* », conçue spécialement pour déconstruire certains stéréotypes. Apparue en 2005, elle occupe aujourd'hui une place particulière dans le paysage télévisuel français. Elle est en effet est la seule chaîne de la TNT gratuite (hors chaînes historiques) à investir dans la production de l'animation audiovisuelle française, et constitue la première offre d'animation audiovisuelle des chaînes nationales (40,8 % du volume total en 2012) devant France 3 (9,0 %) et France 5 (8,9 %) ³⁰. Sur la tranche des 4-10 ans, elle réalise des

³⁰ Cf. rapport 2014 sur le marché de l'animation établi par le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée).

scores d'audience qui la placent devant certaines chaînes traditionnelles (avec 13,4 % de part d'audience en 2012), même si ceux-ci connaissent une diminution par rapport à l'année précédente (15,1 % en 2011)³¹. La tranche « *Girl Power* » a donc toutes les chances de bénéficier d'une bonne exposition auprès des jeunes publics. Parmi les héroïnes animées qui y font une apparition régulière, on peut voir des figures combatives comme le personnage d'Atomic Betty, qui décline au féminin la figure superhéroïque traditionnelle. Elle met en scène les aventures d'une jeune écolière partagée entre sa vie quotidienne, son devoir de gardienne galactique et la nécessité de préserver son anonymat³². Comme les superhéros traditionnels, Betty endosse une double identité, un équipement et un costume distinctif, et doit régulièrement sauver le monde de terribles menaces. L'originalité du personnage réside dans son appartenance de genre et dans son âge. Loin d'entrer en contradiction avec son statut de figure héroïque, son statut de jeune fille permet à deux groupes sociaux (les enfants et les femmes) d'accéder à une nouvelle position dans l'imaginaire, dont ils avaient été très largement exclus jusque-là.

Dans la tranche « *Girl Power* » figure également la série Rosie, diffusée depuis 2011 sur Gulli, qui raconte les aventures d'une jeune fille au caractère bien trempé et à l'humour sarcastique, dans l'esprit des *comic-strips*. Philosophe, cynique et un peu *rock'n'roll*, elle vit seule avec sa mère, est toujours vêtue de noir, dit des gros mots, n'en fait qu'à sa tête et s'isole régulièrement dans son « laboratoire » au sous-sol, où elle s'adonne à de multiples expériences imaginaires. Son passe-temps préféré consiste à malmener son jeune voisin Olive, une fâcheuse tendance qui constitue le principal ressort comique de la série. Cette héroïne est aux antipodes de l'imaginaire bourgeois de la petite fille modèle, blonde, sage, vêtue de rose, aimant la danse et le cheval, qui est mis en scène à travers la figure

³¹ Cf. rapport 2014 sur la chaîne établi par le CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel). Sur la même tranche, les chaînes traditionnelles ont obtenu les résultats suivants en 2012 : TF1 (19,7 %), France 2 (5,1 %), France 3 (6,4 %), Canal + (1,6 %), France 5 (2,6 %) et M6 (10 %). Voir CSA (2014) :

- *Rapport sur les chaînes nationales gratuites éditées par le groupe TFI. Année 2013.*

- *Rapport sur les chaînes nationales éditées par le groupe France Télévisions. Année 2013.*

- *Rapport sur les chaînes D8, D17, i>Télé et Canal +. Année 2013.*

- *Rapport sur les chaînes nationales gratuites éditées par le groupe M6. Année 2013.*

³² Voir *Atomic Betty*, diffusée pour la première fois sur M6 en 2004.

repoussoir du personnage d'Ann'Flo' (sa voisine et camarade de classe). Bien sûr, la méchanceté de Rosie – dont le spectateur se fait le complice – peut aussi inviter à la condamner et à compatir avec ses victimes, rendant ainsi les connotations associées à ces deux personnages particulièrement sujettes à un éventuel retournement axiologique. Il n'empêche que la série invite au plaisir de l'excès et de la transgression, plaisir d'autant plus grand que ceux-ci sont réalisés par une petite fille. La conversation qui s'engage entre Rosie et Olive dans l'épisode « Un prénom qui sonne », où tous deux se demandent quels prénoms donner à leurs enfants plus tard, est emblématique de leurs échanges :

Olive : Moi j'aimerais bien appeler mon fils Oscar, tu trouves que c'est bien ?

Rosie : Ah ben c'est pas compliqué, y'a un test tout bête pour vérifier ça. Alors. Hum !

Rosie (hurlant) : OSCAR ! Tu m'saoules ! T'es qu'un pauvre taré comme ton père ! Maintenant tu dégages de là, fous-moi la paix, va dans ta chambre ! Et tais-toi ! Tais-toi ! La ferme !!! OSCAAAAAAAAAR !

Rosie : Ouais Oscar, ça sonne... bien !

Court générique, puis chute :

Olive : Et mon prénom à moi il sonne bien tu crois ?

Rosie : Je sais pas. C'est quoi déjà ton prénom ?

Ainsi, les personnages féminins semblent progressivement accéder à de nouvelles positions, autrefois réservées aux garçons : qu'il s'agisse de faire du sport, de n'en faire qu'à sa tête, ou de sauver le monde (voire l'univers tout entier), tout cela est désormais possible. Néanmoins, une tranche horaire comme la « *Girl Power* » reste ambivalente à plusieurs titres. Ancrée dans un discours de l'*empowerment* et affichant la volonté de lutter contre les stéréotypes, cette initiative a néanmoins le désavantage d'opérer une ségrégation du côté des héroïnes (reléguées dans une tranche particulière et réduite) comme des publics (la tranche se destine à un public de jeunes filles). Comme pour le monde du jouet et les autres objets de la culture juvénile, il est bien évident que la « *Girl Power* » repose aussi sur l'intérêt commercial qui consiste à partager les univers enfantins entre deux mondes rose et bleu, et reste motivée par des logiques d'audience. Même si cela n'entre pas systématiquement en contradiction avec le discours émancipatoire qu'elle

peut tenir, la « *Girl Power* » adopte un positionnement ambigu à l'égard des stéréotypes. Promue par des bandes-annonces à l'esprit « *girly* » et aux couleurs fluo, elle propose aussi des programmes (non-français) qui offrent une représentation du féminin plus classique comme *PollyPocket* (Gulli, 2012) ou *Barbie* (Gulli, 2011). Cette ambivalence est particulièrement prégnante dans le clip annonçant la journée « *Girl Power* » du 4 mai 2013, semblable aux autres bandes-annonces de cette tranche horaire, qui promet à la fois la « fin des préjugés » et une programmation « 100 % *girly* » :

Certains pensent que les filles sont toutes des princesses... des demoiselles qui ne pensent qu'à faire du shopping... en attendant secrètement le prince charmant. Mais sur Gulli, finis les préjugés ! Tes héroïnes préférées prennent le pouvoir pendant toute une journée. Les garçons n'ont qu'à bien se tenir ! Du 100 % *girly* et de l'inédit avec *Barbie*, *ICarly*, *Friends*, *PollyPocket*, *Ma Baby Sitter est un Vampire*, et *Littlest Petshop*. La journée « *Girl Power* », c'est samedi sur Gulli³³ !

Comme les autres objets de la culture populaire, les séries animées françaises sont presque toujours caractérisées par un double discours, le fameux « *double speak* » observé par Noël Burch (2000) au sujet du cinéma hollywoodien dans un article resté célèbre. S'agissant des rapports de genre, elles sont à l'image d'une société dans laquelle perdurent des inégalités, mais qui a également connu des mutations durant ces cinquante dernières années. Ainsi, bon nombre de séries continuent aujourd'hui à s'appuyer sur une conception strictement différentialiste du genre, maintiennent le féminin en position subalterne et lui associent des attributs stéréotypés à travers des fonctions d'assistance et de soin. Pourtant, ces imaginaires très ancrés entrent aussi en négociation avec des problématiques plus contemporaines, qui font des séries animées le lieu d'une progression douce vers des modèles de féminité multiples et plus ouverts. Nous l'avons vu, cette tension entre nostalgie et renouveau est particulièrement visible dans le cadre de phénomènes d'adaptation ou de reprise, qui revisitent des univers parfois vieux de plusieurs décennies pour produire de nouveaux dessins animés. S'il faut parfois y voir le signe d'un retour en arrière, c'est bien souvent l'étendue

³³ <http://www.gulli.fr/Encyclopedie-et-dictionnaire/Actu/Girl-Power/Bande-annonce>[consulté le 8 décembre 2014].

du changement social que ces productions révèlent. Le caractère pédagogique des séries « Il était une fois... » avait pour objectif d'instruire les jeunes téléspectateurs sur les grands hommes de l'histoire. Il se met aujourd'hui au service d'une visée féministe et militante avec *Il était une fois... notre Terre* (France 3 et Gulli, 2008-2009). Même une série comme *Martine* (M6, 2012), qui reprend l'imaginaire des albums – ô combien traditionnel – ne peut plus éluder la question de l'égalité entre les sexes. Les créations originales de ces dernières années donnent également bon espoir de voir les séries animées françaises illustrer peu à peu une reconfiguration des rapports de genre, d'autres manières de vivre sa sexualité et de faire famille. Avec des personnages comme Candy, l'extraterrestre androgyne, Betty, la gardienne du cosmos, ou Rosie, une jeune fille décapante et espiègle, le féminin occupe désormais de nouvelles positions qui viennent perturber les oppositions classiques, pour des identités plus libres et plus riches. Des initiatives encourageantes sont également prises par les diffuseurs, notamment du côté du groupe France Télévisions, qui place désormais au cœur de ses préoccupations la lutte contre les stéréotypes sexistes et la place des personnages féminins dans les programmes jeunesse diffusés sur ses chaînes³⁴. Cette prise de conscience ne se limite d'ailleurs pas au service public. Dans une *interview* accordée au journal *L'Humanité* en 2014, le directeur des programmes jeunesse de TF1 Yann Labasque affirmait aussi vouloir faire la chasse aux stéréotypes de genre, et constatait l'augmentation des figures contre-stéréotypiques dans les propositions des concepteurs³⁵. Les dessins animés français semblent donc être à une période charnière de leur histoire. Qu'il s'agisse du service public ou des chaînes privées, les diffuseurs affichent tous désormais l'intention de mettre en avant les personnages féminins en luttant contre les préjugés. Mais lorsqu'on se penche sur les représentations qui sont réellement offertes, on constate qu'il y a encore du chemin à faire.

³⁴ Voir communiqué de presse du 13 mars 2014 au sujet de la nouvelle ambition de France Télévisions pour son offre jeunesse.

http://www.francetelevisions.fr/actualite_spip/spip.php?article2699 [consulté le 8 décembre 2014]

³⁵ Cf. Audrey Loussouarn, « Séries animées : les stéréotypes ont la peau dure », *L'Humanité*, mardi 9 septembre 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD Claude (2000), *L'Enfant au siècle des images*, Paris, Albin Michel.
- BATON-HERVÉ Élisabeth (2000), *Les Enfants téléspectateurs. Programmes, discours, représentations*, Paris, L'Harmattan.
- BRION Patrick (1987), *Tom et Jerry*, Paris, Éditions du Chêne.
- BUCKINGHAM David (1993), *Children talking television. The making of television literacy*, Londres, The Falmer Press.
- BURCH Noël (2000), « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 99-130.
- BURCH Noël et Geneviève SELIER (2009), *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin.
- BUTLER Judith (2005 [1990]), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte.
- CHADWELL Sean M. (1997), *Drawing modern/postmodern figures. Re-viewing animated cartoons*, (thèse : version de soutenance), College Station, Texas A&M University.
- CHALVON Mireille, Pierre CORSET et Michel SOUCHON (1991), *L'Enfant devant la télévision des années 90*, Paris, Casterman.
- CHOMBART DE LAUWE Marie-José et Claude BELLAN (1979), *Enfants de l'image*, Paris, Payot.
- CLARKE James (2004), *Animated Films*, Londres, Virgin books.
- CNC - CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE (2014), *Rapport Le Marché de l'animation en 2013. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience*, Paris, Les études du CNC.
- CROMER Sylvie et Adela TURIN (1998), « Que racontent les albums illustrés aux enfants ? Ou comment présente-t-on les rapports hommes-femmes aux plus jeunes ? », *Recherches féministes*, vol. 11, n° 1, p. 223-230.
- CROMER Sylvie (2010), « Le masculin n'est pas un sexe : prémices du sujet neutre dans la presse et le théâtre pour enfants », *Les Cahiers du Genre*, n° 49, p. 97-115.
- CROMER Sylvie, Sandrine DAUPHIN et Delphine NAUDIER (2010), « L'enfance, laboratoire du genre. Introduction », *Les Cahiers du Genre*, n° 49, p. 5-14.
- CSA - CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2014), *Rapport sur Gulli. Année 2013*.
- CSA - CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2014), *Rapport sur les chaînes nationales gratuites éditées par le groupe TFI. Année 2013*.
- CSA - CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2014), *Rapport sur les chaînes nationales éditées par le groupe France Télévisions. Année 2013*.

- CSA - CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2014), *Rapport sur les chaînes D8, D17, i>Télé et Canal +. Année 2013.*
- CSA - CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2014), *Rapport sur les chaînes nationales éditées par le groupe M6. Année 2013.*
- DE LAURETIS Teresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- DJÉNATI Geneviève (2001), *Psychanalyse des dessins animés. Ce que voient les tout-petits et leurs aînés*, Paris, L'Archipel.
- EICK Kelly (1998), « Gender Stereotypes in Children's Television Cartoons », Cal Poly CLA – College of Liberal Arts. [En ligne] <http://www.calpoly.edu/~jrubba/495/paper1.html> [consulté le 25 octobre 2014].
- FISKE John (1989) *Understanding Popular Culture*, Londres et New York, Routledge.
- FOUCAULT Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel (1971), *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- GÉNIN Bernard (2003), *Le Cinéma d'animation. Dessin animé – marionnettes – images de synthèse*, Paris, Les Cahiers du cinéma.
- HALBERSTAM Judith J. (2010), « Anthropomorphisme créatif. La sociabilité animale au-delà du binarisme homo/hétéro », *Politique de l'image*, n° 3, p. 43-67.
- JAMES Allison, Chris JENKS et Alan PROUT (1998), *Theorizing Childhood*, Cambridge, Polity Press.
- LALLET Mélanie (2014), *Il était une fois... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*, Paris, INA.
- LALOUX René (1996), *Ces dessins qui bougent : 1892-1992. Cent ans de cinéma d'animation*, Paris, Dreamland.
- LURÇAT Liliane (1981), *À cinq ans, seul avec Goldorak. Le jeune enfant et la télévision*, Paris, Syros.
- LURÇAT Liliane (1984), *Le Jeune enfant devant les apparences télévisuelles*, Paris, Les Éditions ESF.
- LURÇAT Liliane (1995), *Le Temps prisonnier. Des enfances volées par la télévision*, Paris, Desclée De Brouwer.
- LURÇAT Liliane (2002), *La Manipulation des enfants. Nos enfants face à la violence des images*, Paris, Éditions du Rocher.
- LURÇAT Liliane (2008), *La Manipulation des enfants par la télévision et par l'ordinateur*, Paris, François-Xavier de Guibert et Œil.
- LUCCI Gabriele (2006), *Le Cinéma d'animation*, Paris, Hazan.
- MACÉ Éric (2006), *La Société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin et INA.

- MAIGRET Éric (2010 [2003]), « Le piège des théories des effets directs. Paniques morales et behaviorisme » dans Éric MAIGRET, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin et INA, p. 45-55.
- MORIN Edgar (2008 [1962]), *L'Esprit du temps*, Paris, INA et Armand Colin.
- NEVEU Erik (1990), « Télévision pour enfants : état des lieux », *Communications*, n° 51, p. 111-130.
- OCTOBRE Sylvie (2011), « Présentation. Le genre, la culture et l'enfance. », *Réseaux*, n° 168-169, p. 9-22.
- OCTOBRE Sylvie et Régine SIROTA (2013), « L'enfance au prisme de la culture : approches internationales », dans Sylvie OCTOBRE et Régine SIROTA (dir.), *L'Enfant et ses cultures. Approches internationales*, Paris, Éditions du Ministère de la Culture et de la Communication, p. 17-32.
- PASQUIER Dominique (1997), « Télévision et apprentissages sociaux : les séries pour adolescents », *Sociologie de la communication*, vol. 1, n° 1, p. 811-830.
- RILEY Denise (1988), *'Am I that Name ?' Feminism and the category of 'women' in history*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROYAL Ségolène (1989), *Le Ras-le-bol des bébés zappeurs. Télé-massacre : l'overdose ?*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- THOMPSON Teresa L. et Eugenia ZERBINOS (1995), « Gender Roles in Animated Cartoons : Has the Picture Changed in 20 Years ? », *Sex Roles*, vol. 32, n° 9/10, p. 651-673.
- WELLS Paul (1998), *Understanding Animation*, New York, Routledge.